ISBN 987-22273-1-4

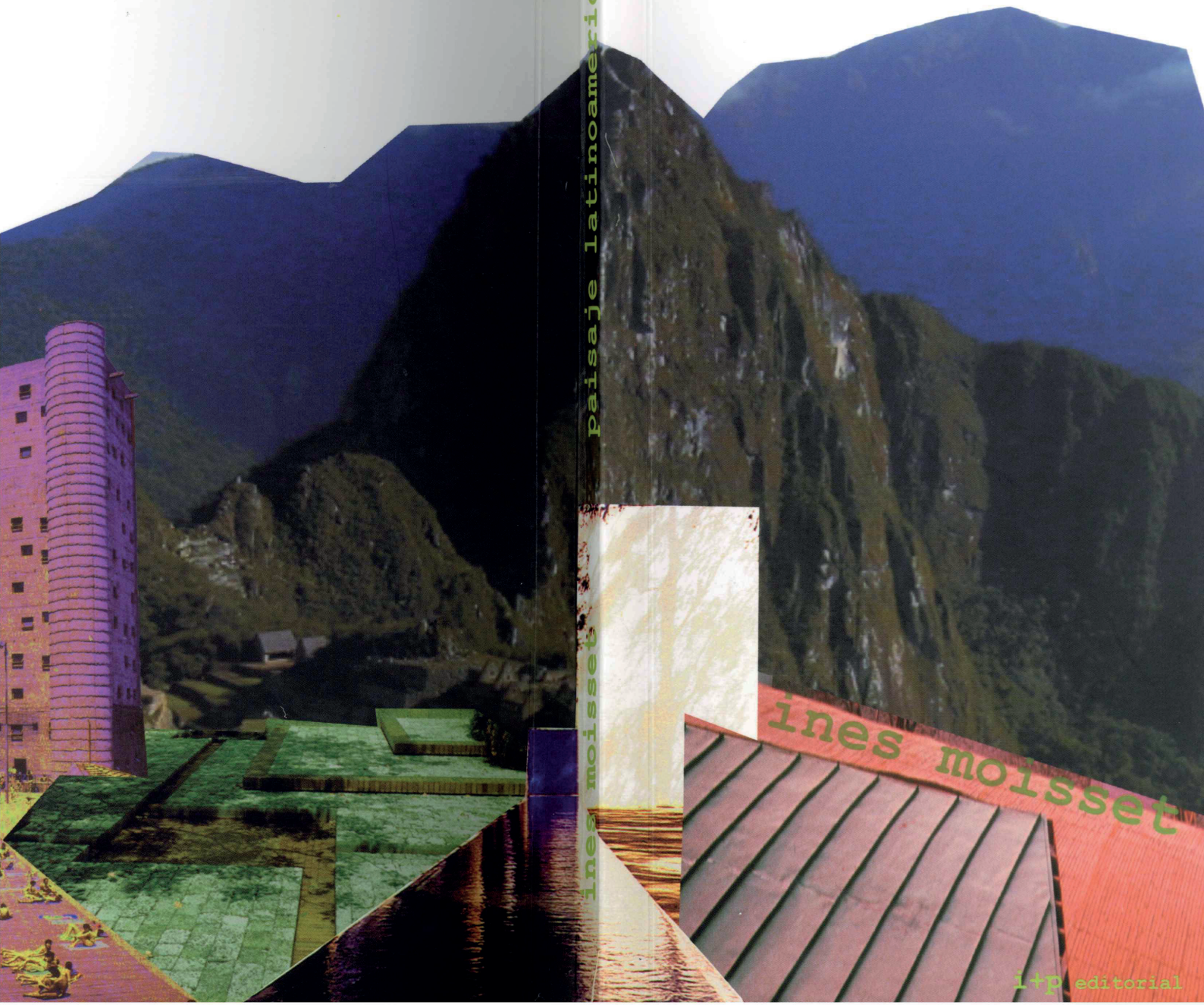
i+p editorial

paisaje latinoamericano

ines moisset

i+p

paisaje latinoamericano



ines moisset

i+p editorial



INÉS MOISSET

Miembro de la Carrera de Investigador Científico CONICET. Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Directora de proyectos de investigación PICT, Agencia Nacional de Promoción Científica y Agencia Córdoba Ciencia. Co-directora de proyectos de investigación CONICET y Secyt, Docente investigador categoría 2 de la Universidad Nacional de Córdoba, y profesor titular de la Universidad Católica de Córdoba. Coordinadora de la Maestría en Diseño de Procesos Innovativos, UCC. Premio Bernardo

colección hipótesis de arquitectura

paisaje latinoamericano

inés moisset

© paisaje latinoamericano 2005

esta publicación cuenta con el apoyo económico de:

AGENCIA Proyecto Agencia Nacional de Promoción Científica PICT n° 13-12465, Inés Moisset

CONICET Proyecto CONICET res. 1582

i+p editorial
diseño gráfico: inés moisset
edición de imágenes: noelia mattio
impreso en Gráfica Musumeci s.r.l.,
Córdoba, Argentina
1000 ejemplares
depósito que marca la ley 11723

inés moisset: inesmoisset@30-60.com.ar

Moisset, Inés
Paisaje latinoamericano - 1a ed. - Córdoba : I+P editorial, 2005.
100 p. : il. ; 30x11 cm.

ISBN 987-22273-1-4

1. Urbanismo. 2. Paisajismo. I. Título
CDD 710

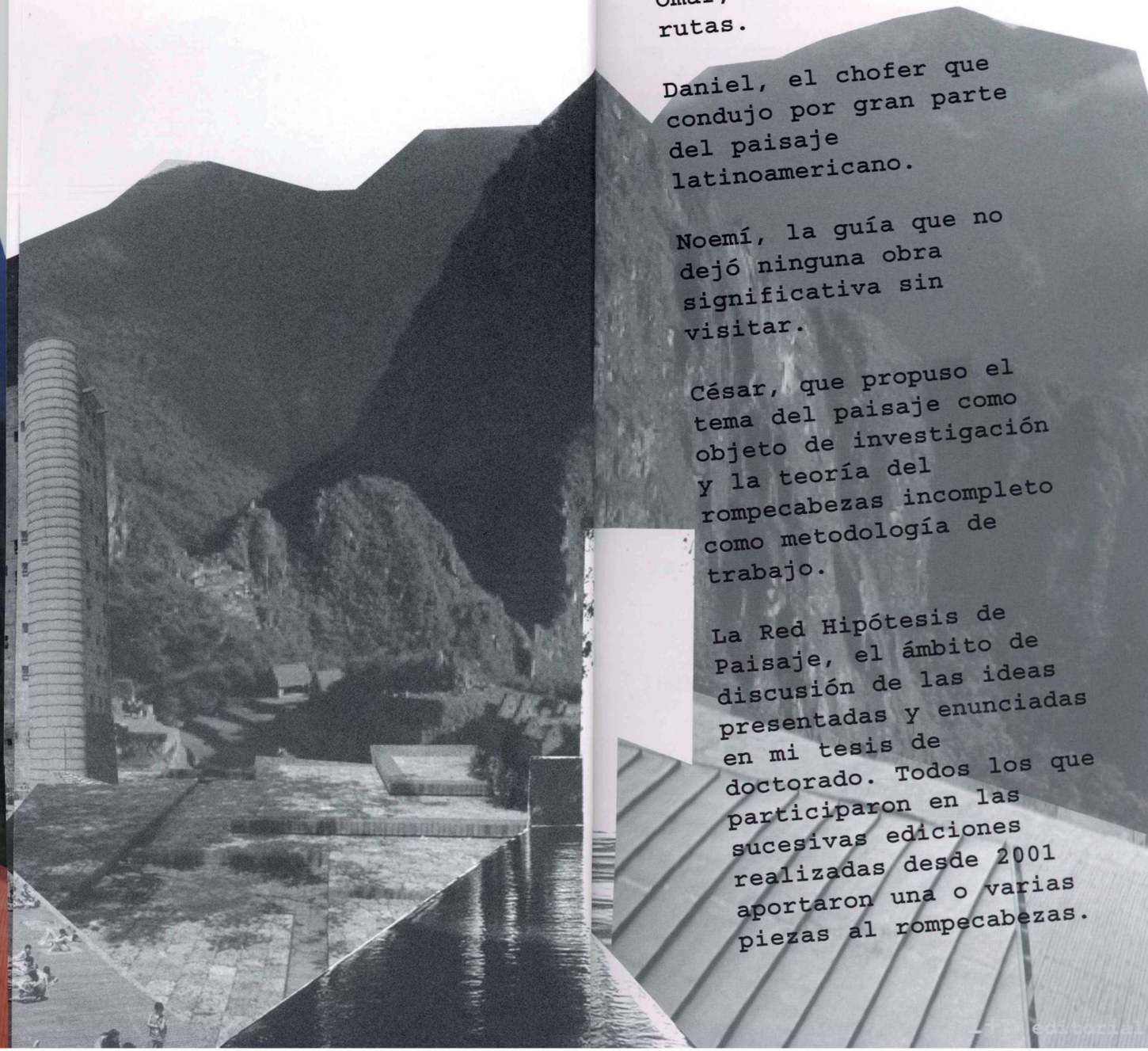
Prohibida la reproducción total o parcial de este libro o su almacenamiento en un sistema informático o electrónico, mecánico, fotocopia, registro y otros medios sin el permiso previo por escrito de los titulares del copyright

paisaje
latinoamericano



ines moisset

i+p editorial



Todo el libro no tendría existencia sin el tránsito por los caminos de este continente. En estos recorridos me acompañaron muchas personas. Deseo mencionar especialmente a:

Omar, mi compañero de rutas.

Daniel, el chofer que condujo por gran parte del paisaje latinoamericano.

Noemí, la guía que no dejó ninguna obra significativa sin visitar.

César, que propuso el tema del paisaje como objeto de investigación y la teoría del rompecabezas incompleto como metodología de trabajo.

La Red Hipótesis de Paisaje, el ámbito de discusión de las ideas presentadas y enunciadas en mi tesis de doctorado. Todos los que participaron en las sucesivas ediciones realizadas desde 2001 aportaron una o varias piezas al rompecabezas.

índice

introducción 8

paisaje latinoamericano 10

¿qué es el paisaje? 14

caracteres del paisaje 30

la gran dimensión geográfica 32

la escala monumental 40

las formas naturales del territorio 48

las huellas geométricas sobre la tierra 54

el vacío como estructurante 62

la transición luz / sombra 68

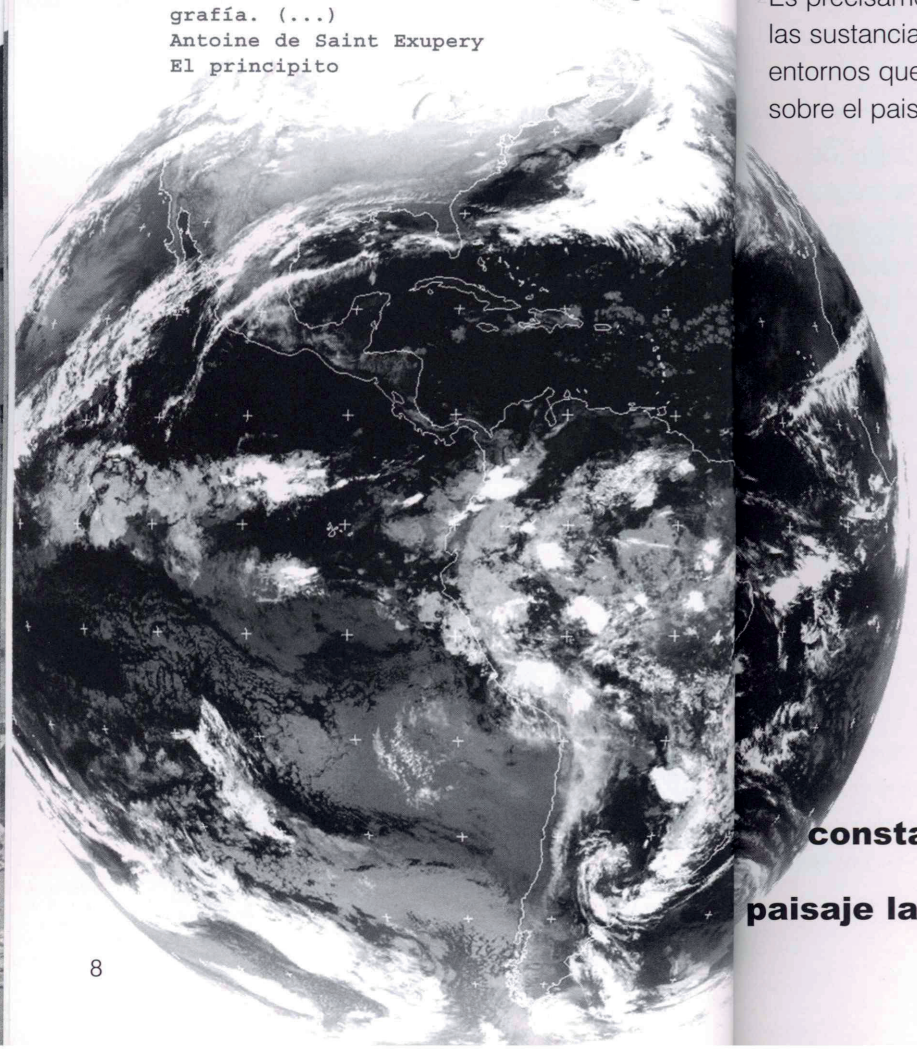
tensión entre pasado y presente 76

cultura híbrida 82

mirando al futuro 88

introducción

-Es muy bello vuestro planeta. ¿Tiene océano?
-No puedo saberlo -dijo el geógrafo.
-¡Ah! -El principito estaba decepcionado-. ¿Y montañas?
-No puedo saberlo -dijo el geógrafo.
-¡Pero eres geógrafo!
-Es cierto -dijo el geógrafo-, pero no soy explorador. (...). El geógrafo es demasiado importante para ambular. No debe dejar su despacho. Pero recibe allí a los exploradores. Les interroga y toma nota de sus observaciones. Y si las observaciones de alguno le parecen interesantes, el geógrafo hace levantar una encuesta acerca de la moralidad del explorador.
-¿Por qué?
-Porque un explorador que mintiera produciría catástrofes en los libros de geografía. (...)
Antoine de Saint Exupery
El principito



¿Se puede hablar de un paisaje latinoamericano? Esta es la pregunta que se formuló durante el desarrollo de la tesis de doctorado que realicé en el Istituto Universitario di Architettura di Venecia entre 1997 y 2000. Desde el Viejo Mundo se tenía una perspectiva diferente y además del tiempo y de la oportunidad de reflexionar que me proporcionaba la beca del Ministerio de Educación y Cultura para realizar postgrados en el exterior. Los profesores del Doctorado nos incentivaban a reflexionar sobre las problemáticas propias de nuestros contextos.

El trabajo comenzó entonces intentando construir una imagen que se transformó en un múltiple caleidoscopio cambiante donde fragmentos y visiones diversas se componían y recomponían presentando otro desafío: ¿cuáles son las nociones e instrumentos de base para comprender y descifrar la organización, los elementos gramaticales y el sistema de relaciones que definen este paisaje? La apertura, la relectura, la creación de nuevos enfoques, es el desafío que implica esta forma de pensamiento.

Es precisamente a través de la exploración de las sustancias mismas de los lugares y sus entornos que puede emerger una reflexión sobre el paisaje.

¿Cuáles son los signos, caracteres y constantes de configuración del complejo paisaje latinoamericano actual?

paisaje latinoamericano

"La identidad cultural es un proceso de formación y transformación, un proceso abierto, inacabado(...)y ese espacio convertido en una pradera dispuesta a recibir todas las lluvias, los vientos y las brisas, las semillas venidas de todas partes, sobre el fundamento de una capacidad que asimila las influencias provechosas y se cierra a lo que pudiera dañarnos."

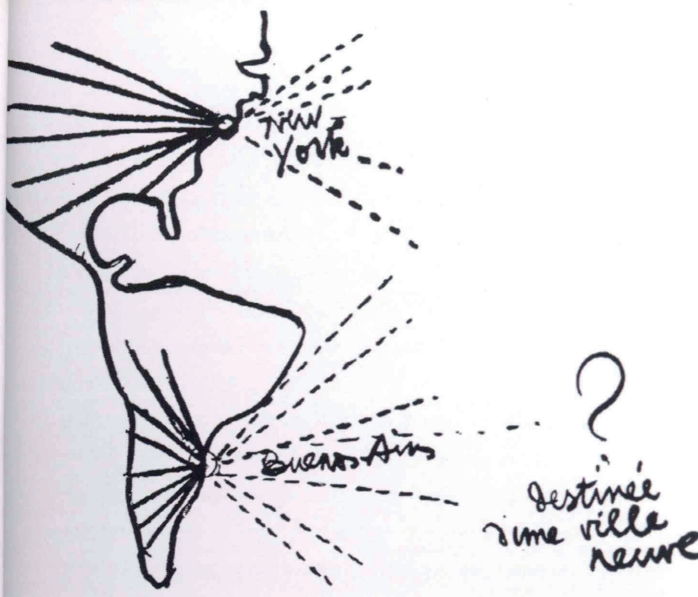
Polémica sobre la identidad,
Amauris Laurencio Leyva

Hablar del paisaje latinoamericano significa ciertamente hablar de la **diversidad** propia de un continente, que no puede ser encerrada en una única noción ni puede ser homogeneizada sin el riesgo de dar una lectura simplificada. Se trata de un paisaje rico en diferencias, más que en afinidades.

A estas diferencias se agregan aquellas derivadas de las situaciones geográficas regionales -clima, vegetación, paisaje, topografía, geología. No tiene sentido pedir respuestas homogéneas a una realidad como la nuestra, porque lo que predomina en ella es la diversidad. Esta observación, en apariencia tan obvia, es frecuentemente olvidada...

La pluralidad, interpretada en su pleno significado, es un concepto clave del reconocimiento de la heterogeneidad interna de nuestra sociedad.

La **complejidad** del universo americano explica, entonces, diversas modalidades de su producción cultural, que emergen como paradigmas suficientemente consolidados. Estas razones dan cuenta de una forma y de una dimensión específica, que son buscadas entre los pliegues de la cultura latinoamericana.



Estamos en pleno verano tropical, el sol es magnífico;(...). Mi cabeza está todavía llena de América y hasta esta mañana (embarqué ayer), no había ninguna infiltración europea en esta masa poderosa de sensaciones y de espectáculos americanos que por efecto de mi itinerario y por el crescendo de las estaciones (primero primavera argentina y verano tropical de Rio), se han ido sucediendo, escalonando, sobreponiéndose en una pirámide de la cual Río es la cima y esta cima está coronada como de un fuego artificial. Argentina es verde y llana y su destino es violento; São Paulo está a 800 metros, sobre las planicies accidentadas, cuya tierra es roja como las ascuas y la ciudad parece soportar con su paraje la carga espiritual autocrática de los plantadores de café que mandaban, antaño, a unos esclavos y que hoy son como unos gobernadores severos e insuficientemente activos. Y Rio es roja y rosa en sus tierras, verde en sus vegetaciones, azul por su mar; la ola se agita con un poco de espuma sobre las playas que se multiplican; surgen islas horadando el agua; picos que caen en el agua; altas colinas y grandes montañas; sus muelles son los más hermosos del mundo; la arena del océano está al mismo borde de las casas y de los hoteles; una inmensa luz pone su motor en vuestro corazón. ¡Cuán bella, poderosa e incitante es mi pirámide de trofeos de América!

Le Corbusier,
Precisiones, Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo, Paris, 1930

La dificultad de sintetizar la vasta realidad de América se hace patente en las Cartas de Relación de Hernán Cortés el conquistador, cuando describe al Rey de España las "extrañas y maravillosas cosas" que encontró en México. Cortés plantea que "sería menester mucho tiempo y ser muchos relatores y muy expertos", es decir una multiplicidad de miradas y agrega que "mas como pudiere diré algunas cosas de las que vi, que aunque mal dichas, bien sé que serán de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nuestros propios ojos las vemos, no las podemos con el entendimiento comprender" Esta última reflexión nos lleva a otra dificultad: la de contar con instrumentos adecuados para la comprensión y como consecuencia para el proyecto del paisaje latinoamericano.[1]

Instrumentos poco convencionales han facilitado la ruptura de los "códigos" estimulando la concurrencia de ideas que permiten la comprensión de la complejidad del paisaje, describiéndolo desde los "diversos puntos de su espacio" como indica Calvino. Es por eso que como un primer acercamiento al problema se nos presenta el **collage** como instrumento de estudio para el desarrollo de ejes temáticos a partir de citas que son ilustraciones e imágenes que son textos. Todos interactúan en una visión que no pretende abarcar la totalidad de los aspectos del paisaje latinoamericano pero sí mostrar múltiples perspectivas. Arte y literatura confluyen a través de la sensibilidad en la comprensión del paisaje.[2]

1 Dice Marina Waisman en la Introducción de su libro El Interior de la Historia: "Este trabajo surgió de la convicción de que, con los instrumentos de conocimiento forjados en los países centrales, corremos el riesgo cierto de equivocar o desconocer nuestra realidad histórico-arquitectónica y urbana."

2 Es en este sentido que Augustin Berque utiliza la noción de "artealisation" o proceso existente entre naturaleza y paisaje de carácter artístico que transforma y embellece la misma, sea directamente (in situ, transforma el objeto), o sea indirectamente (in visu, transforma la visión del objeto por medio de modelos). Este tema está desarrollado por Victoria Goenaga, El paisaje como dimensión cognitiva en Paisaje - Reflexiones, Ediciones Al Margen, La Plata, 2001.

hipótesis para la descripción de un paisaje

ada vez que he intentado descri-
ir un paisaje, el método a
eguir en la descripción deviene
an importante como el paisaje
escrito: se comienza creyendo que
la operación es simple, delimitar
un pedazo de espacio y decir todo
lo que se ve, pero es ahí que de
pronto debo decidir si aquello que
veo lo veo estando quieto (...) o
sino lo veo moviéndome de un
punto al otro dentro de este
pedazo de espacio, de modo de
poder decir aquello que veo desde
puntos diversos, es decir multi-
plicando los puntos de vista aden-
tro de un espacio tridimensional.
Este segundo sistema se presenta
como el más justo cuando se trata
de un espacio sobre todo amplio,
que el ojo no puede abrazar en
una sola mirada; y por otra parte
el escribir es una operación de
movimiento per sè. Aunque si
entonces estoy sentado aquí escri-
biendo parezco quieto, son los
ojos que se mueven, los ojos
exteriores que corren adelante y
atrás siguiendo la línea de letras
que corre de un margen a otro de
la hoja, y los ojos interiores
que también corren adelante y
atrás entre las cosas dispersas de
la memoria, y buscan de darles
una sucesión, de trazar una línea
entre puntos discontinuos que la
memoria conserva aislados, arran-
cados de la verdadera experiencia
del espacio; debo construir una
continuidad que si es borrada en
la memoria con la horma de mis
pasos o de las rutas que me lle-
van a través de recorridos cumpli-
dos una vez o centenas de veces.
Por tanto es natural que una des-
cripción escrita sea una operación
que despliega el espacio en el
tiempo; a diferencia de un cuadro
o más aún de una fotografía que
concentra el tiempo en una frac-
ción de segundo hasta hacerlo des-
aparecer como si el espacio pudie-
se existir por sí solo y se bas-
tara a sí mismo.

Pero es necesario decir que mien-
tras yo recorro el paisaje para
describirlo como resulta desde los
diversos puntos de su espacio,
naturalmente es también en el
tiempo que recorro, es decir que
describo el paisaje como resulta
en los diversos momentos del tiem-
po que empleo moviéndome. Por lo
tanto una descripción del paisaje,
estando cargado de temporalidad,
es siempre un relato: hay un yo
en movimiento, y cada elemento del
paisaje está cargado de su tempo-
ralidad es decir de la posibilidad
de ser descrito en otro momento
presente o futuro.

Italo Calvino

¿qué es el paisaje?

El paisaje es el resultado de muchos autores heterogéneos: la naturaleza a la cual se puede atribuir todo excepto la intencionalidad de diseñar un paisaje; el hombre que modifica la naturaleza con el fin de utilizar los recursos, o con la intención explícita de satisfacer el propio deseo estético. Cuando el hombre transforma el territorio agrega al espíritu del lugar, el de la historia[3]. El paisaje es un complejo **sistema de signos inintencionales e intencionales** como el producto de las complejas vicisitudes históricas de la relación hombre-naturaleza y que ha llevado a determinados éxitos, a veces felices, a veces menos.

Como dice César Naselli, "el paisaje suma en el lugar, todas las formas, las construcciones y los significados que produce el hombre en su tarea de habitar, de vivir y de pensar, de existir en el sentido de desplegar todas sus potencias innatas." Referirse al sentido pleno del paisaje es recoger en el campo visual de una mirada de conjunto, los materiales heterogéneos y mezclados de los palimpsestos locales, las polisemias y la complejidad ambiental, la pluralidad de los actores, de las prácticas y de los saberes que ocupan el espacio y también es abrir una escena común que sirva para sostener la trama general y para conducir las interrelaciones de viejos, nuevos y posibles relatos, para dirigir mejor a los personajes o para interpretar el sentido de la acción. No es un telón, una escena que hace de fondo y refuerza los sentimientos, sino que es parte esencial del relato.[4]

composición
geometría + naturaleza = humano
Le Corbusier, Precisiones, Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo, Paris, 1930



3 "El paisaje, unidad de historia y naturaleza: la naturaleza que toma forma asimilando en sí la historia por la cual se deja modelar; la historia, que identificándose en la naturaleza, deviene contenido de las formas que ella misma ha dado a la naturaleza.." ASSUNTO, Rosario, Il paesaggio e l'estetica, Arte, critica e filosofia, Napoli, Giannini Editore, 1973. Trad. I. M.

4 Como texto puede ser interpretado como "espesor de signos". en el sentido que lo utiliza Roland Barthes en sus Ensayos Críticos (1964), Seix Barral, Buenos Aires, 2003.

Este relato es una escritura lenta y fina, una sucesión de páginas fruto del trabajo, del pensamiento del espacio del hombre. Este ha transformado el paisaje en profundidad, ordenando y arquitecturizando sus grandes extensiones, no solamente por la presencia propia y la inscripción definitiva que esto representa sino sobre todo permitiendo una nueva visión del territorio.

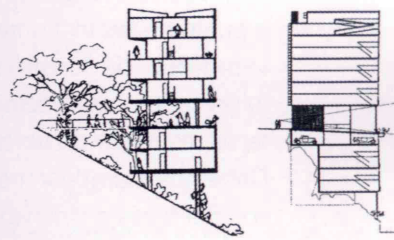
Comprender el paisaje como "retrato de la tierra habitada" en el sentido aristotélico[5] de horizonte a abrazar con una sola mirada como ámbito total, significa reconducir la discusión al tema de **la mirada**, sabiendo que el deber del proyecto es también el de elegir el punto de vista más apto para contemplar el mundo, el lugar en el cual recortar una ventana capaz de vehiculizar las emociones hacia el paisaje.

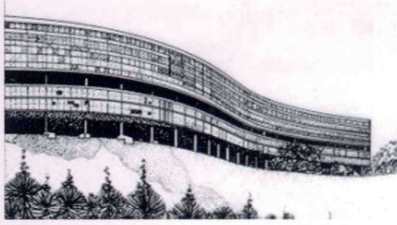
El paisaje como "percepto" (sobre todo visual) del territorio, es un sistema de signos, es decir un sistema de significados. En otros términos, el paisaje se presenta como un fenómeno semiótico. Más precisamente el paisaje se presenta como un fenómeno semiótico complejo, dotado de una estructura que lo hace de algún modo similar a un texto escrito, con función estética.

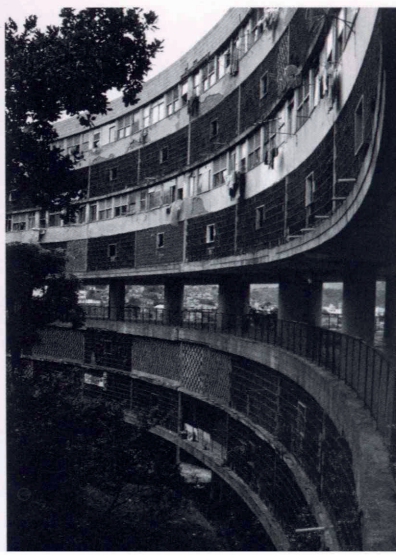
Todo esto presupone una relación profunda con el mundo y con los otros, y además con el ambiente, como lugar de la experiencia vivida. Pero es leído desde el hombre ya sea a través de sus capacidades perceptivas mediante la mirada y las sensaciones del cuerpo, ya sea a través de un **filtro** constituido por las imágenes mentales, de la fantasía, de los recuerdos, de las experiencias. El paisaje es entonces para los diseñadores una imagen visual y mental que entra a formar parte del proceso creativo. Es un **verdadero y propio soporte del proyecto**, un material fundamental e imprescindible, una modalidad formativa. El paisaje es el instrumento para ordenar y construir la imagen y el significado del territorio.

La mirada como herramienta del proyecto que integra arquitectura y paisaje

Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Pedregulho, 1948.







[5] ARISTOTELES, Política, VII, 5



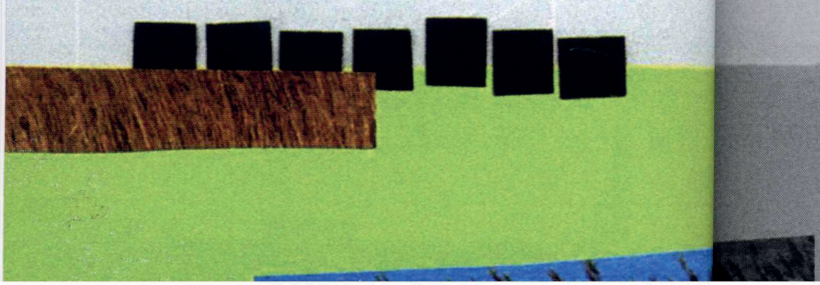
Para dotar al proyecto de signos de referencia, el paisaje debe ser pensado e interpretado, como el resultado de una intencionalidad, buscando lo que está semióticamente impreso en él. Se requieren entonces criterios y parámetros de referencia para extrapolar, para aislar aquellos signos de la complejidad del paisaje y para proveer, entonces,
reglas operativas
en el proceso de formulación y transformación.

Como arquitectos nos encontramos en la necesidad de individuar, como objetivo prioritario de la investigación del paisaje, la puesta a punto de los instrumentos para la lectura y el proyecto de nuestro paisaje. El paisaje existe en cuanto proyección intelectual, y es por lo tanto resultado de un sistema de montaje. Debemos individuar los caracteres constitutivos del paisaje y servirnos del proyecto como instrumento de síntesis. Pero primero es necesario encontrar las ideas que están por detrás.

Estos **signos o ideas esenciales** pueden ser descriptas con la palabra "carácter"[6]. Son los rasgos profundos que señala Le Corbusier cuando habla de la diferencia entre la fotografía y el croquis del natural: "Observar un paisaje, significa conocer, comprender, sintetizar para después describir gráficamente".

6 "no se dará el nombre de carácter más que a un pequeñísimo número de aquellas fisonomías, que se distinguen por los lineamientos pronunciados, y aptos para permanecer impresos en la memoria." QUATREMÈRE DE QUINCY, Dictionaire historique d'architecture, Paris, 1832.

El collage como instrumento para la creación de la imagen.
Inés Moisset



Es necesario encontrar nuevos procedimientos interpretativos, nuevas modalidades de intervención que no sean reglas fijas de composición, sino reglas de catálisis con el objetivo de promover y ordenar las interacciones.

Este planteo considera al entrelazamiento definitivo e íntimo entre edificio y paisaje como un elemento manipulable del diseño. Lo natural y lo artificial ya no son considerados como opuestos sino como componentes equivalentes de un único gran paisaje artificial.

El paisaje no es un lugar que configura el entorno de la arquitectura, sino que la arquitectura constituye en la interacción el propio paisaje. El arquitecto lo construye desde su arquitectura.

Adoptar nuevas claves de lectura para comprender los cambios del paisaje y los relativos procesos hacia el paisaje del futuro y definir los instrumentos adecuados para el proyecto del nuevo paisaje artificial es el desafío de este enfoque.

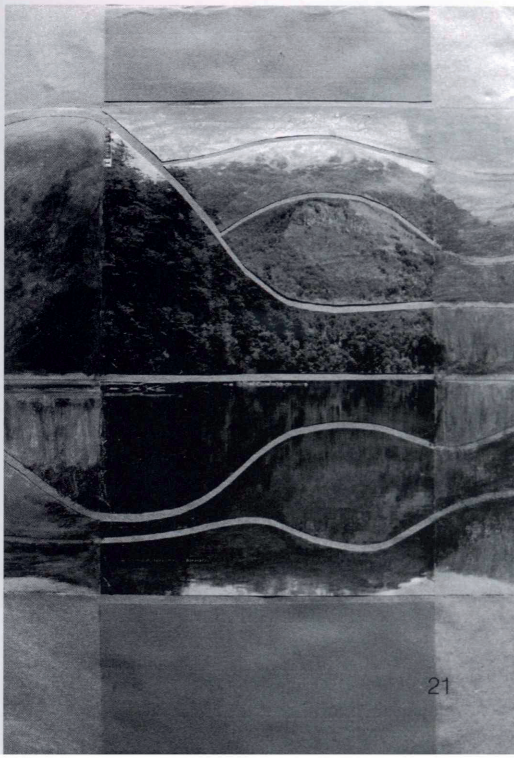
La colaboración interdisciplinaria (artistas, arquitectos, paisajistas, ecólogos, etc.) es fundamental en la realización de proyectos del nuevo paisaje. El paradigma modernista del logro de la pureza artística en el interior de cada arte queda puesto en suspenso. El campo del paisaje es reformado dejando espacio a la interrelación de saberes.

Estas prácticas son también signos de nuestras concepciones del paisaje. El desarrollo de **una acción de investigación / experimentación sobre el tema del paisaje**, que constituya el fundamento de una teoría orientada hacia la práctica, permitirá encontrar instrumentos conceptuales eficaces para orientar el proyecto de frente a la urgencia de las cuestiones ambientales y a la obra impostergable de reordenación y recualificación del territorio y de la ciudad.

El collage como instrumento para la creación de la imagen. Trabajos realizados por los alumnos durante el curso de Arquitectura del Paisaje en el Instituto de Diseño, UCC, 1997.







El collage/montaje, que busca organizar la heterogeneidad, es una gran metáfora de las imágenes del paisaje latinoamericano. Es por eso que el collage puede ser considerado como el instrumento adecuado para la exploración de las **imágenes** del paisaje, como una forma de lenguaje. Su heterogeneidad intrínseca estimula a la producción de significados que pueden no ser ni unívocos ni estables.

El collage, no obstante, su aparente diversidad, presenta una coherencia interna. El mensaje se estructura según diferentes elementos, diversos materiales, diversas texturas y aquí lo heterogéneo, lo diverso, se encuentra, se combina y se complementa para constituir un nuevo objeto dotado de una lógica interna. El collage **da más importancia a las relaciones de datos heterogéneos que a lo terminado**. Contiene elementos de asociaciones libres, sentidos múltiples. Cada parte, además del valor que tiene para el conjunto, tiene también un valor episódico.[7]

Estas consideraciones de base encuentran su traducción en específicas operaciones:
· descomposición de elementos preexistentes, aún en otros contextos, poniéndolos disponibles para una nueva composición.
· reutilización de piezas preexistentes, precedentemente usadas con otro sentido.

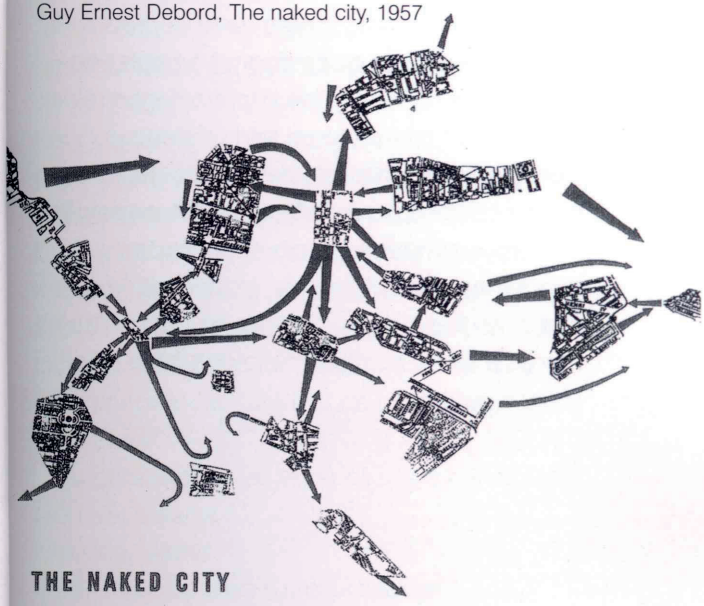
[7] Walter Benjamin ha calificado al collage como el principio constructivo más importante de la imaginación artística de la era de la tecnología. Y lo continúa siendo dentro de la actual avalancha de información.

país que sólo es mi ciudad
que sólo es un barrio de mi ciudad
que sólo es una calle de un barrio de mi ciudad
que sólo es una casa de una calle de un
barrio de mi ciudad
que sólo es un patio de una casa de una calle
de un barrio de mi ciudad.
i país que es mi país porque no hay otro que se
parezca a él ni duela tanto
ıi que tenga esas cosas tan pequeñas
)ero que están allí:
patio en la casa
casa en la calle
calle en el barrio
barrio en la ciudad
que se han juntado para ser todo lo dulce
y lo amargo de un país.

Manuel Rueda
República Dominicana 1921-1999

El paisaje es entendido como una relación perceptiva, como experiencia sensible, como imágenes de partes, miradas de conjunto desde múltiples puntos de vista o largos recorridos, sistemas de elementos complejos, combinaciones de objetos y fenómenos, procesos e interrelaciones de formas y posiciones. La lectura del paisaje se compone por la **percepción de partes simultáneas**.

Recorridos por la ciudad de Paris
Guy Ernest Debord, The naked city, 1957



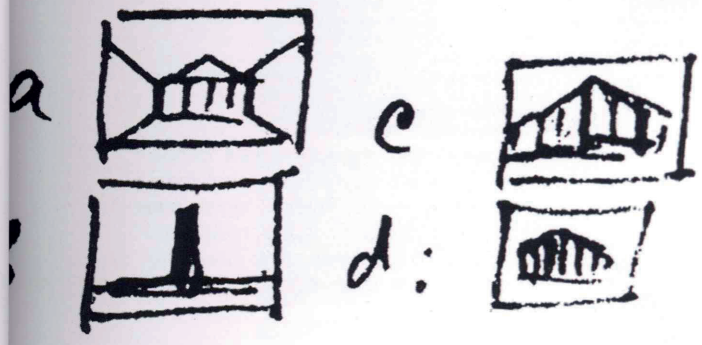
"No por casualidad hemos hablado de "recorrido" a propósito del cine. Se trata de un recorrido imaginario del ojo, y de la diversa representación que se hace del objeto según haya sido mostrado. O bien del recorrido del pensamiento a través de la multiplicidad de eventos, lejanos en el tiempo y en el espacio, que son recogidos en un único constructo de sentido según una cierta secuencia. Y estas múltiples impresiones pasan delante del espectador inmóvil."

Sergej EJSENSTEJN
Teoria Generale del montaggio,
Venecia, 1985

La secuencia está estructurada por el lenguaje cinematográfico de encuadres visuales en una secuencia de vistas no progresivas, sino de cambios y simultaneidades espaciales, giros y primeros, segundos y múltiples planos en función de una aceleración perceptiva de las cualidades espaciales.

Estos instrumentos determinan **una composición que no está reglada por la lógica de un recorrido de lo general a lo particular, ni de la división subordinada de jerarquías**.

EJSENSTEJN, Sergej, hoja de la Acrópolis



Para el que mira el paisaje, con fines interpretativos y de proyecto, se enfrenta el problema de definir una estructura cognitiva capaz de organizar eficazmente las informaciones relevantes. Para interpretar el territorio en su **complejidad**, a través del estudio de los signos producidos por la **interacción espacial** entre las actividades socio-económicas y el soporte natural del paisaje, es necesario establecer niveles diversos dentro de los cuales el mensaje visual es clasificado con fines proyectuales:

1) **El nivel de la forma pura**, en el cual la imagen del paisaje se revela en su naturaleza de gran escultura abstracta que no se vincula a ninguna significación paisajística y que en cambio, focaliza su atención en las características de configuración intrínsecas, de materia, luz, color, de una estructura geométrica con sus específicos caracteres topológicos.

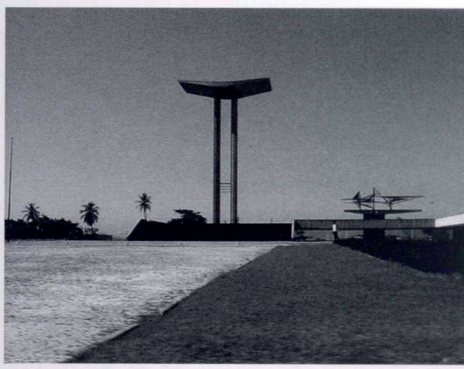
2) **El nivel de la forma significante**, donde la imagen visual es captada por su capacidad de vehiculizar un contenido y por lo tanto como una imagen de estructura sintáctica, que consiente en dar sentido completo de "lugar" a una compleja información visual.

3) **El nivel de los significantes**, donde se colocan ya sea los contenidos denotantes, o las asociaciones de cada imagen, "significados estratificados" e "hipercodificados", metáforas, símbolos, y que son después parte integrante de una construcción sedimentada de la memoria histórica del lugar.

Estos niveles o estratos actúan como elementos de un sistema dinámico con interrelaciones mutantes. En este sentido, la búsqueda de los "signos emergentes", se hará utilizando los criterios ligados principalmente a los enfoques interpretativos y a las dinámicas de transformación y construcción del territorio buscando los signos culturales y naturales responsables de la mutación o de condiciones de cristalización del paisaje. La interpretación de los signos del paisaje construido y natural como "constantes de configuración" se define por:

- su persistencia en el proceso de transformación del paisaje
- su legibilidad
- sus capacidades transformativas y sus modalidades de transformación

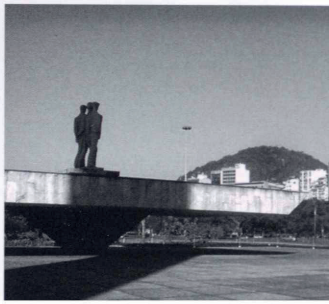
Monumento a los caidos en la Segunda Guerra Mundial, Marcos Konder Netto, Helio Ribas Marinho, Río de Janeiro, 1957.





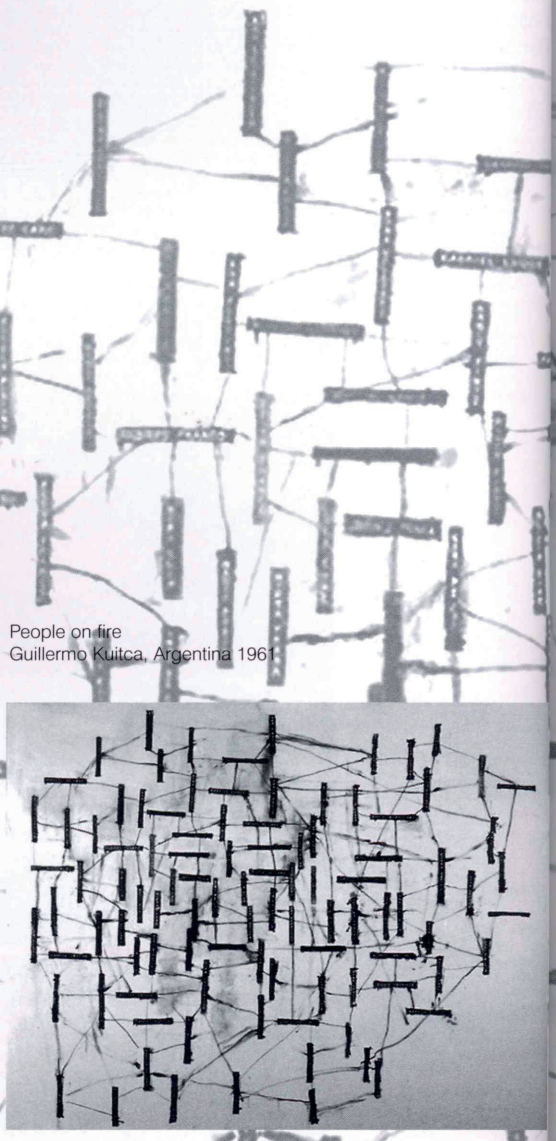






Obras y autores latinoamericanos son estudiados como materia de la reinvención de la arquitectura y herramienta operativa de proyecto.

Explicitar características visuales, extraer principios subyacentes y mostrar las relaciones estructurales, aprehender los rasgos esenciales del paisaje latinoamericano es el objetivo. Siempre que ello sea posible se intenta ir más allá de la mera acumulación de datos inconexos, buscando una ley global de construcción, buscando establecer algún orden deduciendo principios para capturar en lo particular algo universalmente significativo. La culminación de la investigación es la formulación de una teoría que constituye el nivel de abstracción máximo. Una teoría es un sistema de leyes, un entramado lógico de relaciones invariantes, es traducir la realidad a un lenguaje.



People on fire
Guillermo Kuitca, Argentina 1961

Observar para conocer, entender, "leer" las partes constitutivas, en su materia, en sus procesos quiere decir disponerse a mirar con actitud crítica. Es entonces que, se comienza a delinear la necesidad de clasificar estas partes, explicitando las relaciones con las otras.

Observando el paisaje con una actitud de investigación, nos acercamos a los problemas específicos del proyectovisto como serie de operaciones y como conclusión de un proceso de síntesis.

Para quien proyecta, el análisis significa explicar, hacerse más consciente sobre el proceso de hacer, explicitar y hacer legible el propio pensamiento sobre el modo de organizar los datos y las relaciones formales que intervienen.

Se definieron entonces ocho **caracteres** de paisaje latinoamericano que son presentados a continuación. Al final de la presentación de cada uno, se muestra una obra paradigmática que ejemplifica la aplicación proyectual de los contenidos.

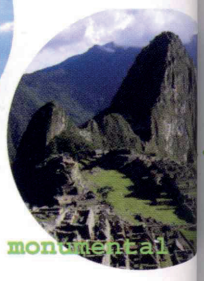
Esta operación es considerada como una primera grilla de soporte para las lecturas posibles del paisaje latinoamericano, un trazado de base que abra a la multiplicidad de interpretaciones, un mapa para orientarse.

Estos mapas cognitivos son capaces de reconocer procedimientos compositivos, sus intersecciones, su racionalidad, sus jerarquías móviles, y los diversos modos de identificación, sin pretender abarcar la totalidad de la realidad.

caracteres del PAISAJE



la gran dimensión geográfica



la escala monumental



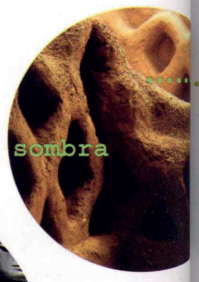
las formas naturales del territorio



las huellas geométricas



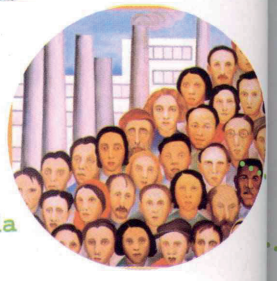
el vacío como estructurante



la transición luz / sombra



tensión entre pasado y presente



cultura híbrida









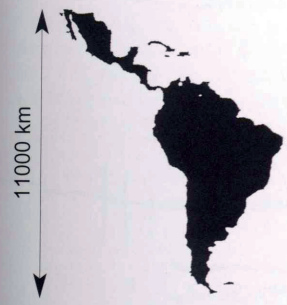


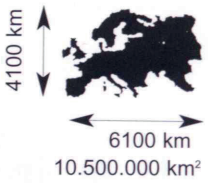






la gran dimensión geográfica



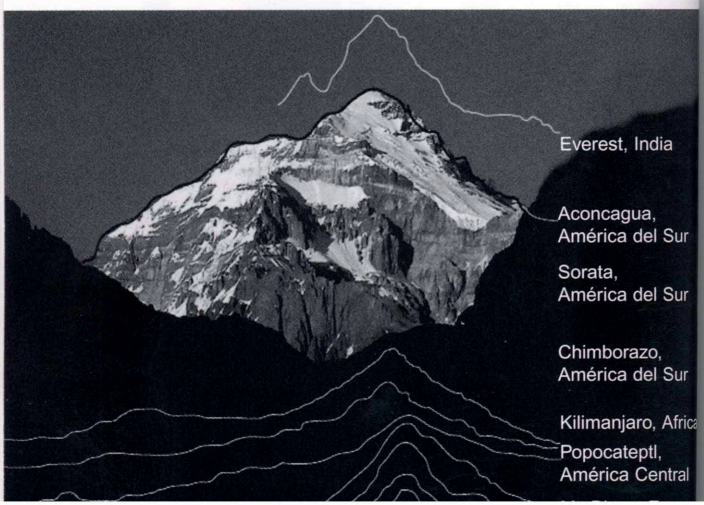


tes de la peluca y la casaca
eron los ríos, ríos arteriales:
ieron las cordilleras, en cuya onda raída
l cóndor o la nieve parecían inmóviles:
ue la humedad y la espesura, el trueno
.in nombre todavía, las pampas planetarias.

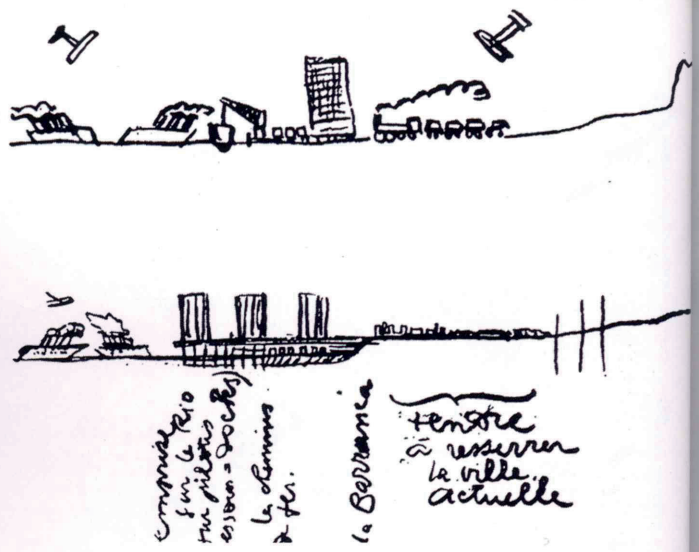
Pablo Neruda
Chile 1904-1973

La gran extensión del territorio americano, su inmensidad, las escalas no conocidas por los europeos y las sensaciones suscitadas, maravillaron a Le Corbusier.

América se caracteriza por el espacio de grandes dimensiones cuyo paisaje tiene una gran fuerza de escala, de cromaticidad, de exhuberancia vegetal. Algunos caracteres típicos del paisaje de nuestro continente son los de los trópicos desolados, los grandes ríos, la monotonía de las llanuras y la amenidad de las regiones del Caribe. La naturaleza, omnipresente y potente, define una determinada idea del espacio. Estas dimensiones geográficas determinan la medida de la ciudad y los límites geopolíticos.[8]



8 "El territorio se revela en la imagen de la madre tierra. Esta es un segundo útero que nutre al habitante. Desde sus colores, líneas, ritmos, formas, modela los paisajes interiores del hombre. Desde los ruidos y sonidos del entorno le afina el oído para atender las voces de su ser. Los aromas, los sabores de frutos y frutas le transfieren la energía de sus raíces. El contacto de la piel del hombre con la piel del terruño troquela su autoctonía". SEPÚLVEDA, Fidel, La identidad en la cultura tradicional, 'Revista Universitaria', Nº 54, PUC, Santiago, 1996.

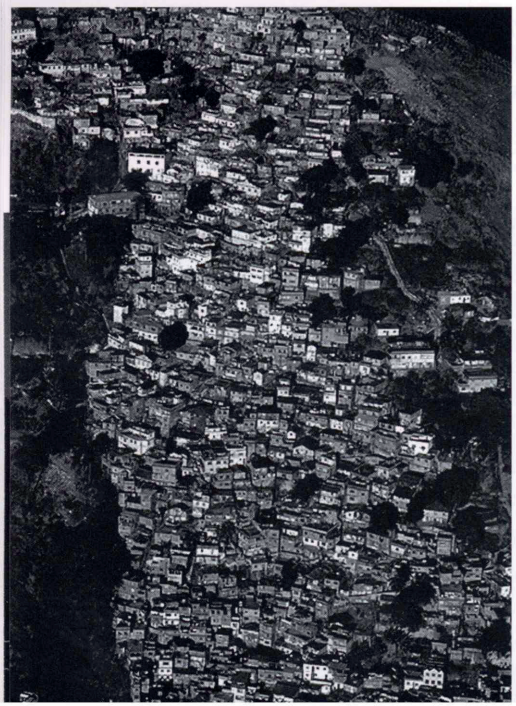


"Desde el avión he visto unos espectáculos que podrían calificarse de cósmicos."
Le Corbusier, op. cit.

Yann Arthus-Bertrand, La tierra vista desde el cielo:
Campos en Perú
Cultivos cerca de Quito
Favelas en Rio de Janeiro



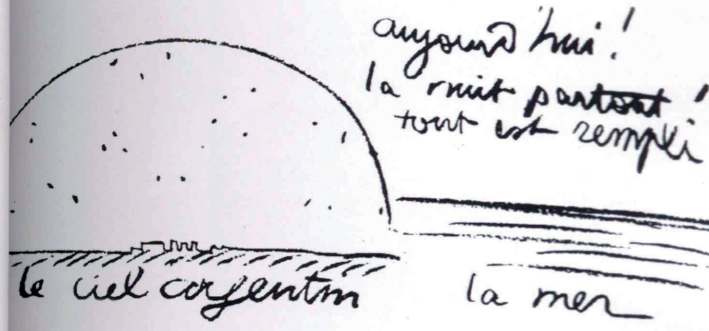




En el descubrimiento de esta naturaleza, Le Corbusier, durante su primera visita a la Argentina, comentaba:

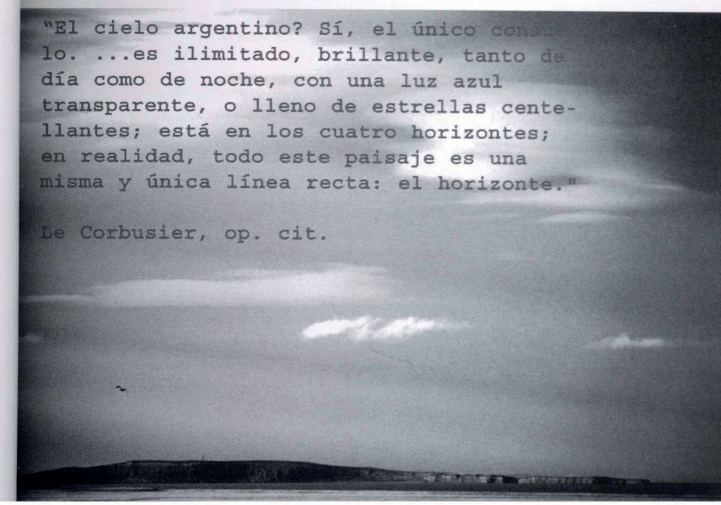
"(...) Este país de América está dimensionado por el avión. Tengo la seguridad de que la red aérea será el sistema nervioso eficaz. Miren ustedes el mapa: todo es gigantesco y, de vez en cuando, puede verse un poblado, alguna ciudad.

"He estudiado mapas geográficos de la Argentina, midiendo la línea de los ríos, las grandes extensiones de sus llanuras y de sus mesetas, la barrera de los Andes, he estudiado la red de ferrocarriles que ya irrigan vuestro país. He sabido por primera vez que la Argentina es inmensa... " Le Corbusier, op. cit.



"El cielo argentino? Sí, el único consuelo. ...es ilimitado, brillante, tanto de día como de noche, con una luz azul transparente, o lleno de estrellas centellantes; está en los cuatro horizontes; en realidad, todo este paisaje es una misma y única línea recta: el horizonte."

Le Corbusier, op. cit.

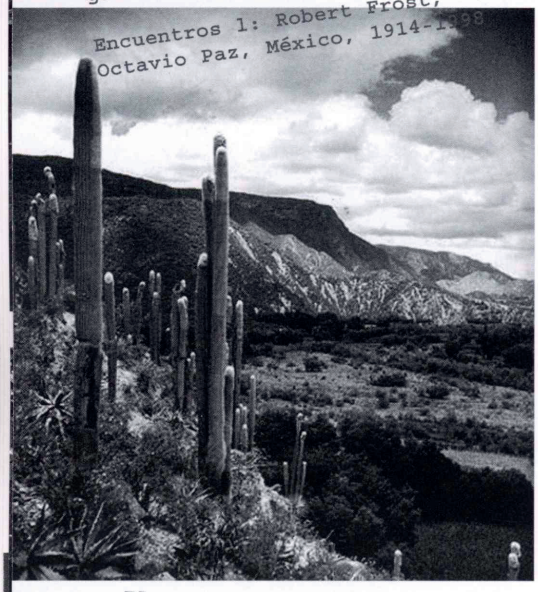


La dimensión del territorio, cuya vastedad hace que en América Latina no sólo el edificio singular sino la ciudad sea como un puesto de vanguardia frente a la inmensidad de vegetación natural, de las gigantescas montañas, de los desiertos de arena y de piedra. Sin duda esta dimensión es una invitación a la libertad: pero resulta también una aventura imposible de cubrir de arquitectura nuestro continente. La arquitectura y la ciudad americana son una respuesta a estas dimensiones.



-Mi hija me ha dicho que el paisaje de su país es muy dramático.
-La naturaleza es hostil allá abajo. Además, somos pocos y débiles. Al hombre lo devora el paisaje y siempre hay el peligro de convertirse en cacto.

Encuentros 1: Robert Frost, Octavio Paz, México, 1914-1998



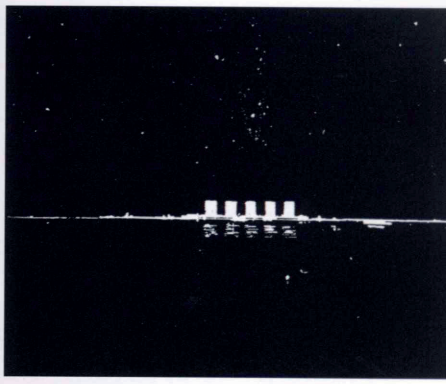
El viento hace a mi casa su ronda de sollozos
y de alarido, y quiebra, como un cristal,
mi grito.
Y en la llanura blanca, de horizonte infinito,
miro morir inmensos ocasos dolorosos.

Desolación, Gabriela Mistral
Chile 1889-1957



El Río de La Plata, el más ancho del mundo, como frente urbano de Buenos Aires y Montevideo.

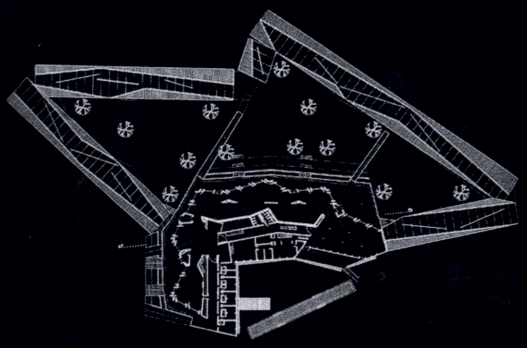
Le Corbusier en su viaje propone un perfil para la ciudad de Buenos Aires, donde en la mitad del río y del cielo aparecen elementos verticales como respuesta a la horizontalidad y la inmensidad geográfica.
Abajo dos vistas actuales de Buenos Aires desde el Río de La Plata.







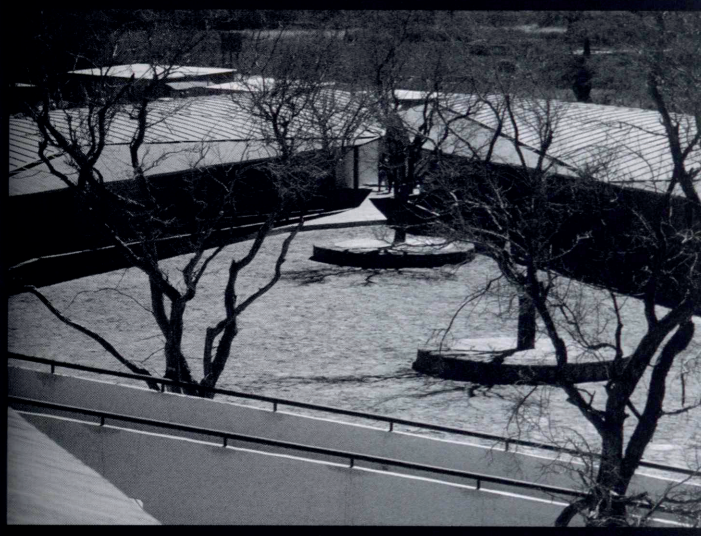
Hotel Explora en Atacama, Chile
1995-2000
Germán del Sol



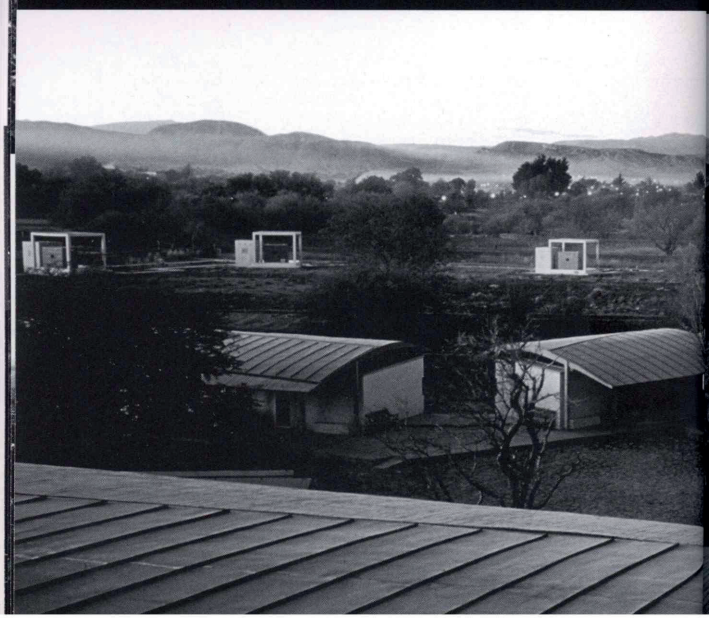
"Se trata de conservar el espíritu de la arquitectura de Atacama y no la forma; conservar por ejemplo, los muros macizos,las cubiertas livianas, los huecos pequeños,las sombras luminosas, los bancos de adobe mirando el sol de la mañana etc., tratar de capturar en la obra la levedad y la gracia de una cultura que hace mucho con poco, con más ingenio que medios,y que sobrevive a los cambios por su capacidad de negociar y adaptarse. Y al mismo tiempo relacionar el interior del hotel con la inmensidad, para invitar a las visitas a salir más allá del oasis de San Pedro, a vivir la vida tal como se vive en los poblados de Atacama, abierta al espacio infinito y al paso cadencioso de los días marcados por las fiestas que los reúnen a todos los rituales. La arquitectura del hotel media entre la dispersión necesaria para conocer lo remoto y la recogida cada tarde en un ambiente que relaciona esa experiencia con la ciudad, para hacerla fecunda. El hotel se dispersa alrededor de una plaza de piedra arbolada, levantada un metro sobre el nivel natural del terreno. Así, la plaza y los dormitorios de una planta quedan levantados sobre los potreros y afanes próximos,en la privacidad de una primera línea de sol y vistas."

Germán de Sol, memoria de la obra









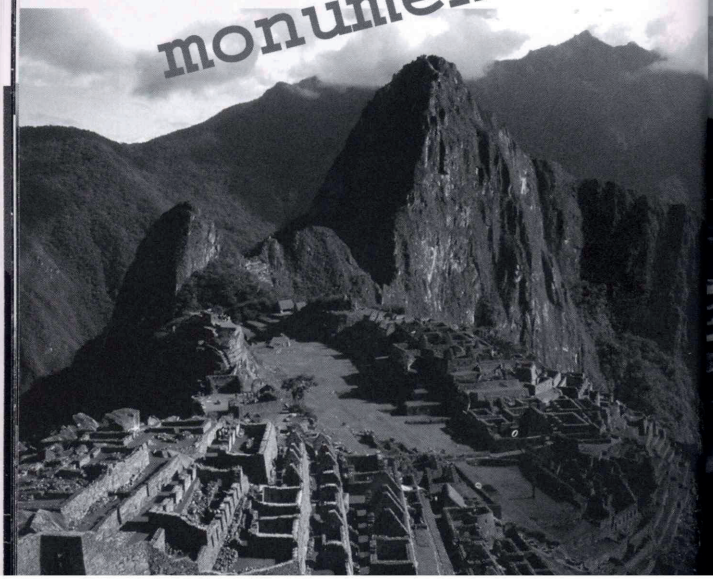


la escala monumental

El paradigma de lo natural, la imponencia del paisaje, están en el origen de una arquitectura casi reducida a simples dimensiones externas, así como emerge en los grandes espacios de los templos mexicanos o en la elaborada geografía productiva de las terrazas andinas. El encuentro del hombre con la gran dimensión geográfica produce paisaje donde predomina la escala monumental.

En el vasto territorio de las estéticas del paisajismo se deberán ubicar, en primer lugar, las experiencias peruanas y mexicanas, que se refieren a la tradición precolombina de la escala monumental de los grandes espacios abiertos.

La ciudad ceremonial de Teotihuacan construye la santidad del centro, punto crítico del universo, y de los cuatro puntos cardinales. La ritualidad, y lo sacro determinaban recorridos y desarrollos arquitectónicos. Teotihuacan es la expresión de una arquitectura monumental basada sobre formas geométricas y volumétricas simples.



Machu Picchu, Perú, siglo XV a XVII aprox.
Teotihuacan, México, siglo VII a.C. aprox



Monumentalidad, dominio de la articulación de vastas masas horizontales y abiertas, concepción magnilocuente del vacío, manipulación de la materialidad arquitectónica ligada a lo escultórico o a lo geológico son algunas características de estos paisajes. Las grandes arterias de Brasilia o los proyectos americanos de Le Corbusier tienen dimensiones territoriales, y lo mismo se puede decir de la Calle de los Muertos en Teotihuacan.

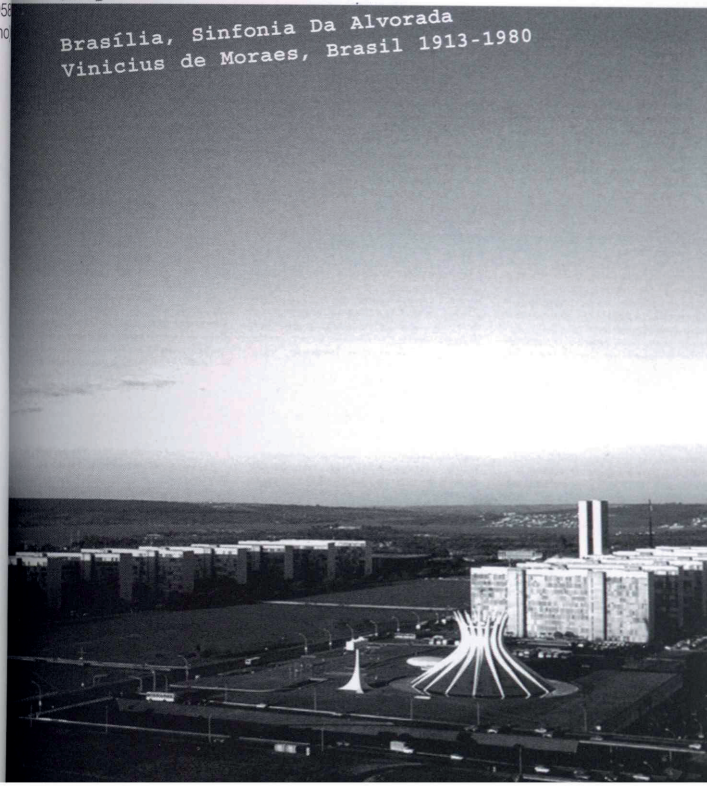


Puente Rio de Janeiro - Niteroi, Brasil

No príncipio era o ermo
Eram antigas solidões sem mágoa.
O altiplano, o infinito descampado
No princípio era o agreste:
O céu azul, a terra vermelho-pungente
E o verde triste do cerrado.
Eram antigas solidões banhadas
De mansos rios inocentes
Por entre as matas recortadas.
Não havia ninguém. A solidão
Mais parecia um povo inexistente
Dizendo coisas sobre nada.
Sim, os campos sem alma
Pareciam falar, e a voz que vinha
Das grandes extensões, dos fundões
crepusculares

Brasília, Sinfonia Da Alvorada
Vinicius de Moraes, Brasil 1913-1980

Brasilia, Brasil, 195
Lucio Costa (planeamiento urbano



Sentir que todo es mío, el sol, el aire,
el limo de tu río, che, Buenos Aires.
Mirá cuanta riqueza que le ha brindado Dios,
que soy el dueño de tu voz.

Porque hay un "che" que me lastima
y hay un porqué en cada esquina.
Porque tu mole que me atrae y me asusta,
justamente es el lugar que a mí me gusta.

Por qué amo Buenos Aires
Letra y música de Eladia Blázquez

Los edificios de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires de Clorindo Testa y el Museo de Arte de Sao Paulo de Lina Bo Bardi se alzan imponentes en el paisaje urbano albergando espacios públicos. Edificio y plaza se conjugan en una unidad. Desaparece la separación entre vacío y lleno urbano.

La escala monumental del vacío está enmarcada por el edificio que lo contiene.

Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina, 1962, Clorindo Test

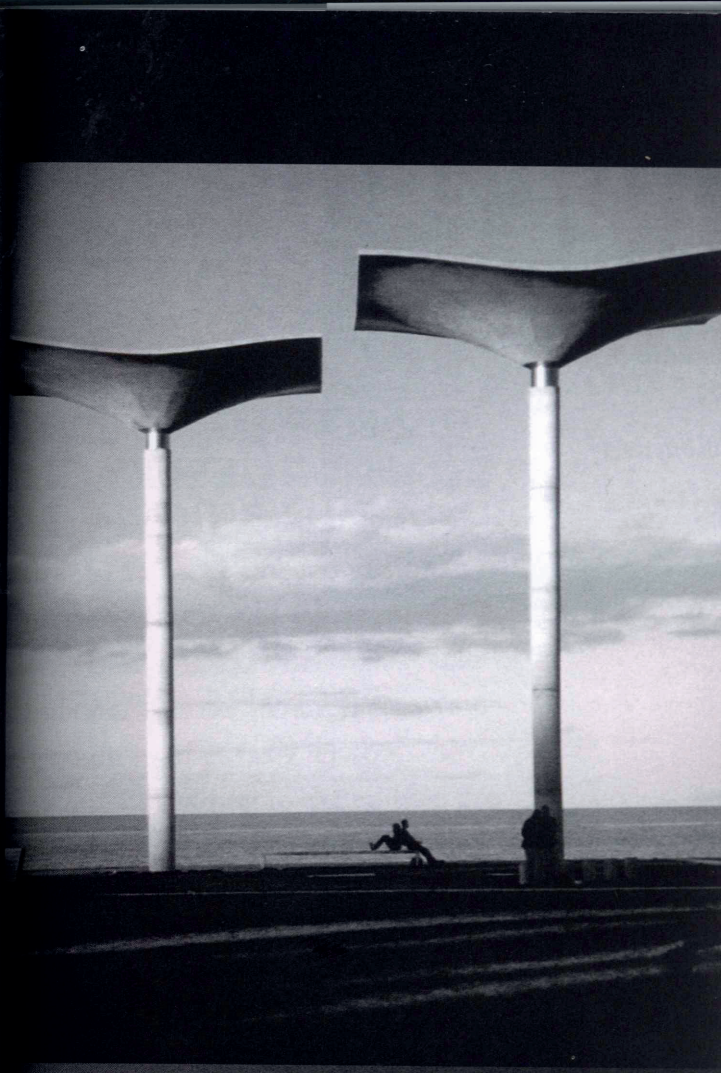


MASP, Museo de Arte de Sao Paulo, Brasil, 1968, Lina Bo Bardi



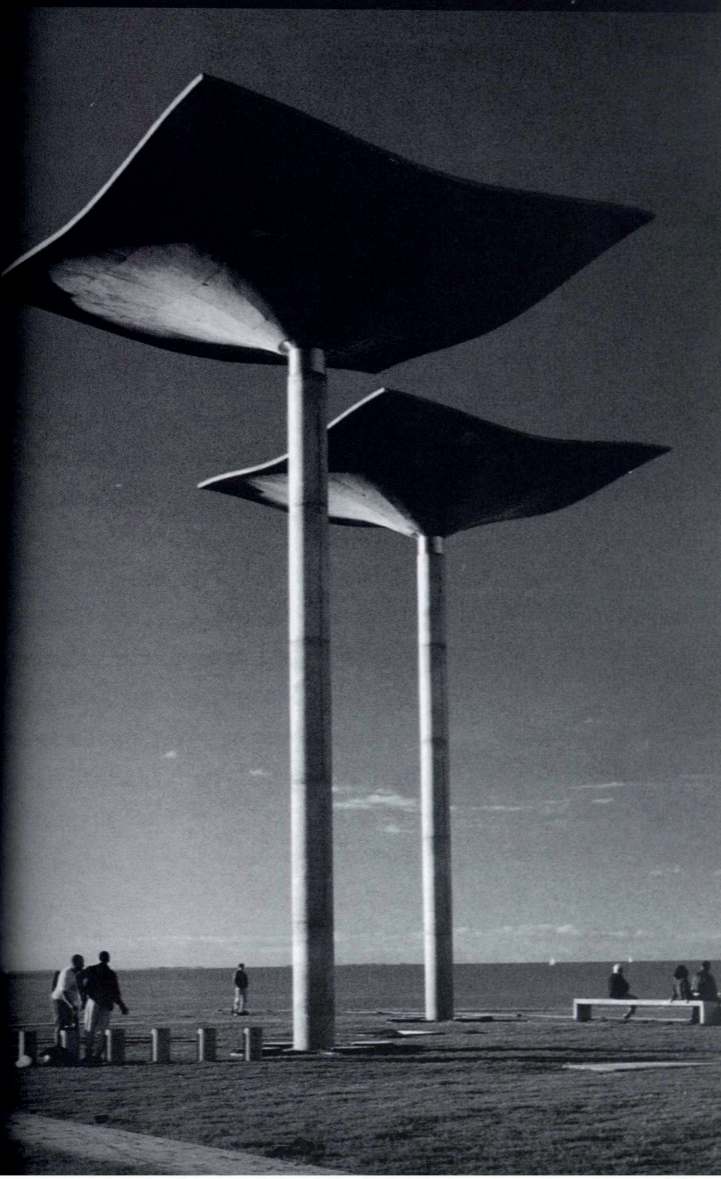
monumento de fin del milenio, Buenos Aires

Amancio Williams,
proyecto original 1962/66
Claudio Vekstein,
adaptación y dirección de obra, 1999/2000



"el Monumento, concebido para ser construido en un parque de césped en Buenos Aires, consta de dos bóvedas cáscara cuadrangulares elevadas sobre un piso de mármol elevado sobre el césped, comunicado por cuatro veredas angostas a los caminos circundantes del parque. Todo el juego resulta del espacio vacío entre las dos bóvedas y las superficies de mármol. Las bóvedas no se tocan: sus esquinas permanecen apenas separadas, creando, vistas desde abajo, un punto de tensión. (...) El espectáculo de las bóvedas cambia con gran riqueza con los distintos puntos de vista, tanto si se las ve con sus lados paralelos o diagonales a través de una línea."

Amancio Williams



"Como en las mismas bóvedas y su articulación ideal interna por el capitel de acero inoxidable, dos sofisticados artistas -expresión uno del más literal y elevado, el otro del más sutil y elevado arraigo al territorio-, sostienen un diálogo de pares iguales, doble y cruzado, aunque silencioso y puro. Y así como en la línea del estanque de agua y su reflejo el cielo realizan la unión ideal de las dos partes que se mantienen (como dedos) apenas distantes, en la otra definen la línea inquieta de sus propias pasiones inmóviles: (...) la pampa y el río, pampa húmeda y pampa líquida..."

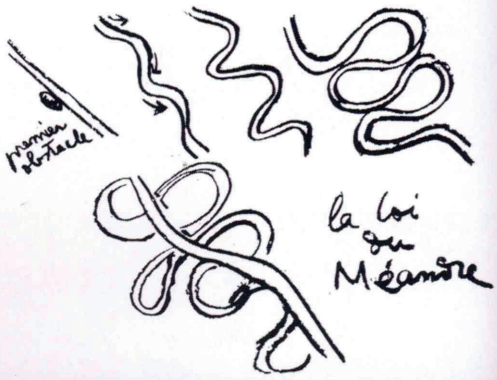
Claudio Vekstein

las formas naturales del territorio



La jungla
Wilfredo Lam,
Cuba 1902 - Francia 1982

"El curso de estos ríos, en estas tierras que no tienen límites y son completamente llanas, desarrolla apaciblemente la implacable consecuencia de la física; es la ley de la línea de mayor pendiente y después, si todo se hace llano, es el teorema conmovedor del meandro."
Le Corbusier, op. cit.



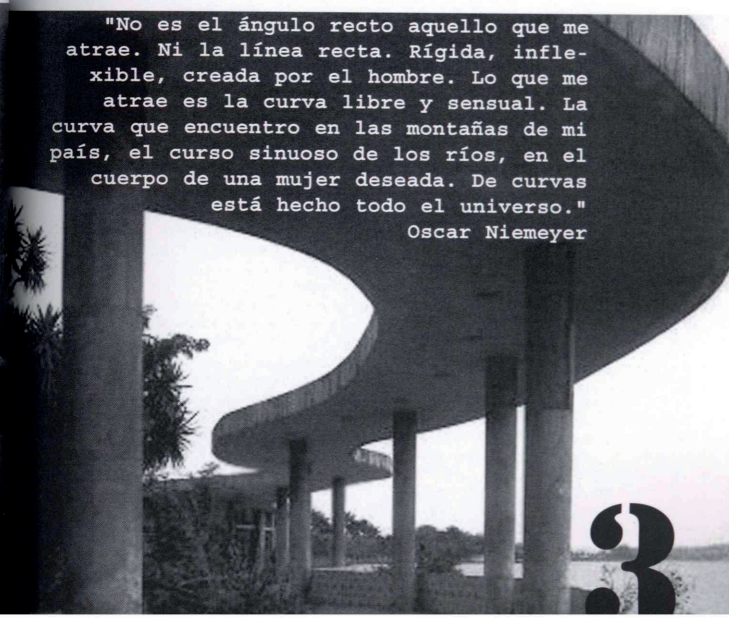
No solamente conmueve la gran dimensión del territorio americano sino sus particularísimas formas naturales (ríos, montañas, mares, los árboles y las plantas). Una geografía monumental y diversa aparece frente a nuestros ojos.

Estas formas naturales son un repertorio de inspiración constante para el arquitecto americano.

izq. Río Amazonas, Brasil
der. Casa de Baile, Pampulha, Brasil, 1942, Oscar Niemeyer



"No es el ángulo recto aquello que me atrae. Ni la línea recta. Rígida, inflexible, creada por el hombre. Lo que me atrae es la curva libre y sensual. La curva que encuentro en las montañas de mi país, el curso sinuoso de los ríos, en el cuerpo de una mujer deseada. De curvas está hecho todo el universo."
Oscar Niemeyer



¿Cuáles son las leyes de esta geometría? Se trata de estructuras formales indeterminadas, susceptibles de desarrollos imprevistos, derivados de las formas naturales que son el núcleo más significativo de estas arquitecturas.

Las curvas, los pliegues, los estratos, las pendientes, las remificaciones son estructuras orgánicas que sustentan el diseño. Los accidentes geográficos que interrumpen el trazado cuadricular de nuestras ciudades y ponen en cuestión el orden ortogonal.[9]

A los prestigios de la piedra, de la inamovible y bien encajada en el planeta; a la dureza de los cuarzos, de las rocas ígneas, de las pórfidos, sucede ahora la magia de lo fluyente, de lo inestable, de lo nunca quieto, en saltos, juegos y retozos de ríos arrojados a los cuatro vientos de América por las Mesetas Madres, y que, en su mayoría, van a engrosar luego de muchos vagabundeos y desapariciones -recogiéndose de paso el oro y algún diamante- el fragoroso y salvaje Caroni. Comprendemos ahora como, caído tan alto, rico de tantas aventuras, el Caroni se rehúsa a todo disciplina, rompiendo los cepos con que quiso apretarle la dura y sofocante naturaleza de abajo.

Alejo Carpentier
Cuba 1904-1980

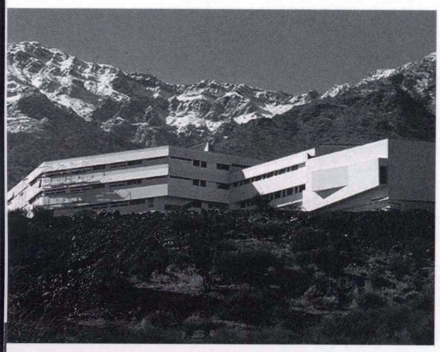
izq. Universidad Adolfo Ibañez, Santiago de Chile, 2000, de José Cruz Ovalle. El edificio dialoga con la Cordillera de los Andes.

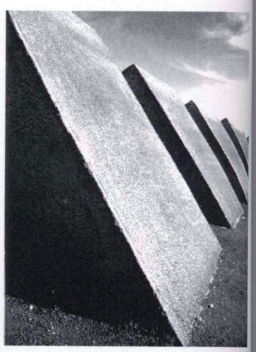
der. Espacio Escultórico en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, Helen Escobedo, Manuel Felguerez, Mathias Goeritz, Sebastián Hersúa, Federico Silva. Es una escultura de 120 metros de diámetro que encierra un mar de lava.

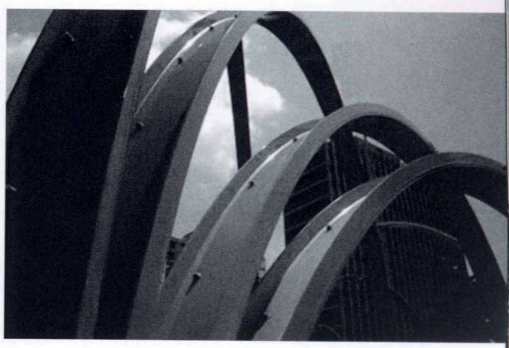
der. Escultura en São Paulo, Brasil, de Jorge Bassani, que recuerda a las montañas que ya no se pueden ver desde ese punto de la ciudad.

abajo. Termas Geométricas, Parque Nacional de Villarica, Chile, 2003,Germán del Sol. Una pasarela roja zigzagueante se interna en la quebrada montañosa.

[9] El tema ha sido tratado más ampliamente en MOISSET, Inés, interrelación cuadrícula - naturaleza, en NASELLI, et al., Forma urbana, lecturas y acciones en la ciudad, i+p editorial, Córdoba, 2005.



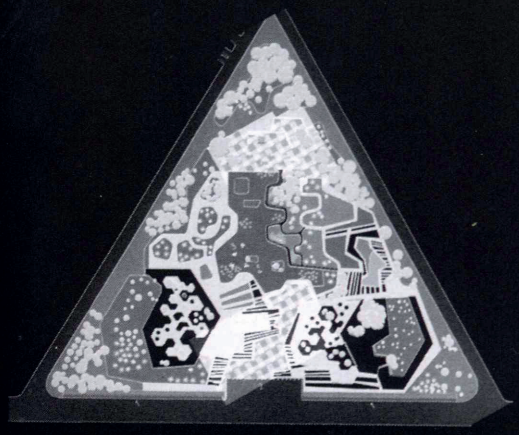








Ministerio del Ejército,
Brasilia, 1970
Roberto Burle Marx

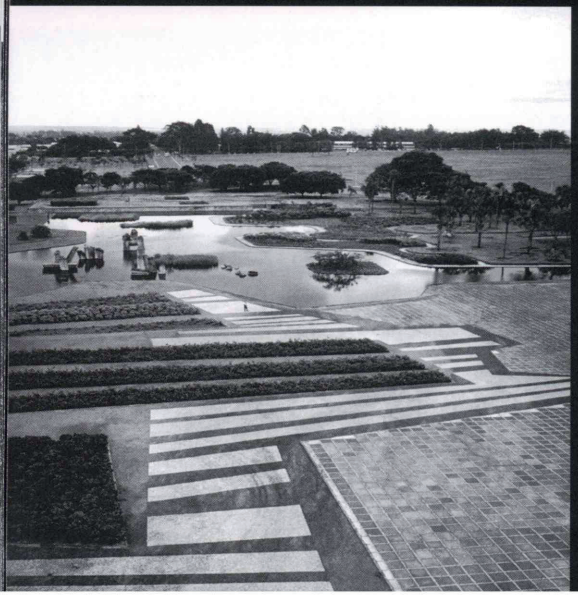


"Como artista plástico, recibí una formación rigurosa en las disciplinas de dibujo y pintura, y la idea de jardín acabó resultando de una sedimentación de circunstancias. Apliqué a la propia naturaleza los principios de composición plástica, en consonancia con el sentimiento estético de mi época. En resumen, el jardín fue una manera de organizar y componer mis obras pictóricas utilizando materiales no convencionales.

... Decidí entonces utilizar la topografía natural como superficie sobre la cual componer, y los elementos minerales y vegetales de la naturaleza se convirtieron en los materiales de la organización plástica, de la misma manera como todo y cualquier artista intenta componer su tela, con colores y pinceles."

Roberto Burle Marx, entrevistado por Jacques Leenhardt, en LEENHARDT, Jacques, Nos Jardins de Burle Marx, Editora Perspectiva, São Paulo, 1996. Trad. I. M.



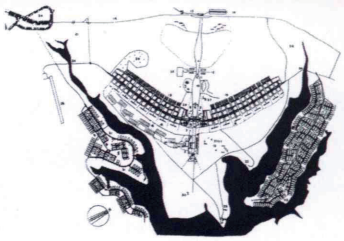


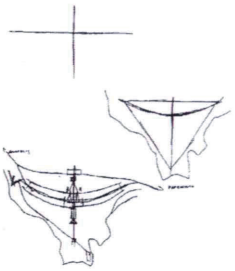


Dentro de esta escala monumental existe la necesidad de referencia, de orientación, de señalizar el territorio. La geometría pura y sus contrastes con las formas naturales se presentan como instrumentos eficaces para señalar la presencia humana en la inmensidad natural. Las huellas como vestigios, como signos de permanencia en el tiempo, un modo de signar el territorio, desde las huellas de Nazca realizadas en medio del desierto hasta la parcelación agrícola de la tierra.

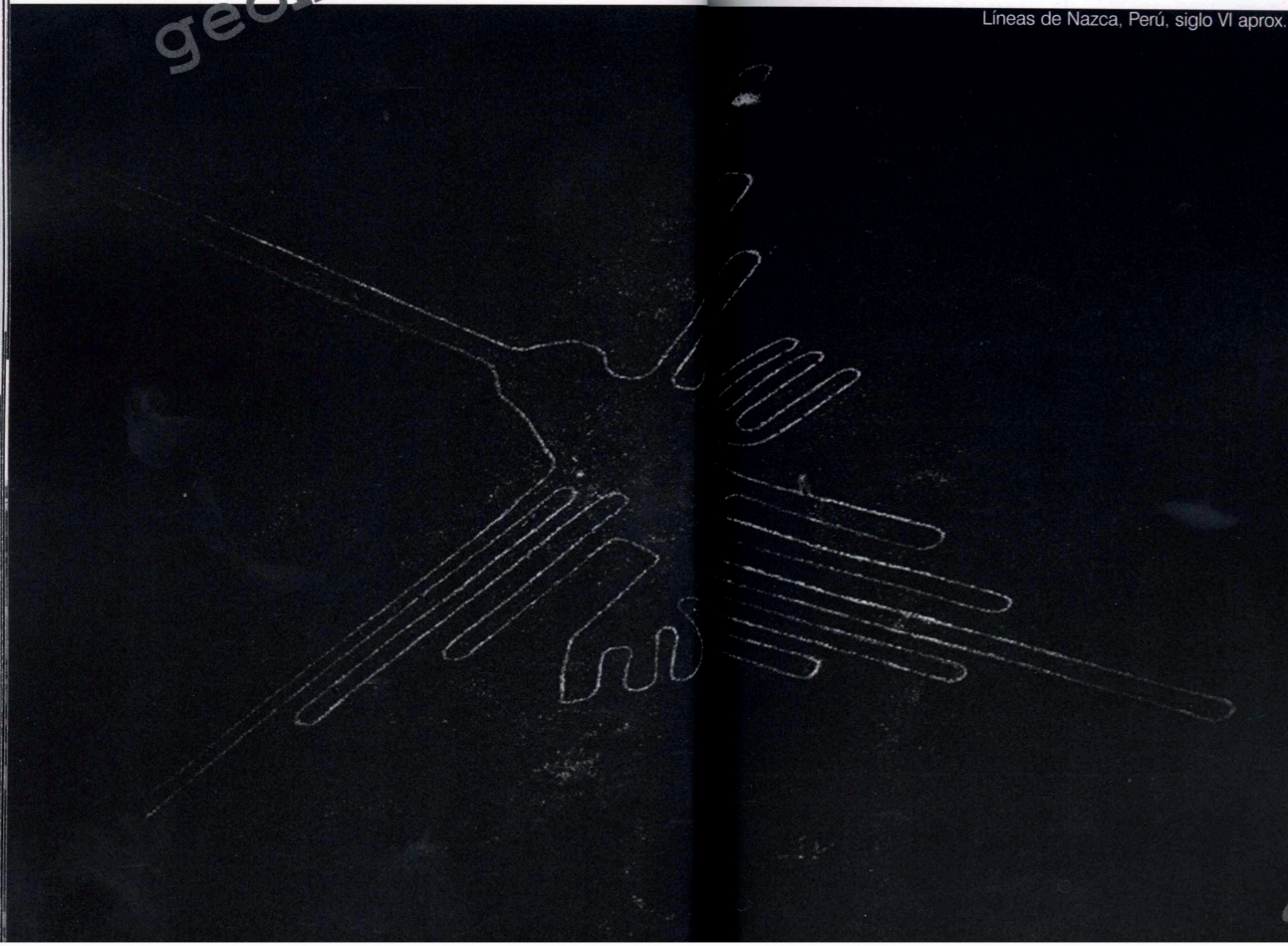
La sistematización ordenada de la naturaleza y la transformación de las tierras improductivas en productivas son dos temas americanos recurrentes. Estos grandes sistemas se pueden apreciar desde el aire.

las huellas geométricas





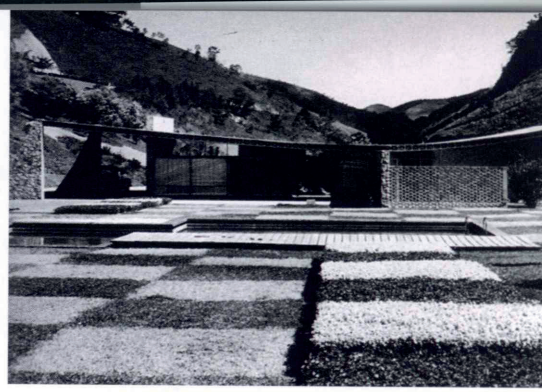
Brasilia, "...nacida del gesto primario de quien señala un lugar o toma posesión de él: dos ejes que se cruzan en ángulo recto, o sea, la propia señal de la cruz"
Lucio Costa

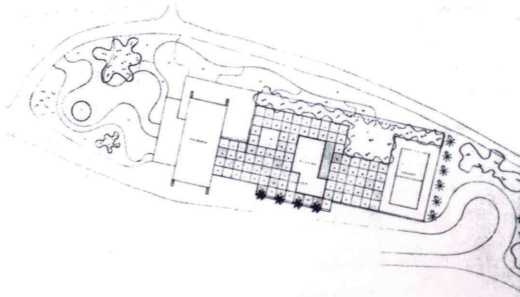


Líneas de Nazca, Perú, siglo VI aprox.

En las praderas y los valles americanos, las parcelas pueden subir y bajar, creando patrones del todo independientes de los desniveles del terreno.

Las líneas y los ángulos rectos son hechos por el hombre. Cuando se impone un orden geométrico, se ocupa el paisaje con el pensamiento humano. La geometría define claramente lo artificial y facilita la lectura en el caos inherente a la naturaleza. La geometría es también una extensión de la ciudad. Internamente miramos las formas geométricas como mapas mentales, son un modo de orientarse en el espacio.





Casa Cavanellas, Petrópolis, Brasil, 1954,
Roberto Burle Marx

"La transformación de la naturaleza incluye la creación de espacios adaptados para el desarrollo de la vida humana. En gran parte de las tierras cultivadas se eliminó la vegetación original hace más de mil años y pacientemente, generación tras generación, los agricultores han contribuido a suavizar el perfil del terreno para facilitar las faenas del cultivo. Las esbeltas cañas del maíz invadieron pacíficamente el paisaje, desde las costas hasta alturas de más de tres mil metros sobre el nivel del mar. Y esta es una planta inventada por el hombre en estas tierras. El maíz ordena desde hace muchos siglos gran parte del territorio mexicano." G. Bonfil Batalla, México Profundo, Una civilización negada, CNCA, Grijalbo, México, 1990





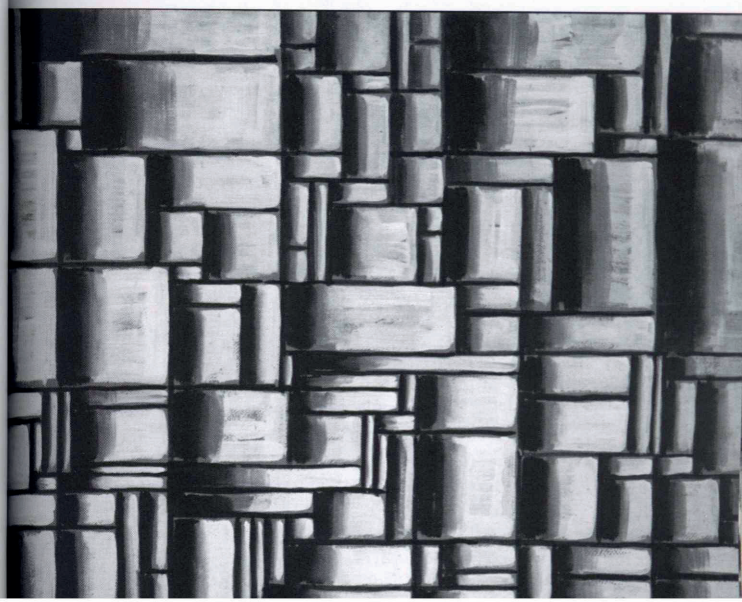


Cuadrados y ángulos

Casas enfiladas, casas enfiladas,
Casas enfiladas.
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.
Casas enfiladas.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila,
Y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, cuadrada.

Alfonsina Storni,
Suiza 1892 - Argentina 1938

construcción en negro, Joaquín Torres García, Uruguay 1874-1949



Fue también el impulso geometrizante que impulsó a los colonizadores a indicar su presencia con los trazados reguladores. La ciudad era la cuadrícula de frente o sobre las fuertes configuraciones de la naturaleza.

"Este acto de voluntad aparece en la creación de las ciudades. Y, sobre todo en América, donde la decisión fue de venir y, habiendo venido, de actuar, se han creado las ciudades geométricamente, porque la geometría es lo propio del hombre." "... Esto es lícito, ya que el hombre piensa en "geométrico". Le Corbusier, op. cit.

Un elemento fundamental de la memoria de la ciudad es su trazado sobre la base de las imágenes que se construye en los siglos y que permanece como una huella. Las variaciones producidas en el trazado original a través del tiempo forman la memoria urbana.

La cuadrícula tiene la capacidad de incorporar edificios y la flexibilidad para la adaptación sin modificación del trazado, sin perder las características típicas del modelo original.

La cuadrícula hispanoamericana está vinculada a los poéticos laberintos de Borges. "Un laberinto es algo diseñado para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, se orienta para ese fin."[10]

Al contrario del laberinto de la sorpresa, donde el espacio es siempre inesperado, el laberinto de Borges es el del desdoblamiento -o de la subdivisión- de los componentes arquitectónicos invariables, de una perfecta simetría. El laberinto se compone de adiciones infinitas -o indeterminadas- de fragmentos arquitectónicos iguales, y es la uniformidad del espacio lo que impide la orientación. Es llegar al extremo de la arquitectura de la línea recta, de lo ortogonal, de la malla reticular.

10 J. L. Borges, El inmortal.

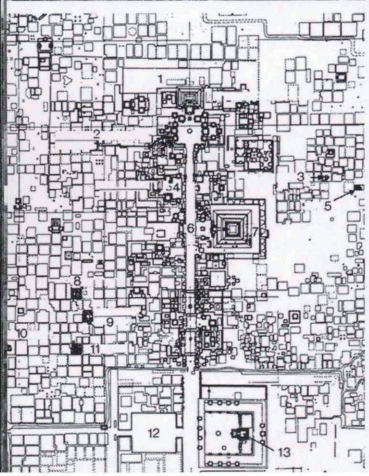
"El arrabal es el reflejo de nuestro tedio
mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetitivos
de una sola manzana."

Arrabal, en Fervor de Buenos Aires
Jorge Luis Borges,
Argentina 1899- Suiza 1986

izq. Teotihuacan, México, s. VII a.C.

der. Córdoba, Argentina, fundada en 1573. Foto actual del centro histórico









casa de huéspedes ilustres
Rogelio Salmona
Cartagena, Colombia, 1980-81

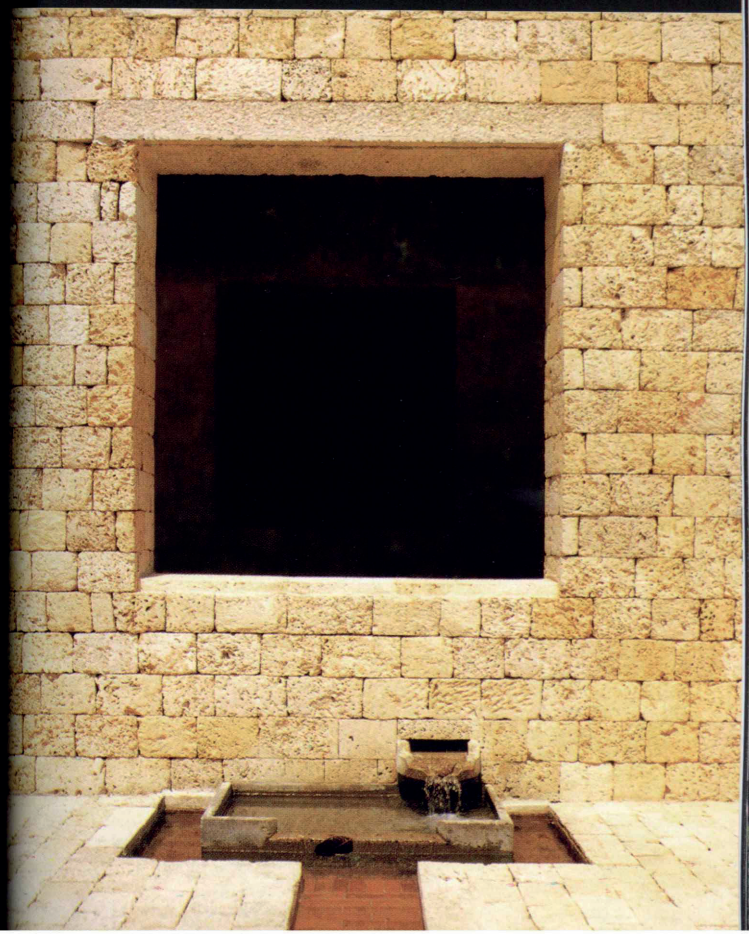




"El ritual de subir y bajar, de encontrar quicios, umbrales, patios, ladrillos; el paisaje que aparece y desaparece a medida que uno se mueve. La arquitectura que involucra al cuerpo entero, eso me ha interesado siempre.
Esta obra se deja recorrer por todas partes..."

"...la función más importante de la arquitectura es la de emocionar ... es que la arquitectura y sus espacios se aprehenden con la visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y el sonido, la luminosidad y la penumbra, y la transparencia que se recorre y que permite descubrir espacios sorpresivos ..."

Rogelio Salmona

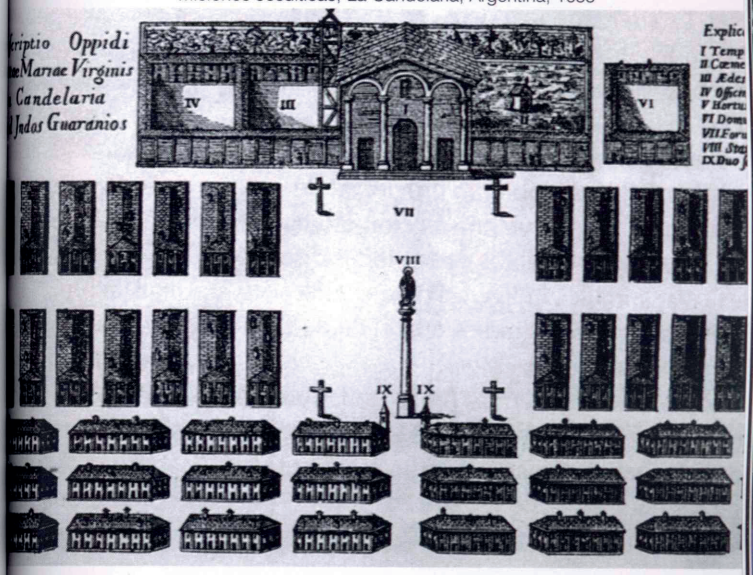


el vacío como estructurante

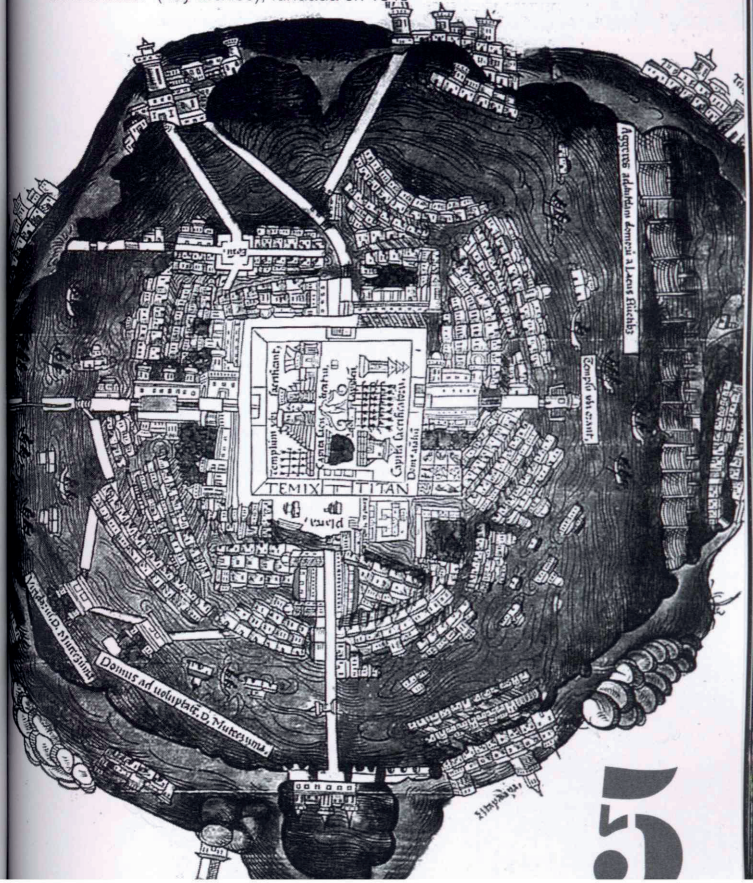
Las Américas están llenas de plazas, jardines, calles y bulevares, que recuerdan las magníficas tipologías del paisaje español. Dentro de la rigurosa geometría trazada para definir la ciudad española, es el vacío lo que la estructura: la Plaza Mayor.

La Plaza Mayor, corazón de la ciudad, encuentra la contraparte extraordinaria en Tenochtitlán, la capital azteca. La ciudad estaba dividida en cuatro partes y organizada simétricamente en torno a una gran plaza cívica donde estaban los templos sagrados del imperio.

Misiones Jesuíticas, La Candelaria, Argentina, 1633



Tenochtitlan (hoy México), fundada en 1345



"[...] y desde que vimos tantas ciudades y valles poblados en el agua y en la tierra firme y otras grandes poblaciones y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba México, nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro Amadís, por las grandes torres y edificios que tenían dentro del agua y todos de cal y canto y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello. No sé cómo lo cuento, ver cosas nunca oídas, ni aún soñadas como veíamos. ...Muchas calles eran canales por los que sólo se podía transitar en canoas[...]".

Bernal Díaz del Castillo nació en España. Vino a América en 1514. Participó en las acciones más importantes de la Conquista junto a Hernán Cortés. Bernal Díaz del Castillo escribió Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España, Madrid 1632.

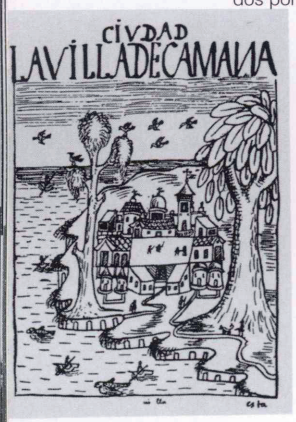
El centro original de la ciudad hispanoamericana es el vacío urbano. El punto de partida de la ciudad es un vacío urbano, entorno al cual se concentran algunos edificios simbólicos. El vacío -la plaza- es un espacio público no especializado: todas las actividades públicas convergen en él. El espacio público es siempre un espacio abierto, una multiplicidad de imágenes, un espacio en el cual la vida misma es el espectáculo. De este modo, el elemento creador de la ciudad hispanoamericana es el vacío.

La ciudad europea ocupa el territorio partiendo de núcleos definidos; la ciudad americana subdivide el territorio dejando un espacio vacío que se constituye en el centro.

Convento de San Antonio de Izamal, México, construido sobre un centro ceremonial maya, 1549. Es el atrio más grande de América

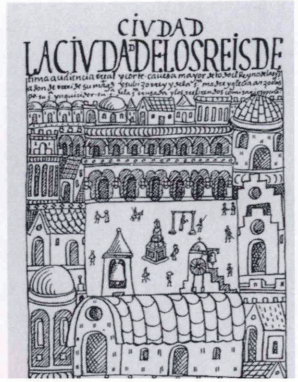


Grabados de las ciudades de la Conquista realizados por Huamán Poma de Ayala, 1526-1643









La ciudad europea se va tejiendo desde los edificios simbólicos y los espacios que pertenecen a ella -iglesia, castillo, municipio, mercado. La ciudad americana se construye colocando objetos sobre una trama abstracta e intentando con ellos darle una cierta consistencia. La solidez del tejido contrasta con su libre y abierta trama, donde los objetos, en definitiva, podrían ser intercambiables.

Cuando la ciudad en cuadrícula crece, se multiplica su traza original según las direcciones del crecimiento pero la nueva trama, como una clonación alberga en su centro el vacío. Es decir, cada barrio tiene el propio centro de gravedad hecho de vacío como en la organización primitiva.

En busca de la tarde
fui apurando en vano las calles.
Ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombra.
Con fino bruñimiento de caoba
la tarde entera se había remansado en la plaza,
serena y sazonada,
bienhechora y sutil como una lámpara,
clara como una frente,
grave como ademán de hombre enlutado.
Todo sentir se aquieta
bajo la absolución de los árboles
-jacarandas, acacias-
cuyas piadosas curvas
atenúan la rigidez de la imposible estatua
y en cuya red se exalta
la gloria de las luces equidistantes
del leve azul y de la tierra rojiza.
¡Qué bien se ve la tarde
desde el fácil sosiego de los bancos!
Abajo
el puerto anhela latitudes lejanas
y la honda plaza igualadora de almas
se abre como la muerte, como el sueño.

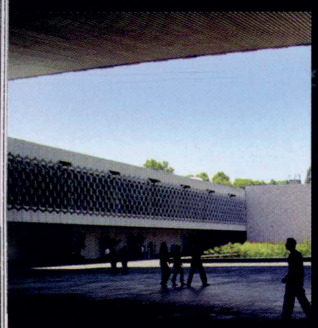
La plaza San Martín
Jorge Luis Borges, Argentina 1899- Suiza 1986

Museo Nacional de Antropología de México, México DF, 1964

Pedro Ramírez Vázquez









"Los viejos museos de gran magnitud se caracterizan porque, en su mayor parte, el recorrido durante la visita debe ser continuo. Para visitar en forma aislada una sala, hay que cruzar otras, lo que implica una pérdida de tiempo e interrupciones innecesarias al público que se encuentra en las salas por las que sólo se transita.

Se optó entonces por crear un gran espacio central distribuidor que permitiera libremente la circulación. Un gran patio fue la solución adoptada para el Museo Nacional, que coincide, además, con el tradicional uso de patios y plazas característicos, por razones de clima, de la arquitectura mexicana.

El patio ofrecía la posibilidad de circular libremente para entrar a cualquiera de las salas. El único obstáculo para la libertad de movimiento era la lluvia; había que protegerlo de ella. Un recurso podría haber sido techar de edificio a edificio para obtener una superficie totalmente cubierta, pero el espacio hubiera quedado cerrado y yo lo que buscaba era la amplitud que brinda la vista del cielo. Entonces pensé: si el problema es la lluvia y de ella nos resguardamos con un paraguas, la solución es obvia, infantil: dotemos al patio de un paraguas. El resultado no es en realidad un espacio abierto ni totalmente cubierto, sino "protegido", con lo cual en su interior se siente toda la dimensión del lugar, su conexión con la atmósfera.

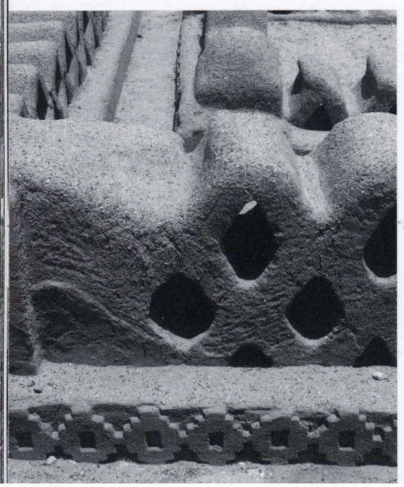
La amplitud de este paraguas permite cubrir una superficie de 54 por 82m; es una enorme estructura aparentemente con un solo apoyo, pero en realidad tiene 80 cables que se sustentan en el mástil central. Como el Museo se encuentra dentro del bosque de Chapultepec, era de temerse que el desagüe pluvial sobre la cubierta pudiera obstruirse por la abundancia de hojarasca y que, en un momento dado, tuviese un peso no previsto. Para evitar este riesgo, se abrió una superficie concéntrica que permitiera el libre escurrimiento de la lluvia. Con la idea de enfatizarla y volverla ornamental, se dotó a la columna de una corriente continua de agua que la convirtió en una fuente invertida. Todo el tratamiento del patio es de carácter horizontal, pavimento pétreo y el gran estanque central de agua con vegetación lacustre que además sirve para señalar la entrada a la Sala Mexica, que es la principal del Museo."

Pedro Ramírez Vázquez
Memorias de la construcción del Museo Nacional de Antropología de México,
México en el tiempo n° 3 (oct-nov 1994)

la transición luz / sombra

La ciudad es más pura al atardecer.
Reúne los colores,
afina su murmullo como un gran pensamiento.
¿Has visto el sol muriendo entre los edificios?
¿Has mirado su sangre
temblando, repartida y sufriente,
en las ventanas,
en los rostros que se llenan de anhelo?
(...)
Ardía la calle como una larga espada
lo recuerdo (me hería con sus rostros, sus casas,
penetraba en mi sangre como el filo de enero).

Héctor Rojas Herazo,
Colombia 1921 - 2002



detalle de los muros de Chanchan, cultura Chimu, Perú, 1200 dc-1480 dc aprox.

Centro Cultural Comunitario, San Sebastián de los Reyes, Venezuela, 2001, Dirección de Edificaciones Culturales

"Los viejos museos de gran magnitud se caracterizan porque, en su mayor parte, el recorrido durante la visita debe ser continuo. Para visitar en forma aislada una sala, hay que cruzar otras, lo que implica una pérdida de tiempo e interrupciones innecesarias al público que se encuentra en las salas por las que sólo se transita.

Se optó entonces por crear un gran espacio central distribuidor que permitiera libremente la circulación. Un gran patio fue la solución adoptada para el Museo Nacional, que coincide, además, con el tradicional uso de patios y plazas característicos, por razones de clima, de la arquitectura mexicana.

El patio ofrecía la posibilidad de circular libremente para entrar a cualquiera de las salas. El único obstáculo para la libertad de movimiento era la lluvia; había que protegerlo de ella. Un recurso podría haber sido techar de edificio a edificio para obtener una superficie totalmente cubierta, pero el espacio hubiera quedado cerrado y yo lo que buscaba era la amplitud que brinda la vista del cielo. Entonces pensé: si el problema es la lluvia y de ella nos resguardamos con un paraguas, la solución es obvia, infantil: dotemos al patio de un paraguas. El resultado no es en realidad un espacio abierto ni totalmente cubierto, sino "protegido", con lo cual en su interior se siente toda la dimensión del lugar, su conexión con la atmósfera.

La amplitud de este paraguas permite cubrir una superficie de 54 por 82m; es una enorme estructura aparentemente con un solo apoyo, pero en realidad tiene 80 cables que se sustentan en el mástil central. Como el Museo se encuentra dentro del bosque de Chapultepec, era de temerse que el desagüe pluvial sobre la cubierta pudiera obstruirse por la abundancia de hojarasca y que, en un momento dado, tuviese un peso no previsto. Para evitar este riesgo, se abrió una superficie concéntrica que permitiera el libre escurrimiento de la lluvia. Con la idea de enfatizarla y volverla ornamental, se dotó a la columna de una corriente continua de agua que la convirtió en una fuente invertida. Todo el tratamiento del patio es de carácter horizontal, pavimento pétreo y el gran estanque central de agua con vegetación lacustre que además sirve para señalar la entrada a la Sala Mexica, que es la principal del Museo."

Pedro Ramírez Vázquez
Memorias de la construcción del Museo Nacional de Antropología de México,
México en el tiempo n° 3 (oct-nov 1994)

la transición luz / sombra

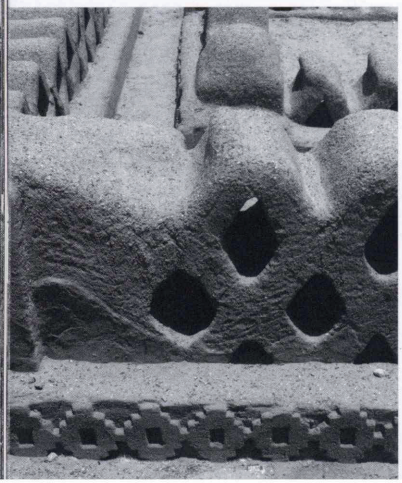
La ciudad es más pura al atardecer.
Reúne los colores,
afina su murmullo como un gran pensamiento.
¿Has visto el sol muriendo entre los edificios?
¿Has mirado su sangre
temblando, repartida y sufriente,
en las ventanas,
en los rostros que se llenan de anhelo?
(...)
Ardía la calle como una larga espada
lo recuerdo (me hería con sus rostros, sus casas,
penetraba en mi sangre como el filo de enero).

Héctor Rojas Herazo,
Colombia 1921 - 2002

La idea de la sombra no se relaciona con la idea de imágenes tristes y oscuras; al contrario, el sol controlado, atenuado, filtrado a través de techos y paredes, crea zonas de penumbra en las cuales de definen los perfiles, se perciben los gestos y se realiza la comunicación.

En el sur de España, donde los Árabes habían llevado con precedencia el concepto persa de jardín, encontramos los pórticos sombreados en los patios.

Los espacios intermedios, las penumbras construidas, se encuentran el confín entre la arquitectura (su unidad) y la naturaleza (el ambiente), pero impiden colocarse convenientemente en un afuera: su imagen se disuelve y no se deja agarrar. ¿Dónde termina el edificio de Carlos Raúl Villanueva en la Plaza Cubierta de la Universidad Central de Venezuela? ¿Dónde se abre y se cierra el laberinto borgeano de las galerías de la Casa de Huéspedes Ilustres de Salmona en Cartagena?



detalle de los muros de Chanchan, cultura Chimu, Perú, 1200 dc-1480 dc aprox.



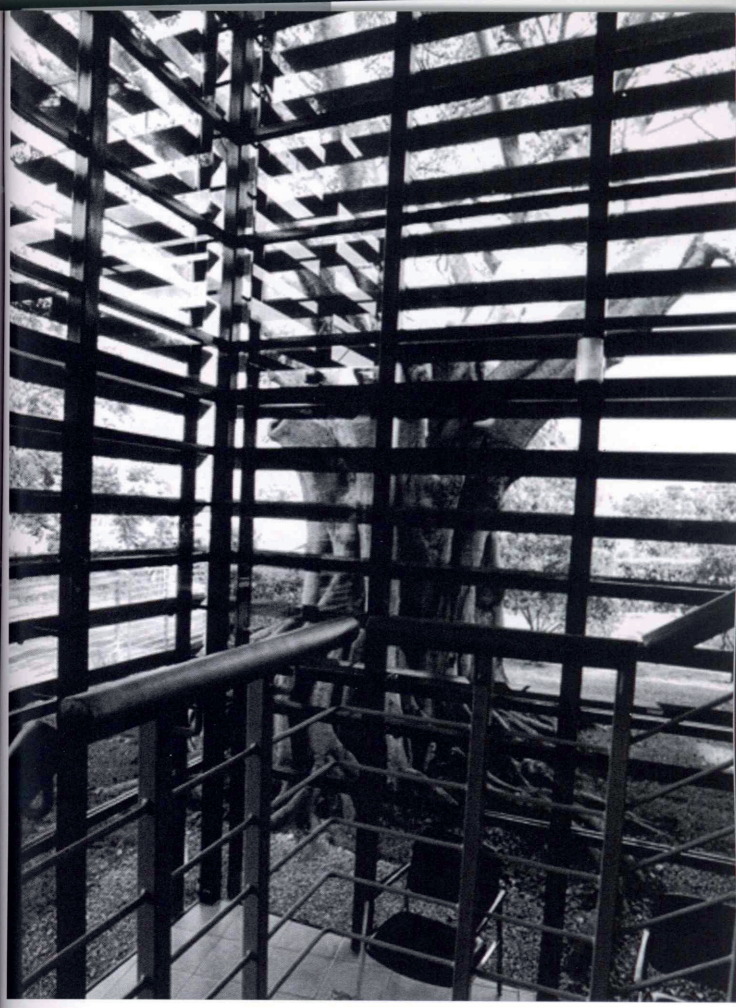
Centro Cultural Comunitario, San Sebastián de los Reyes, Venezuela, 2001, Dirección de Edificaciones Culturales

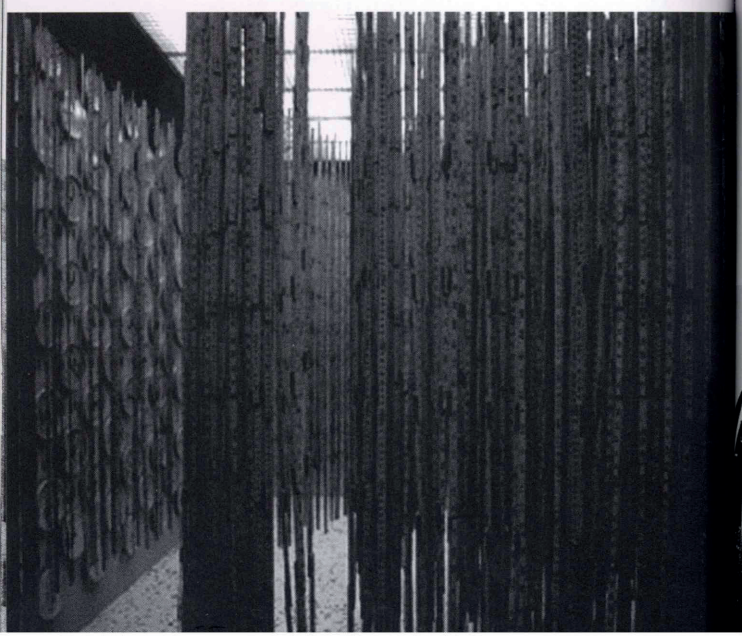
La transición entre la luz intensa y cruda del exterior y la sombra en el interior mediante los aleros, pérgolas y otros elementos produce una intermediación de claroscuros, que hacen que la sombra interior se perciba como una sombra rodeada por semisombras. Estas semisombras son un límite, que tiene espesor, es ancho y de dimensiones considerables con su universo de luces, sombras y también vivencias, se convierte en un tema importante de diseño para resolver la transición adentro-afuera. Es más, esta transición es una oportunidad para caracterizar la arquitectura tropical más allá del gran paraguas tradicional, y convertirla en una entidad arquitectónica. Es allí en este espacio donde se refresca el edificio, donde se elimina el encandilamiento, donde la sombra invade las aberturas y donde la brisa se orienta para mejorar la ventilación.

Este tipo de límites, son espacios en los que predomina un juego barroco de semisombras en transparencias.

Se trata de entidades arquitectónicas ambiguas y simultáneas que se interponen entre la luz exterior y la sombra interior.

Bruno Stagno, Costa Rica





izq. Fontes 2, Instalación realizada en la Documenta de Kassel por Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948)

der. arriba. Editorial Libro Libre, San José, Costa Rica, 2001, Bruno Stagno.

der. abajo. Hospedería del Errante, Ciudad Abierta, Valparaíso, Chile, 1995, Manuel Casanueva.



La experiencia de la arquitectura tiene que ver con una determinada forma de morar, de residir sobre la tierra, y una clave de lectura de esta experiencia vivida puede ser, ya sea la luminosidad que difunde el signo del habitar, ya sea la sombra que un edificio necesariamente produce. En otros términos, no menos importantes del valor intrínseco del volumen es todo lo que eso determina en relación a la distancia, al tiempo histórico, al uso, a la protección, a la memoria y a la existencia misma de quien lo percibe.

La referencia a la sombra no es un simple juego de los contrarios con el cual se busca caracterizar la propia arquitectura, sino el punto de partida para una lectura específica.

"Inmenso ser viviente de alma verde,
veo cubrir la parra los dos patios.

Veo fulgir el sol entre sarmientos
y veo trozos de un azul diáfano.

Estoy allí, a la sombra de esa parra.
Siento el aire caliente del verano,

el olor de la tierra humedecida,
y la semiembriaguez de dulces vahos.

Mas yo quisiera ver la casa entera:
los muebles, los objetos de los cuartos

tales como antes, con su luz y sombra;
la sala en que dormía aquel piano,

la de grandes ventanas con postigos
biselados de sol curioso y cálido.

Quisiera ver el lecho en que he dormido
los sueños de mis días plateados.

Y despertar quisiera en la penumbra
del dormitorio, a algún domingo mágico,

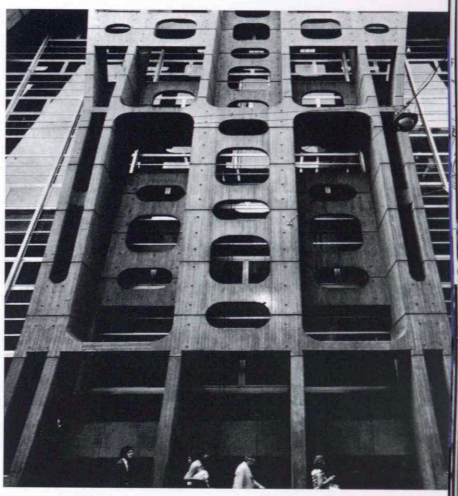
y salir a aquel aire amanecido,
estriado por los silbos de los pájaros.

..."

La plenitud de un día de esos años...
Hugo Rodríguez Alcalá, Paraguay 1917

Los tamices construyen la relación hombre-naturaleza, interior-exterior, sombra-luz. Un juego sapiente de lugares de sombra y penumbra, una transición que se constituye en el límite del territorio comprendido como el afuera amenazador pleno de sol y el oasis protegido, pleno de interioridad y sombra que acoge al hombre. Estas obras definen un espacio más amplio que aquel limitado por los muros: se expanden hacia un externo natural y constituyen una mediación, un filtro entre el edificio y el territorio, cuya dimensión en nuestro continente incide sobre el modo de percibir la arquitectura. Estos espacios de mediación transgreden los estatutos oficiales de la arquitectura occidental, en el sentido que su carácter más típico es el disolverse de la masa y del volumen.

Banco de Londres y Sudamérica, Buenos Aires, Argentina, 1966, Clorindo Testa y SEPRA

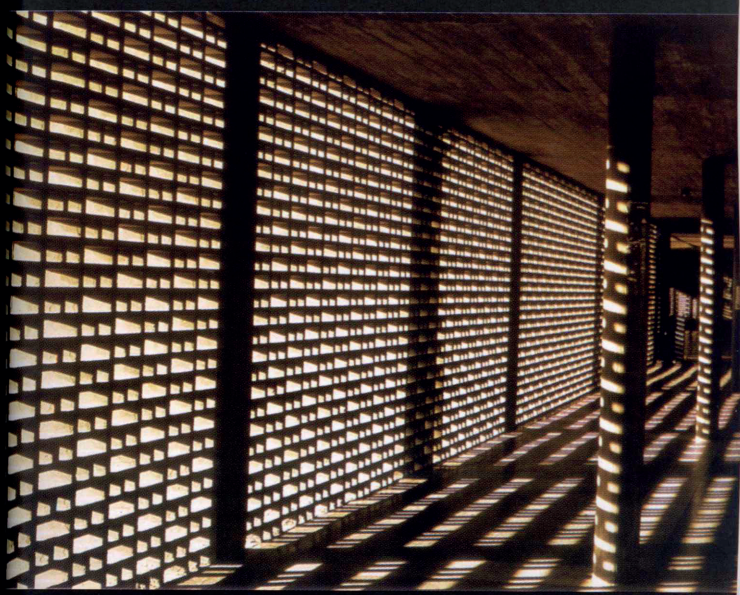


Pórticos de la Plaza de la Recoleta Franciscana, Sucre, Bolivia, s. XVII



Ciudad Universitaria de Caracas
Caracas 1945-1980
Carlos Raul Villanueva





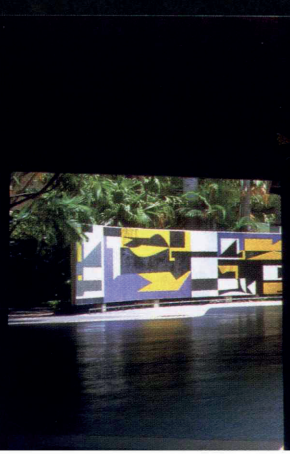


"Porque al utilizar funcionalmente los materiales propios, nuestra arquitectura no fue concebida únicamente para el hombre, sino también para un clima y una luz muy definidos, realizando así una armoniosa unidad con el paisaje que nos rodea. En efecto, los largos muros de las fachadas estaban, por lo general, defendidos del sol y de la lluvia por anchos aleros y, mejor aún, por salientes balcones de madera, como todavía se puede observar en la Guaira y Puerto Cabello. Así mismo, los grandes corredores alrededor de nuestros patios y los que sirven de fachada a nuestras viejas "casas de hacienda", fueron hechos sin idea preconcebida de recargar la arquitectura ni de buscar un efecto puramente plástico, sino de crear simplemente zonas de reposo y de sombra.

Esa idea constante que preside nuestra arquitectura, de defenderse contra el sol, la lluvia y la deslumbrante luz de los trópicos, se observa también en el estudio de las fachadas de las casas coloniales, en las que los macizos predominan sobre los vanos y los múltiples postigos de madera de las ventanas permiten graduar la luz, favoreciendo al mismo tiempo la aireación.

En las diferentes clases de persianas y celosías de madera, todas de inspiración oriental, ejecutadas con inteligencia y buen gusto, se advierte especialmente la sabiduría de esa norma que satisface tanto al corazón como al espíritu."

Carlos Raúl Villanueva,
El sentido de nuestra arquitectura colonial en Caracas en tres tiempos. Iconografía retrospectiva de una ciudad, ediciones de la Comisión de Asuntos Culturales del Cuatricentenario de Caracas, 1996.







tensión entre pasado y presente

La tensión entre pasado y presente, entre las culturas precolombinas originarias y el acto de modernidad del proyecto europeo para la construcción del mundo supone una identidad dinámica.

La construcción de esta identidad requiere de ciertas exigencias que la diferencien de las imágenes prefiguradas de gauchos, mariachis y otros clichés. La autenticidad entonces es la garantía de esta búsqueda que es además descubrimiento, creación, reivindicación de aquello que es profundo y necesario. La autenticidad tiene que ver con los sentidos, con la sensibilidad, con el recuerdo, con la reflexión, con la capacidad de ver y escuchar. Es la construcción del futuro y no una simple réplica de la tradición.

"Aquí se nos ha dado una tierra para cultivar (como a otros, otras, en otras latitudes) y debemos cumplir con nuestro deber."

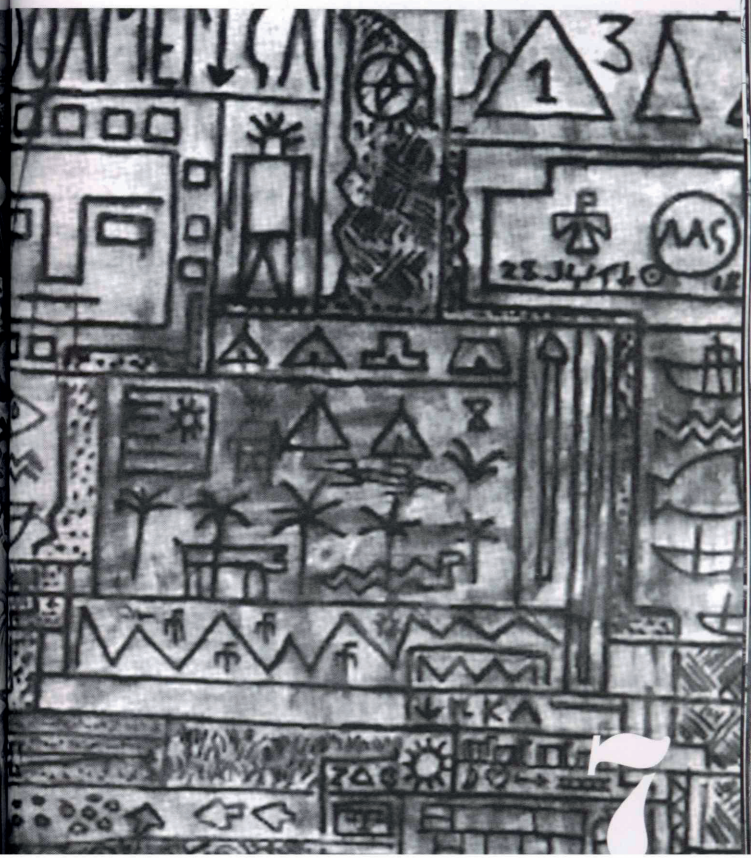
Joaquín Torres García

izq. arriba, Cabezas,
Oswaldo Guayasimin, Quito 1919-1999

izq. abajo, Mural en el Palacio Nacional de México,
Diego Rivera, México 1886-1957

der. Indoamérica,
Joaquín Torres García, Uruguay 1874-1949





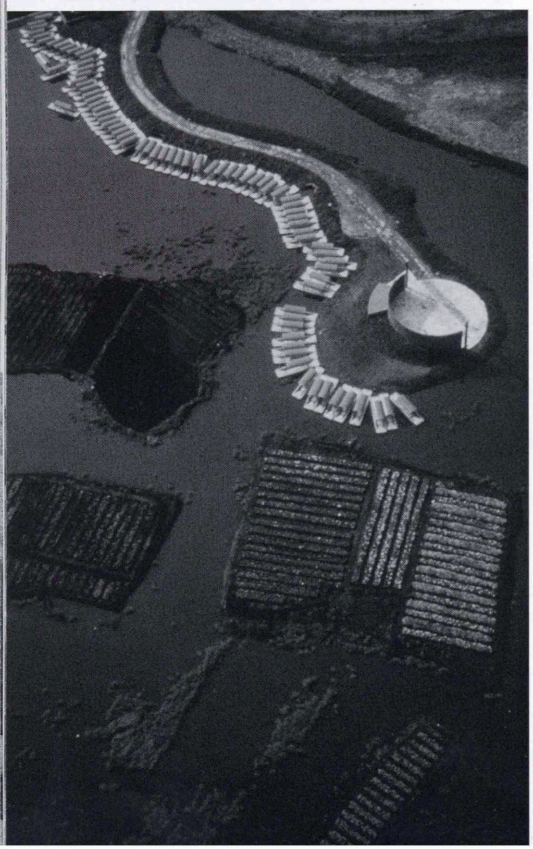
La heterogeneidad de América Latina está fundada sobre la autenticidad y la tensión hacia el futuro: dos polos a primera vista contradictorios, pero que constituyen la esencia, puesto que exista una, de la compleja originalidad de esta realidad.

De la combinación diferente de estas fuentes, radicadas en la asociación hombre-paisaje, han tenido origen los elementos de formación de una cultura cuya "regionalidad" depende de la combinación de factores originarios.

"Se trata de conservar el espíritu de la arquitectura de Atacama y no la forma, porque seguir la tradición -como dice mi abuela- no es usar el sombrero viejo del abuelo, sino comprarse uno nuevo como hacía él"

Germán del Sol,
memoria Hotel Explora, Atacama

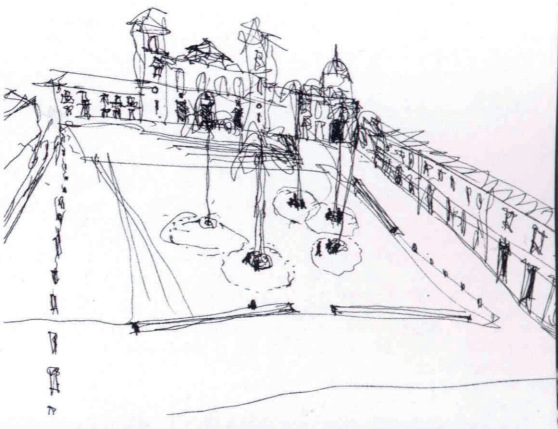




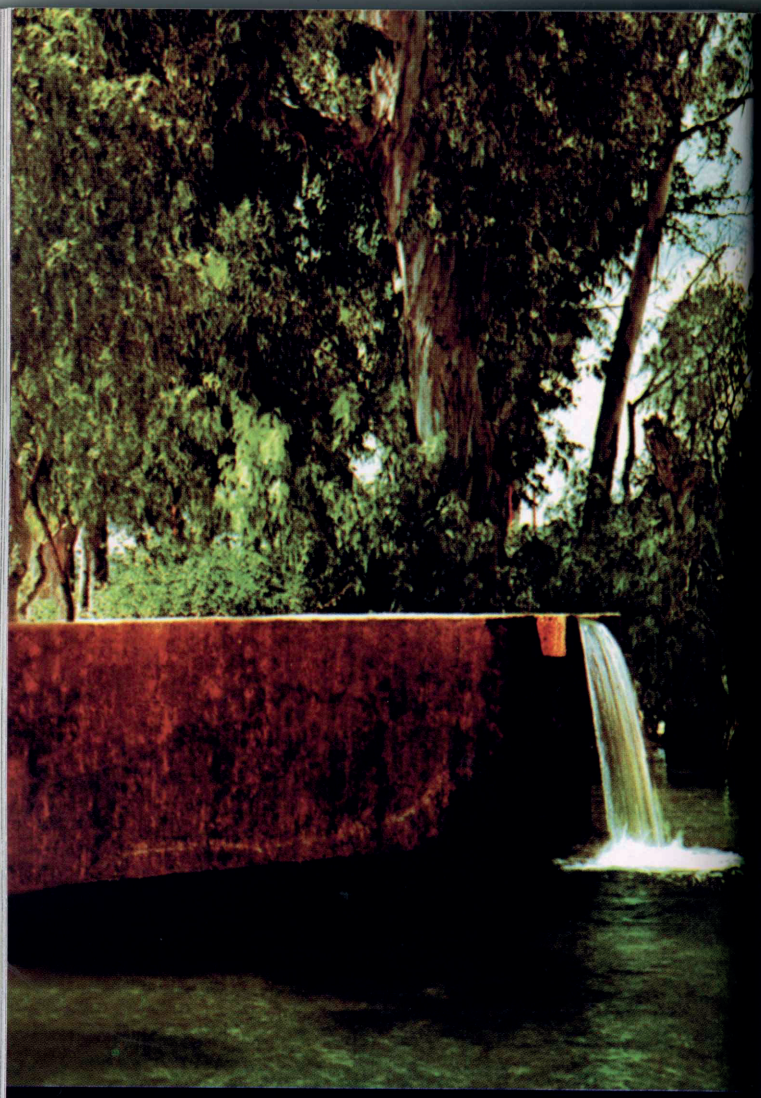
izq. Chinampa, es un término azteca para referirse a una construcción de madera que servía para retener tierra de cultivo sobre una superficie lacustre
Mario Schejtan, en su proyecto para el Parque de Xochimilco, (México, 1993) utiliza esta tecnología.

der. Plaza de Zipaquirá, Colombia, 2002, Lorenzo Castro Jaramillo y Juan Camilo Santamarina Delgado
En una plaza del tradicional trazado cuadricular español se incorpora una nueva topografía

Desde un punto de vista físico encontramos en todos estos paisajes mucho de lo que desde hace siglos allí existía. Estas antiguas presencias se convierten en soporte para experiencias radicalmente nuevas. Esta novedad se basa en lo existente, lo usa trastocándolo, pero está en cierto modo, condicionada por él y lo convierte en parte constitutiva de su misma existencia. Lo "nuevo", es nuevo porque introduce componentes que antes no existían, pero también, y sobre todo, porque modifica y reorganiza lo existente.







Las Arboledas,
México DF, 1961
Luis Barragán

"Han sido para mi motivo de permanente inspiración las lecciones que encierra la arquitectura popular de la provincia mexicana: sus paredes blanqueadas con cal; la tranquilidad de sus patios y huertas; el colorido de sus calles y el humilde señorío de sus plazas rodeadas de sombreados portales."

Luis Barragán,
Discurso de aceptación del Premio Pritzker





Como señala el sociólogo Jorge Larraín, "del encuentro original entre la cultura española e indígenas, emergió un nuevo modelo cultural fuertemente influenciado por la religión católica, íntimamente relacionado con el autoritarismo político y no muy abierto a la razón científica. Este modelo coexistió fácilmente con la esclavitud, el racismo, la inquisición y el monopolio religioso".[11]

Todos participamos de diversas memorias que se vinculan, se articulan con otras, en un dinámico proceso de interacción y que van dando lugar a memorias colectivas o "memorias emblemáticas".

[11] LARRAIN, Jorge, La identidad latinoamericana, Teoría e historia, en Estudios Públicos, 55 (inv. 1994), Santiago de Chile



Operarios
Tarsila do Amaral, Brasil 1897-1973

Cueva de las manos,
Provincia de Santa Cruz, Argentina 7000 a.C. - 1000 d.C.



Mi cuate, mi socio, mi hermano,
aparcero, camarada, compañero,
mi tata, m'hijito, paisano...
He aquí mis vecinos,
he aquí mis hermanos.

Las mismas caras latinoamericanas
de cualquier punto de América Latina:
indoblanquinegros,
blanquinegrindios,
y negrindoblancos.

América Latina
Nicomedes Santa Cruz, Perú 1925-1992

Según Alejo Carpentier, la propia estructura de las ciudades latinoamericanas tiene que ver con ésta idea: "no hay allí estilos serenos o clásicos por el alargamiento de un clasicismo anterior, sino por una nueva disposición de elementos, de texturas, de fealdades embellecidas por acercamientos fortuitos, de encrespamientos y metáforas, de alusiones de cosas a "otras cosas", que son, en suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos". Así mismo, "por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituye su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitología".

Lo híbrido nace del encuentro de lo artificial con la fuerza de lo natural (la pampa, la montaña, el desierto). La arquitectura pierde su carácter objetual. La serpiente emplumada, emblemática conjunción de la tierra y el arte y el barroco americano son ejemplos de esta fusión de motivos.

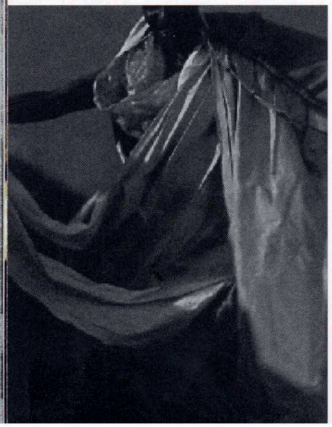
La temática de lo híbrido también se liga fuertemente a los múltiples fenómenos de las mestizaciones, no sólo como una razón de orden antropológico, sino como una condición sincretista que afecta todas las dimensiones de la vida social: lo político y su desarrollo histórico, las condiciones de la vida urbana y sus características materiales, la estética y sus productos culturales, etc.

Otra interesante hibridación es la que se produce entre las tecnologías y los modos de construir de avanzada: una high-tech con recursos locales. Eladio Dieste, en Uruguay y Simón Vélez, en Colombia demuestran la creatividad en el diseño de estructuras de ladrillo armado y de guadua (bambú) respectivamente.

La compresión de una complejidad híbrida implica herramientas adecuadas para su traducción al proyecto del paisaje latinoamericano.

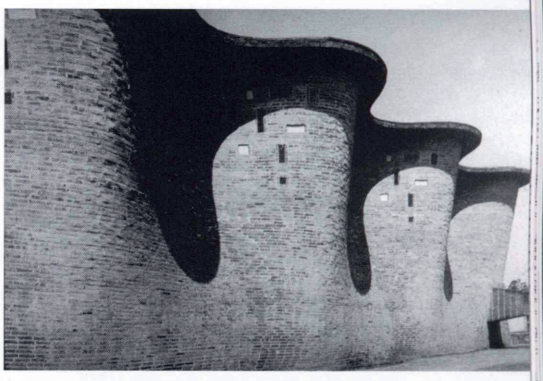


Detalle del Templo de Quetzalcóatl. Teotihuacan (México), 800 d.C. aprox. Quetzalcóatl era una deidad de las culturas de Mesoamérica, en especial de la cultura azteca. Su nombre significa "Serpiente Emplumada"



Parangolé, Helio Oiticica, Rio de Janeiro 1937-1980
"El descubrimiento de lo que doy en llamar 'parangolé' (que denomina una situación de sorpresiva confusión o excitación en un grupo), marca un punto decisivo y determina una posición en el desarrollo teórico de toda mi experiencia referida a la construcción del color en el espacio (...)"
Estas experiencias ponen en relación al constructivismo ruso con los conceptos corporales de las escolas do samba y las favelas.

iglesia de Atlántida, Uruguay, 1952
Eladio Dieste



puente de guadua, Bogotá, Colombia, 2004,
Simón Vélez



SESC Fabrica da Pompeia, Sao Paulo 1977

Lina Bo Bardi

colab.: A. Vainer y M. Carvalho Ferraz

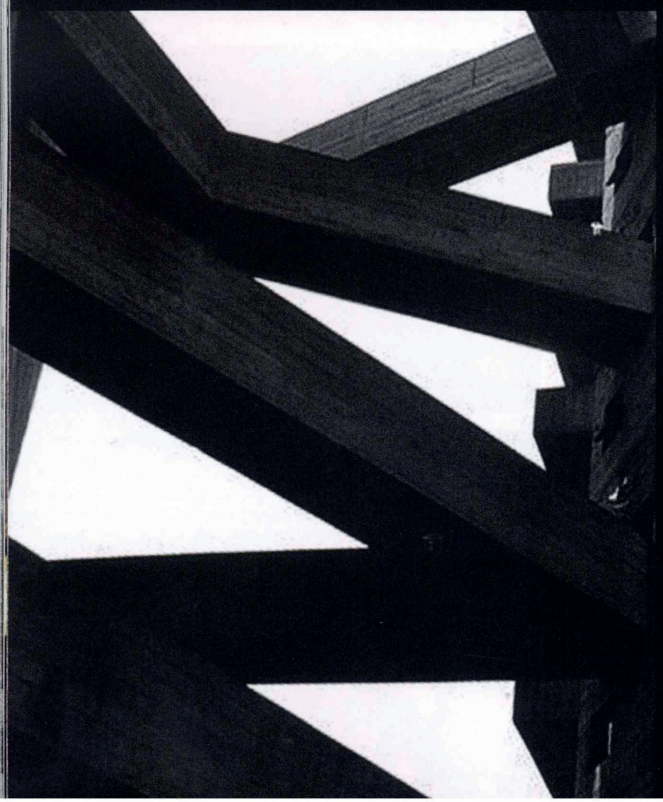
"Planificar, sanear, antes que la especulación inmobiliaria, disfrazada de filantropía, transforme las casas humildes, las calles, las plazas, el ambiente donde se desarrolla una vida pobre pero rica de fermentos vivos, de realidades pulsantes, en una masa amorfa, mortificada y mortificante, lo que obliga una humanidad desvirilizada por la incompetencia, por la subcultura, por el desconocimiento de valores humanos, a olvidarse a sí misma, en el desánimo de una realidad ficticia, impuesta por pseudo técnicos, pseudo urbanistas, pseudo arquitectos.

Arquitectos, urbanistas (...) precisamos impedir que los valores de la cultura sean destruidos por la indiferencia a la Humanidad, a la Historia, a la Tradición. En la Cultura, en la Tradición y también en el Arte, incluimos la iglesia colonial y el barroco, la casa-grande de origen portugués, los azulejos, las pequeñas casas de fin de siglo pintadas de colores vivos con decoraciones plateadas y coloridas.

(...) Pero precisamos salvaguardar el patrimonio espiritual del pueblo que no es el llamado "color local", sino la esencia misma de la cultura, de la dignidad de un país, de un pueblo, representado por el conjunto de sus hábitos y de sus tradiciones, estrictamente ligadas al desarrollo moderno y actual de la vida"

Lina Bo Bardi
en la Página Dominical del Diario de Noticias, Salvador, Bahia, 1958.







MIRANDO al futuro

Es tal vez en su relación con el territorio que las ciudades latinoamericanas se diferenciaN de las europeas. En sus imágenes urbanas, Bogotá, Caracas, Quito, Rio de Janeiro, también la inmensa México, transmiten claramente la idea de estar insertas en un territorio abierto, en el cual la naturaleza conserva, todavía protagonismo.

La topografía del lugar del asentamiento se integra profundamente a la memoria urbana: el horizonte de montañas en torno a Bogotá, las barrancas alrededor del centro de Córdoba, el valle estrecho que contiene Caracas, la extensa llanura de Buenos Aires (una línea recta según Le Corbusier), los morros de Rio de Janeiro, constituyen tal vez la primera imagen que la memoria proyecta al referirse a estas ciudades.

La presencia de la naturaleza es innegable en el paisaje latinoamericano, desde la significación central de los cultivos precolombinos a la presencia del mar y del río en ciudades como Montevideo, Salvador de Bahia o Rio, o de los cerros en Santiago de Chile y Quito o la pampa y el río en Buenos Aires, el río y las sierras en Córdoba. En Latinoamérica, la naturaleza tiene todavía un rol importantísimo en la configuración del paisaje.

Los recursos más simples del orden contrastan intensamente con las formas naturales, y esto ofrece una vía a nuestra cultura: las repeticiones, la grilla y las cuadrículas, los gestos lineales, la investigación visual de los centros y contornos, la simetría, la exploración de las texturas, escala y contraste de colores, lo artificial versus lo natural, lo vivo versus lo inerte. Se trata de volver a las propiedades visuales esenciales.

El sentido profundo del urbanismo radica en la facultad del hombre de integrar la dimensión de lo humano con la naturaleza, mediante su voluntad de vida, que, con su trabajo transforma el medio ambiente y crea el espacio físico para la vida colectiva creando y asentando el pueblo, la ciudad.

A medida que la sociedad se vuelve más compleja en lo social y en lo económico, el hombre enfrenta nuevas y mayores necesidades que ahora adquieren una dimensión inconmesurable por el crecimiento de la población con grave carencia de recursos.

Sobre todo en nuestros países de América Latina.

Pedro Ramírez Vázquez

El paisaje americano encuentra su estabilidad, su equilibrio en la tensión entre la escala y las dimensiones visuales, la exhuberancia de las formas naturales y el sentido del orden dado por las huellas geométricas de la ciudad en cuadrícula y de los desarrollos agrícolas. En estas situaciones los órdenes espaciales, aluden a una vasta naturaleza que duplica la presencia del hombre.

En la relación hombre-naturaleza se presenta una transición, el espacio intermedio de la penumbra, que se constituye en un límite/filtro, un lugar de encuentro en el cual los puntos pertenecen al mismo tiempo al espacio interno y al externo, como una barrera penetrable que gradúa las relaciones.

De la combinación de estos caracteres y de la valoración de la diversidad podrá nutrirse el proyecto americano. Discutir y clarificar qué entendemos como paisaje americano significa hoy contribuir a precisar los instrumentos necesarios para realizar un paisaje más significativo.

La individuación de los caracteres es la clave que permite operar en el paisaje. Los caracteres del paisaje americano son ideas esenciales que surgen del encuentro con la realidad americana.

De la fermentación o del denso entrecruce de estas experiencias se desarrolla la búsqueda de nuestro paisaje, un paisaje mestizo y optimista cuya calidad resulta de la ambigüedad y de las contradicciones.

Se trata de investigar y desarrollar fragmentos y resonancias en el interior del espacio americano. Esta lectura del paisaje se refiere a las metodologías de la comprensión creativa de lugares específicos, pero también a su tradición, alcanzando plenamente a la modernidad.

Una modernidad regional tendría como programa obligado el cometido de incorporar elementos del mundo americano: la naturaleza y las formas arcaicas derivadas de ésta ocuparían un rol determinante.

La admisión de la presencia de lo natural como valor positivo en el proyecto del nuevo paisaje artificial latinoamericano implica nuevos territorios por investigar, nuevos horizontes de sentido común por adoptar y nuevas praxis por experimentar: la de la producción de nuevas calidades del ambiente artificial (incluida la de ser respetuosos con el sustrato natural que hace posible nuestra existencia).

¿Cómo se logra el encuentro entre el territorio y la ciudad, entre arquitectura y paisaje, entre lo natural y lo artificial, entre edificio y territorio?

Respeto por la naturaleza y responsabilidad de cara al futuro (y en concreto, la responsabilidad de dejar a las generaciones futuras la posibilidad de elegir entre una amplia gama de alternativas) son conceptos que deben ser traducidos en escenarios ambientales convincentes y requieren de pautas de diseño específicas.

Nos preguntamos sobre nuevos modos de consistencia del paisaje investigando sobre nuevas posibilidades de la realidad. La propuesta es encontrar un método operativo de construcción del paisaje y de la ciudad, investigando la mutua relación que une los procedimientos compositivos de los complejos fenómenos del paisaje latinoamericano.

Hablamos aquí de la aparición de un nuevo tipo de paisaje, de la superposición, del dinamismo y de la necesidad de encontrar alternativas que expresen la idea del paisaje contemporáneo latinoamericano. En estos paisajes está presente una "nueva" naturaleza con su propio orden que permite comprender el concepto de complejidad. La oportunidad de explorar la complejidad del paisaje actual en sus múltiples dimensiones, lo que permite la redefinición de ciertos conceptos tradicionales. El nuevo paisaje redefine cada uno de estos puntos, así como su función dentro de la ciudad.

Para ejemplificar estos conceptos hemos seleccionado obras no construidas que manifiesten la intencionalidad de un futuro paisaje latinoamericano.

redefinición
relación
naturaleza / arquitectura

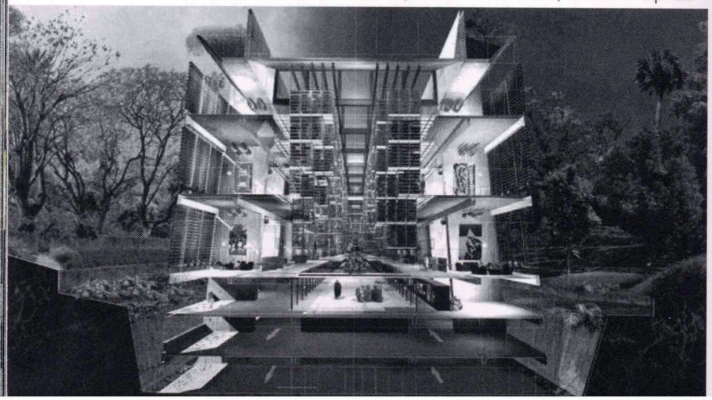
Se trata de la unión de lo orgánico a lo inorgánico, resolviendo los puntos, las zonas de contacto mediante la diversidad (como el "green over grey" de Ambasz). La naturaleza no es definida ya como algo inmutable y cristalizado, sino que es comprendida en su multiplicidad y dinamismo. Esto lleva también a la redefinición del concepto de paisaje ya no como sinónimo de naturaleza, sino como dice Martha Schwartz "cualquier cosa que esté fuera de un edificio -el camino, la carretera, el estacionamiento, y todo lo demás."

"El proyecto integra la biblioteca con un jardín botánico.

- En una ciudad como la de México, con un contexto urbano contaminado y agresivo, la construcción de edificios públicos debiera aprovecharse como una oportunidad para crear nuevos espacios verdes.
- En el contexto específico en el que la biblioteca habrá de enclavarse es patente una marcada aridez urbana. El proyecto intenta así generar un polo de renovación ecológica y citadina que irradie sus efectos sobre una extensa zona.
- La biblioteca es, por sí misma, un intento por reunir la suma de los conocimientos y la cultura humanos. El jardín botánico que la complementará albergará una muestra comprensiva de la flora del valle de México y del país. Cultura y naturaleza, tan frecuentemente enfrentadas, formarán aquí una simbiosis en la que los usuarios encontrarán un ámbito donde podrán reconciliar los principales factores que conforman su existencia.
- El proyecto ofrece al usuario la oportunidad de experimentar la lectura al contacto directo de un jardín, con todo lo que esto representa como vivencia sensorial."

memoria del proyecto

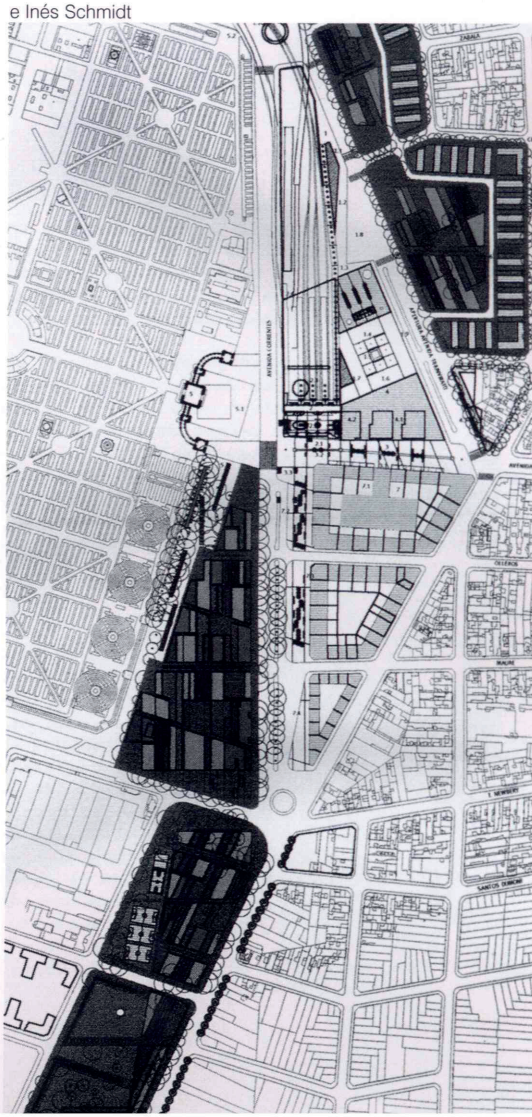
Biblioteca Vasconcelos, México,
Alberto Kalach, Juan Palomar, Tonatiuh Martínez, Gustavo Lipkau



redefinición
orden / órdenes

Los nuevos órdenes definen un objeto no por lo que es en sí, sino por la relación que guarda con otros objetos, y con sus procesos a través del tiempo: mutaciones, flujos, superposiciones, energía, intercambios, dinamismo, etc. Por eso hablamos de órdenes en lugar de orden. El paisaje se comprende entonces como el punto de encuentro y de superposición de sistemas diversos, como un espacio habitado por múltiples dinámicas, donde se relacionan intensos flujos de energía, materia e información. La superposición de "layers" como herramienta para resolver puntos conflictivos como el encuentro de la estricta geometría de las tramas y la fuerza de la naturaleza presente en nuestras ciudades admite la articulación y la tensión de los diversos componentes.

Renovación área de Chacarita, Buenos Aires,
Javier Fernández Castro, Sandro Ortiz,
Adrián Fortunato, Marcelo Borodowski
e Inés Schmidt



redefinición
percepción del paisaje

Una superposición de sistemas implica una multiplicidad de los sistemas visuales. La noción de imagen en movimiento o la percepción misma del mundo que reemplaza las nociones tradicionales de tiempo y espacio afecta sin duda a la definición del espacio y del tiempo y la arquitectura. Por eso hablamos de la multivisión como forma de describir y comprender la realidad multidimensional.

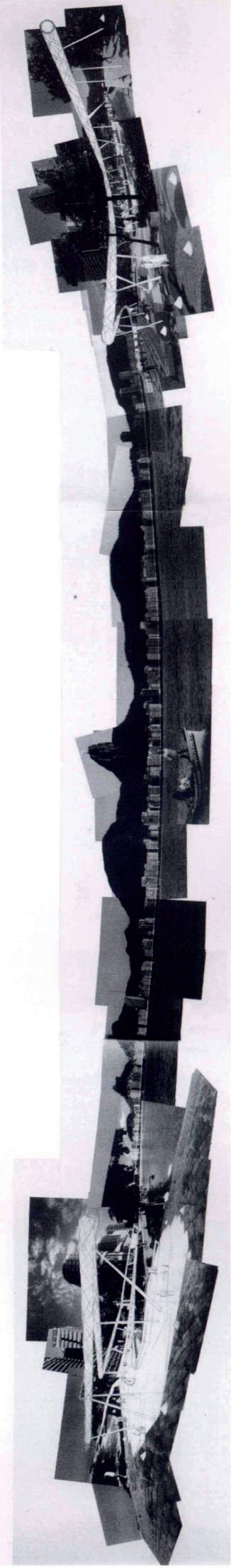
Multiplicidad
Para Calvino, la multiplicidad está relacionada con el modo de conocimiento contemporáneo por el cual el mundo es interpretado como una compleja trama de relaciones sobrepuestas, como una intrincada red de conexiones.

Multiplicidad y complejidad son conceptos asociados y una de las formas de interpretar el nuevo estatuto inestable de la imagen relacionada a los medios de comunicación en el campo de la arquitectura. Ellos pueden expresarse en el uso de una gramática consistente en una serie de camadas superpuestas, acumuladas en la misma representación, poniendo en juego una estética de la saturación que tiene como objetivo la búsqueda de la máxima concentración de informaciones en el mínimo de espacio-tiempo.

Estos conceptos se refieren también a los modos en que un objeto establece conexiones con el contexto, condicionado por múltiples determinaciones, donde desaparecen las oposiciones y aparecen las bifurcaciones. En el campo de lo urbano, la multiplicidad apunta hacia la búsqueda de inclusión de la polifonía de voces que componen el escenario de las megalópolis contemporáneas, caracterizadas por la superposición, yuxtaposición y conflicto de valores, códigos culturales y modos de apropiación del espacio. La multiplicidad se refiere, así, a la presencia de numerosos componentes en la percepción del objeto y del espacio urbano.

Literatura y arquitectura, Jorge Mario Jáuregui

Rambla carioca, Rio de Janeiro
Jorge Mario Jáuregui



redefinición
arquetipos del paisaje

Los parterres, los ejes, los rond-points, las fuentes, las follies, las escalinatas, las pérgolas, etc., elementos del paisaje clásico son reformulados con la incorporación de ideas que provienen de otros disciplinas como el arte y la ecología (como la teoría de mosaicos) o de otras culturas, como los jardines zen, los islámicos, o los precolombinos.

redefinición
instrumentos de análisis
composición y proyectación

Es necesario formular una teoría que explique este modo de concebir, comprender y vivir el paisaje. Una teoría que sea una incitación a la práctica y que posibilite la acción, una teoría que cuestione lo real, lo aceptado y consagrado para fundar la práctica. El nuevo paisaje se estructura con facetas en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas. El pensamiento complejo es una herramienta para la comprensión de este paisaje, es el modo de proyectarlo. Es lo que nos ayudará a pensar y a crear el paisaje.

La exploración de nuevos instrumentos para la descripción y el análisis arquitectónico retroalimenta la cultura proyectual produciendo nuevas ideas.

Se presenta un campo fértil de desarrollo integradas a procedimientos fenomenológicos y de experimentación proyectual.

Rehabilitación de la Plaza de la Constitución, México DF
Cecilia Cortés Contreras, Ernesto Betancourt Arriaga, Juan Carlos Tello, Patricia Guerreber







Salgo a caminar
por la cintura cósmica del sur
piso en la región
más vegetal del viento y de la luz
siento al caminar
toda la piel de América en mi piel
y anda en mi sangre un río
que libera mi voz con su caudal.
Sol de Alto Perú
rostro Bolivia, estaño y soledad
un verde Brasil
besa mi Chile cobre y mineral.
Subo desde el sur
hacia la entraña América y total
pura raíz de un grito destinado a crecer
y estallar.

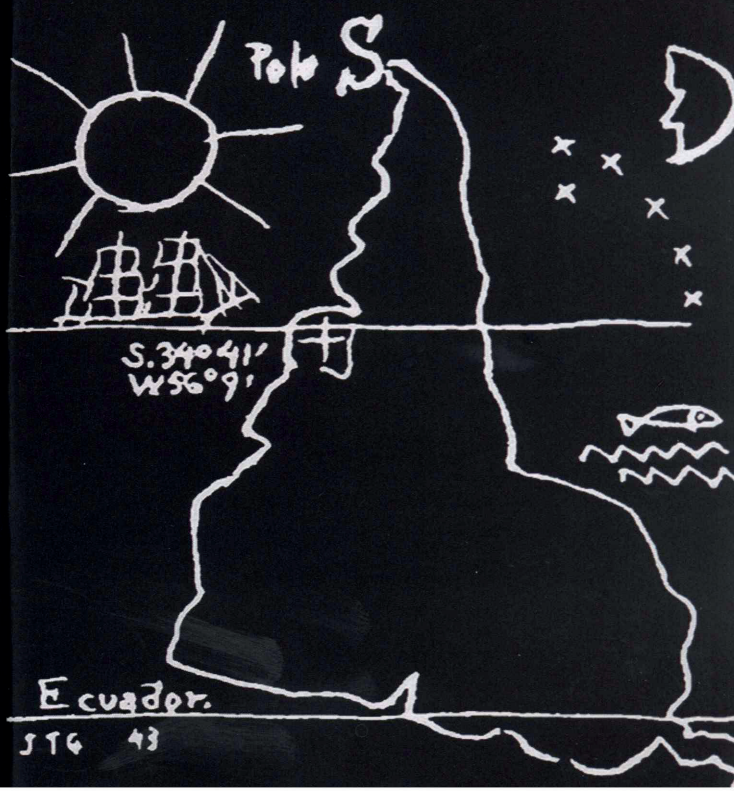
Todas las voces, todas
todas las manos, todas
toda la sangre puede
ser canción en el viento.
canta conmigo, canta,
hermano americano,
libera tu esperanza
con un grito en la voz.

Canción con todos
Letra: Armando Tejada Gomez
Música: César Isella

Los principios organizativos propuestos sugieren la nueva definición de partes y caminos alternativos de concebir la cuestión de las relaciones entre las partes. Lo que se requiere es la redefinición de algunos de los más familiares elementos de la composición del paisaje. Es un reclamo de innovación, más un argumento para la recuperación de un territorio

La realidad consiste en multiplicidades y colectividades, sus partes y piezas son remanentes de órdenes perdidos o fragmentos de totalidades nunca realizadas. El diseño del paisaje necesita aprender a trabajar esta complejidad, la cual, paradójicamente, solo lo puede lograr abandonando una medida de control proponiendo un provisional y experimental enfoque a este desafío existente.

Contribución a la unificación del Arte y la Cultura de América
Joaquín Torres García



créditos fotográficos

Bruno Stagno, pag. 71
Edwin Binda Compton, pag. 73
GDU, pag. 78
Guy Wenborne, pag. 38, 39, 50, 51
Haruhoshi Ono, pag. 52, 53
Jorge Bassani, pag. 51
Lorenzo Castro Jaramillo y Enrique Guzmán, pag. 79
Marcel Gautherot, pag. 56
Omar Paris, pags. 27,
Otip, pag. 69
Secretaría de Turismo, pag. 35, 36, 82, 83
Tatiana Fonti, pag. 66
Yann Arthus Bertrand, pags. 34, 43, 54, 55

Los editores se declaran disponibles a regular eventuales omisiones en los créditos de imágenes y citas bibliográficas en una futura reedición. No obstante se han realizado los esfuerzos posibles para que los créditos y las citas sean las correctas.

colecciones de i+p

[hipótesis de arquitectur
propone estímulos para desarrollar la propia capacidad proyectual.
está destinada a quienes deseen explorar caminos alternativos en los procedimientos proyectuales

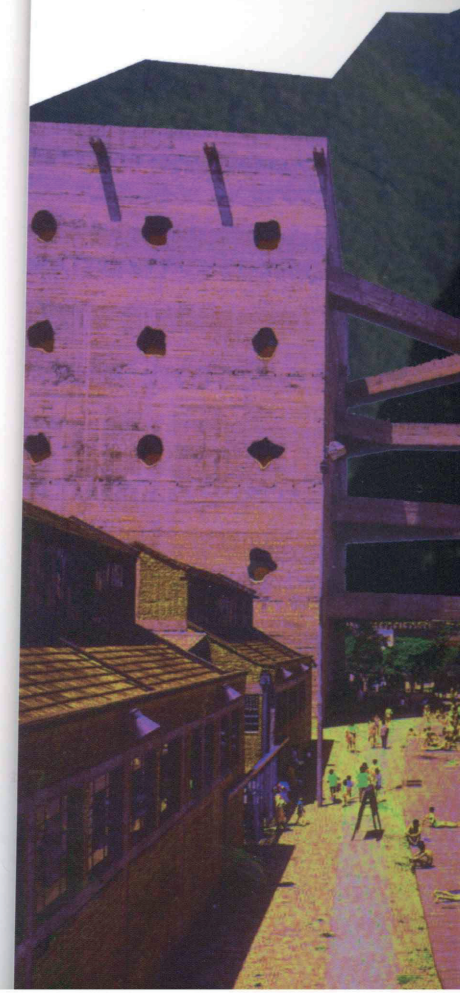
estrategias proyectuales
Omar Paris
fractales y formas arquitectónica
Inés Moisset
forma urbana
Naselli, Moisset, Colautti, Stevenazzi, Paris

[30-60]
busca hacer un aporte en tre aspectos:
crítica de obras de arquitectura latinoamericana
+ teoría
+ información general

n1 espacio público
n2 geometrías
n3 naturaleza envasada
n4 pasado + presente
n5 materia-les
n6 ecorecursos
n7 colores
n8 paisaje urbano
n9 casas
n10 espacios culturales

[colección resultados]
propone detenerse a analizar y debatir sobre las respuestas proyectuales y creativas dadas a las premisas planteadas en talleres y seminarios

hipótesis de paisaje 1, autores varios
hipótesis de paisaje 2, autores varios
hipótesis de paisaje 3-4, autores varic



ISBN 987-22273-1-4

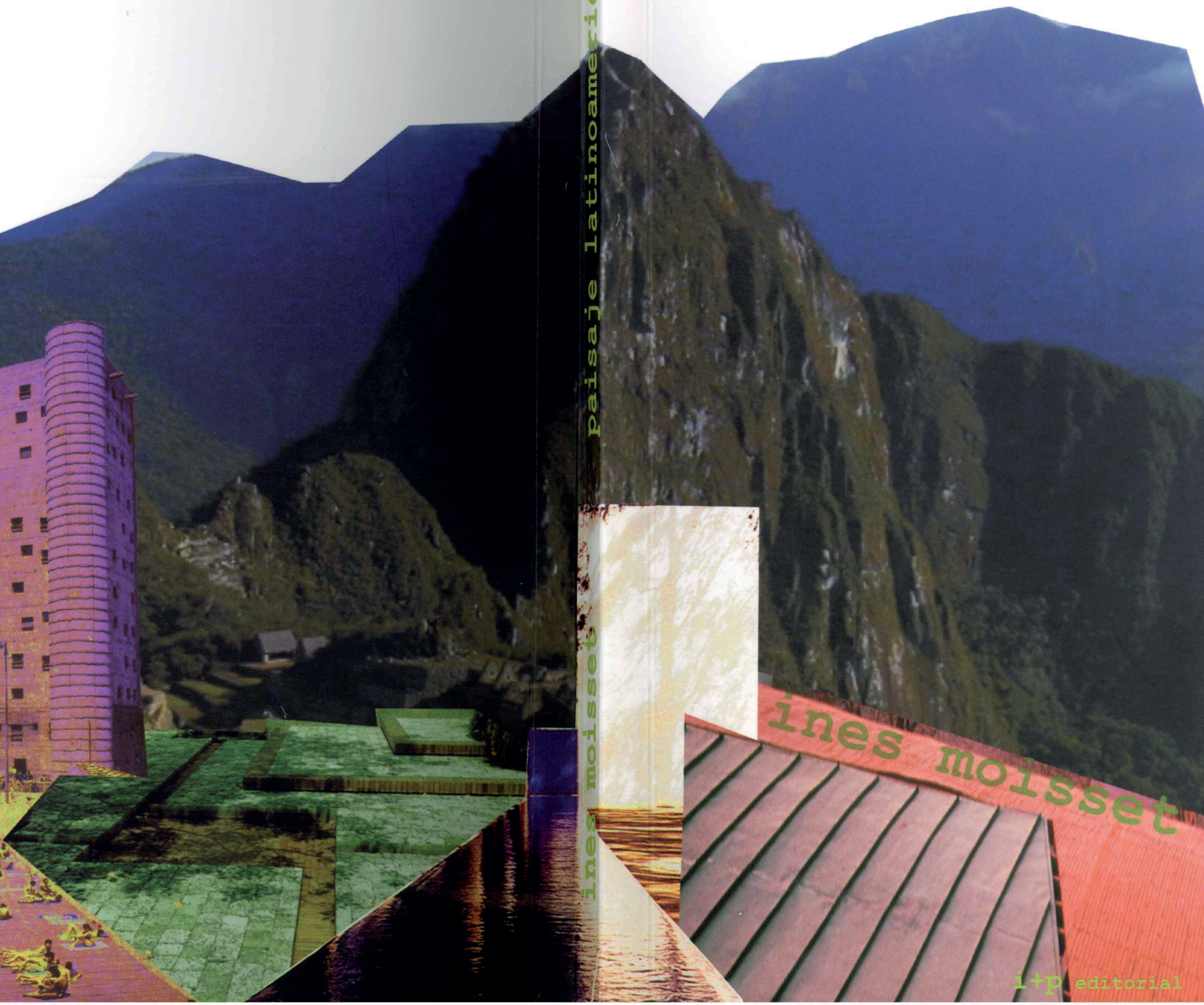
i+p editorial

paisaje latinoamericano

ines moisset

i+p

paisaje latinoamericano



ines moisset

i+p editorial