



El Arte y la Ciencia en el  
desarrollo del Patrimonio Paisajista

Editora  
Arq Mabel Contin

LABORATORIO DE INVESTIGACIONES DEL TERRITORIO Y EL AMBIENTE  
COMISIÓN DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
Dirección General de Cultura y Educación - Provincia de Buenos Aires



**Seminario**  
***El Arte y la Ciencia en el  
desarrollo del  
Patrimonio Paisajista***

<http://microtop.com.ar/mcontin/sem99/>

11, 12 y 13 de Noviembre de 1999 - La Plata

**Declarado de Interés Legislativo  
por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia  
de Buenos Aires**



**LINTA-CIC**

**Coordinación General: Arq. Mabel I. Contin**  
Investigador LINTA-CIC  
e-mail: [mabelcontin@microtop.com.ar](mailto:mabelcontin@microtop.com.ar)

**ORGANIZACIÓN**

**LABORATORIO DE INVESTIGACIONES DEL TERRITORIO Y EL AMBIENTE  
COMISIÓN DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
Dirección General de Cultura y Educación - Provincia de Buenos Aires**

---

*I.S.B.N. N° 987-98485-0-0*

*Queda hecho el depósito que establece la Ley N° 11.723*

*Queda prohibida su reproducción total o parcial sin previa autorización de los autores.*

*Impreso en Entrecorillas s.r.l. Calle 6 N° 502/506*

*Telefax: (0221) 425-8497, La Plata, Bs.As., Argentina.*

*Octubre de 2000*

## PROGRAMA DEL SEMINARIO

### JUEVES 11

- 9.30 **Acto de apertura con audición de la Cátedra de Música de Cámara de los Profs. César Gordillo y Adrián Mercado. Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi"**
- 10.30 ***"La creación de un jardín experimental en Segovia. La plantación en una zona de calizas cretácicas en Castilla "***  
**Arq. Paisajista Leandro Silva Delgado**  
Profesor de la Escuela Nacional Superior del Paisaje de Versailles
- 14.00 ***"Reflexiones desde la disciplina arqueológica"***  
**Dr. Alberto Rex González**  
Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de La Plata
- 15.30 ***"Rehabilitación y renovación de áreas verdes recreacionales con valor escénico. Metodología aplicada al Caso del Parque del Este en Caracas"***  
**Arq. Paisajista Diana Henríquez de Fernández**  
Profesora de Diseño del Paisaje del Postgrado de la Facultad de Arquitectura. Universidad de Caracas.  
Vicepresidenta de la Sociedad Venezolana de Arquitectos Paisajistas
- 17.30 **Mesa redonda: *"Perspectivas artísticas acerca del paisaje"***

### VIERNES 12

- 9.00 ***"Artes y paisajes: entre la representación y la intervención"***  
**Prof. María de los Ángeles de Rueda**  
Profesora e Investigadora de Historia de las Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
- 10.30 ***"Fisonomías paisajísticas del Área Metropolitana de Buenos Aires"***  
**Dra. Elena Chiozza**  
Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Luján
- 14.00 **Presentación de comunicaciones**
- 17.00 ***"El paisaje urbano ayer y hoy. La pintura como testimonio "***  
**Dra. Cristina Felsenhardt**  
Doctora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona  
Directora del Programa de Postítulo en Arquitectura y Manejo del Paisaje de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile

### SABADO 13

- 7.30 **Visita a los parques de las Estancias "Santa Elena" y "Los Talas".**

## **AUSPICIOS**

- CARRERA DE DISEÑO PAISAJISTA - UBA
- CENTRO ARGENTINO DE ARQUITECTOS PAISAJISTAS
- CENTRO INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO. ARGENTINA (CICoP)
- COMISIÓN NACIONAL DE MUSEOS, DE MONUMENTOS Y LUGARES HISTÓRICOS
- CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS. ARGENTINA (ICOMOS)
- SOCIEDAD ARGENTINA DE PAISAJISTAS
- UNIVERSIDAD DE MORÓN

**Editor:** Arq. Mabel I. Contin - Investigadora LINTA - CIC  
e-mail: mabelcontin@microtop.com.ar  
Miembro correspondiente del Comité Internacional de  
Jardines Históricos y Paisajes Culturales de ICOMOS

### **Diseño de tapa y diagramación:**

Arq. Renaldo Coletti - Personal de apoyo LINTA - CIC

### **Colaboradores del encuentro:**

Arq. Renaldo Coletti  
Arq. Rosana Obregón  
Arq. Orlando Sánchez  
Arq. María José Falcioni  
Sr. Pablo Murace  
Srta. María José Galufa  
Srta. Cecilia Gabriela Pascual  
Srta Virginia Cecilia Meroni

**Imagen de tapa:** *Pithecolobium tortum*, Dibujo de Burle Marx en "The tropical gardens of Burle Marx" de Bardi P. M. Ed. Colibris, 1964.

## ***Fundamentos del Seminario***

**Arq. Mabel Irma Contin**

*El estudio de las diversas intervenciones de carácter paisajista suele desarrollarse de acuerdo a sus fines predominantes, a su pertenencia a distintos períodos temporales o a las innovaciones de diseño y tecnológicas que presentan. Este ordenamiento implica la preeminencia de distintos enfoques: de carácter artístico, tradicionalmente para el abordaje de los parques y jardines, o de corte científico, tal el caso de la reservas, embalses, etc.*

*Si bien históricamente ha prevalecido la visión artística - escenográfica, aún sin desconocer la aplicación de los conocimientos técnicos que la permitían, las últimas tendencias en el diseño del paisaje han subrayado como sustento básico en el desarrollo de esta actividad los preceptos derivados de las ciencias básicas y las nuevas tecnologías. El concepto de desarrollo sustentable prevalece a toda escala de intervención.*

*Distintos estudiosos han señalado esta trascendente y delicada relación entre el hecho artístico y su objeto de materialización:*

*“El arte es quizá, al mismo tiempo, la 'expresión' más sensible y sensual del espíritu humano, y, como tal, está ligado a algo concreto fuera de sí, a una técnica, a un instrumento...”*  
(Hauser, 1969:143)

*“Se sostiene que cada arte tiene sus propias virtudes, determinadas por la naturaleza de sus herramientas y materiales, y que las facultades comprometidas por estas herramientas y materiales son tan diferentes que los productos no pueden ser convenientemente comparados”.*  
(Read, 1994: 29)

*A esta indisoluble vinculación se suma como en toda manifestación del hombre, la referencia de manera consciente o inconsciente a su historia y cultura. Esta comprensión abarcadora de la actividad es descrita por Shodo Suzuki, uno de los profesionales paradigmáticos de la actualidad, del siguiente modo:*

*“Si observamos mi trabajo de un modo diferente, se evidencia que mi meta principal es tratar de combinar la ciencia moderna y las artes, en otras palabras busco explorar métodos de creación que sean compatibles con la edad moderna y conservar al mismo tiempo la tradición”.*

*El medio que materializa el arte en la arquitectura paisajista es particular en esencia por ser el ambiente mismo y porque parte de él está constituido por elementos vivos. Este material compositivo que expresa el mensaje artístico le otorga a su vez características especiales y distintivas.*

*El patrimonio paisajista es en consecuencia un referente muy especial del desarrollo de una sociedad, dado que en él se funden aspectos espirituales y materiales de la misma. Por lo tanto preservar la integridad física de nuestros objetos y contenedores culturales hace más comprensible su significado y facilita la proyección al futuro de la sociedad donde se encuentran.*

# **Palabras pronunciadas en el Acto de Apertura**

**Por el Arq. Julio Angel Morosi**

*Al abrir este Quinto Seminario Internacional consagrado a la Arquitectura Paisajista y darles la bienvenida al mismo en nombre del Laboratorio, comenzaré por agradecer la presencia de todos ustedes, presencia que estimula nuestra labor y que da sustento a esta joven disciplina que, en nuestro medio, es el paisajismo.*

*Las jornadas que hoy nos convocan se denominan «El Arte y la Ciencia en el desarrollo del patrimonio paisajista». Una primera pregunta que surge a partir de este enunciado se relaciona con los vínculos que ligan el Arte y la Ciencia con dicho patrimonio. Ciertamente, esos vínculos son numerosos y las exposiciones que escucharemos han de ilustrarnos acerca de diversos aspectos de la cuestión. Yo sólo he de referirme a una obvia relación que se plantea a través de la consideración del modo en que el Arte y la Ciencia evalúan el patrimonio paisajista.*

*La evaluación de la calidad del patrimonio paisajista se puede realizar básicamente a partir de dos puntos de vista diferentes y, en cierto modo, antitéticos. El primero de ellos se expresa a través del paradigma objetivista, que considera la calidad de ese patrimonio como un atributo inherente al substrato físico del paisaje mismo. El segundo, el paradigma subjetivista, entiende en cambio que la calidad de ese patrimonio es el producto de la percepción y de la aprehensión del mismo a través del ojo de la mente del observador.*

*El paradigma objetivista, que ha dominado toda la filosofía antigua, es una posición que aún hoy adoptan con alguna frecuencia planificadores, arquitectos, paisajistas y geógrafos cuando deben evaluar un paisaje relevándolo, clasificándolo y volcándolo en sus gráficos. Para ello actúan del mismo modo que cuando registran los suelos, la topografía o la vegetación de ese paisaje. Esta metodología permite establecer, adoptando escalas o niveles prefijados al arbitrio, valores de los paisajes que se vuelcan a los planos en escalas numéricas continuas o discretas. Ello equivale a decir que se ha asimilado la evaluación de la calidad del paisaje a la integración de las calidades correspondientes a los atributos físicos del mismo.*

*El paradigma alternativo es el subjetivista, que apela a métodos psicológicos o psicosociales, y que fue introducido a partir del siglo XVIII, particularmente a través de la labor de Locke, Hume y en especial Kant. Esta manera de abordar el problema se vale de métodos que, a partir de sostener que los valores del paisaje se crean a través del ojo y la mente que los percibe, permite examinar las preferencias que acuerdan a dicho paisaje los observadores. La información así obtenida se procesa a través de métodos estadísticos, lo que a su vez permite determinar los valores que dichos observadores asignan a ese paisaje.*

*Este paradigma subjetivista coincide con el modo operativo mediante el que siempre ha evaluado el paisaje el artista y se ajusta estrechamente a la metodología a través de la que hoy, con rigurosos métodos estadísticos, la Ciencia puede establecer de modo objetivo la precisión y la validez de la evaluación de cualquier paisaje.*

*Como siempre que se trate de extraer juicios de valor, en la Ciencia como en el Arte, no será posible recurrir a criterios merísticos y reduccionistas. De acuerdo a ellos el valor dependerá de la sumatoria de los valores de las partes de lo juzgado, valor que crecerá, entonces, con la variedad y la cantidad de esos componentes, según implica el paradigma objetivista. Habrá que apelar, en cambio, a criterios holísticos.*

*Aplicar un método holístico a un paisaje es entender los atributos y las funciones de sus partes desde las leyes que son válidas para la totalidad. El conjunto precede, por así decirlo, a las partes. Ello es precisamente lo que intenta un enfoque subjetivista, en el que, como en muchos otros problemas axiológicos, significativamente se produce una convergencia de los modos de aproximarse a la cuestión en las ciencias como en las artes.*

*Este complejo tema podrá ser iluminado y profundizado mediante los enriquecedores aportes que hemos de escuchar y a través del intercambio de ideas y experiencias que han de suministrarnos los distinguidos expositores e integrantes de la mesa, a todos los que deseamos expresar nuestro profundo reconocimiento, del mismo modo que lo hacemos con aquellos participantes que han querido acercarnos sus ponencias y sus puntos de vista.*

*Para concluir y antes de ceder la palabra al primero de los expositores, deseo destacar y encomiar la tarea desplegada por la Arq. Mabel Contin y todos sus colaboradores. Ha sido su intensa y entusiasta labor la que ha permitido que hoy podamos reunirnos aquí. Finalmente debo expresar la satisfacción y el reconocimiento con que este Laboratorio y, sin duda todos ustedes, han de recibir al conjunto musical que generosamente ha de entregarnos una muestra de su arte.*

*A todos muchas gracias.*

# **La creación de un jardín experimental en Segovia La plantación en una zona de calizas cretácicas en Castilla**

*Prof. Leandro Silva Delgado*

Hace un cuarto de siglo aproximadamente se me presentó la ocasión de adquirir un huerto en el arrabal de San Marcos, en la ciudad de Segovia. Se trataba de una superficie de media hectárea orientada al mediodía y protegida de los fríos del norte por un dramático conjunto de rocas calizas. Desde allí se podía descender a través de varios bancales a la zona más baja del terreno muy próxima al curso del río Eresma. Las vistas hacia el sur describían el perfil del casco antiguo de la ciudad de Segovia. El huerto se inscribe en una franja de varios kilómetros en la margen derecha del río Eresma, de antigua tradición de cultivos hortícolas, según algunos historiadores, ya conocida en épocas de la ocupación romana. El huerto en sí, prácticamente abandonado, se encontraba muy próximo a la casa que hemos habitado, con la continuidad relativa que mis trabajos y mis viajes me han permitido. Se trata de un conjunto que era entonces y continúa siendo un sitio de excepcional belleza. Cuando lo descubrí no resultó difícil adquirirlo, dado el estado de olvido y deterioro en que el arrabal de San Marcos había caído en los últimos siglos. A partir de ese momento comencé a imaginar unos trabajos que me permitirían conocer la adaptación de ciertas especies y su posible desarrollo en un clima duro y exigente. Algunos amigos biólogos, geólogos y paisajistas nos prestaron su colaboración y consejos. Se trataba de un proyecto cuya extensión exacta no conocíamos.

Yo agradezco especialmente al LINTA la oportunidad que me brinda de relatar los altibajos de esta experiencia. Se trata de una reflexión que puede permitir el intercambio de ideas para los que estén trabajando en este sentido en otras latitudes. Desde un primer momento intuí la importancia de esta experiencia. Tal vez no era consciente de que, al avanzar en este camino de un jardín experimental, encontraría grandes satisfacciones pero también grandes dificultades.

El conocimiento de las coordenadas fundamentales de un paisaje, y las líneas de fuerza que se pueden percibir desde un primer

contacto, nos permitirán acercarnos a su carácter global y al momento apto para comenzar la lectura de su contenido, de manera rigurosa, detallada y profunda. El primer aspecto que comprometerá la continuidad de nuestro trabajo, estará condicionado por la elección del sitio. No siempre tendremos la posibilidad de intervenir desde el principio, solemos quedarnos fuera de las razones de tipo social, económicas, o sentimentales que han condicionado la elección de un lugar con prioridad a nuestra intervención. En la mayoría de los casos nos solemos encontrar con decisiones que se han tomado de manera que suelen resultar irreversibles. Nos encontramos ante un hecho consumado y nuestra intervención como profesionales exige ser objetiva y realista, comenzando por reconocer las características y los valores fundamentales del área en que vamos a trabajar. La buena lectura del sitio estará en la base de la respuesta coherente que debemos dar a las propuestas del paisaje. Antes de concretar cualquier proyecto sugiero que nos detengamos con un cuaderno y un lápiz para observar y escudriñar el sitio.

## **Mi camino hacia el paisajismo**

Muy joven comencé a estudiar dibujo y pintura, tuve la suerte de hacerlo con dos grandes maestros del paisaje uruguayo. Ellos me enseñaron a enfrentarme al paisaje, a analizarlo y a descubrirlo en sus grandes líneas. Considero que esos fueron mis primeros pasos en la afirmación de mi vocación de paisajista. Estoy seguro que sin esta experiencia, hubiera tenido más dificultades en encauzar mis esfuerzos, en la delicada tarea de leer y comprender las cualidades de un sitio. El dibujo y la pintura del paisaje tal como me la explicaron mis primeros maestros, constituye una experiencia imprescindible que me atrevo a recomendar seriamente a todos aquellos que sientan la vocación de acercarse al estudio de las disciplinas ambientales. Es muy diferente analizar el paisaje con la palabra o con la discusión más encendida que con el lápiz y el papel, anotando y dibujando

los elementos esenciales, aunque este gesto se haga con mayor o menor destreza. No se trata de hacer un dibujo bonito sino de llegar a captar las líneas fundamentales. Siempre será mejor dibujar pacientemente ante el paisaje que conversar brillantemente sobre él. También debo recordar que tuve la suerte de pasar mi infancia y mi adolescencia en contacto con un sitio de una singular complejidad: el río Uruguay, marcando el límite de mi ciudad natal con las cercanas costas de la provincia de Entre Ríos. Paisajes parecidos pero distintos, límite entre dos países, entre dos economías, con enormes similitudes pero lógicas diferencias, es decir un espacio ideal para entender, comparar y sorprenderse ante las características bien diferenciadas de dos países hermanos. Las riberas de nuestro río en que crecen los ceibos, los sauces y los espinillos, el lejano sonido de los saltos de agua en las noches de verano, esos veranos en que permanecíamos horas metidos en el río, en sus aguas que nunca eran demasiado frías. Esa convivencia generosa con el agua nos estimulaba el deseo de explorar las rocas de basalto, que afloraban con las bajantes. Era entonces fácil nadar de roca en roca hasta acercarnos a las costas entrerrianas. Muy temprano nos empezamos a familiarizar con los remos, lo cual nos permitía explorar el río con más facilidad.

### El Romeral de San Marcos

Volviendo al tema del jardín experimental que, a partir de ahora, nombraremos con su apelación actual de "Romeral de San Marcos". Se le llamó así cuando hace varios años empezábamos ya a presumir de jardín, algunos amigos le llamaban el Romeral o el Huerto del Romeral. En realidad se trataba de un sitio en que durante mucho tiempo abundaba el romero, el tomillo y el espliego. Era muy bello y tengo que reconocer que mi esfuerzo experimental benefició el conocimiento y la diversidad de la vegetación, pero también me privó de la armoniosa belleza del carácter original.

Poco se puede agregar a las características de este terreno, pero sintetizando podemos decir que se trata de un bello conjunto en que domina el respaldo de esas calizas cretácicas, que constituyen en este momento uno de los mayores atractivos del jardín. Mis amigos geólogos se han encargado de difundir esta singularidad, haciendo hincapié en su antigüedad: se trata de rocas calizas a las que se calcula alrededor de cien

millones de años. Siempre me resulta asombroso y suelo quedarme perplejo cada vez que las observo (Fig 1).

Al conocer las características del suelo, comenzamos las primeras plantaciones con gran cautela. Observé detenidamente lo que crecía en las tierras colindantes y me fui sorprendiendo al detectar que en este lugar podían crecer más especies de las previstas. Existían numerosos ejemplares de cipreses (*Cupressus sempervirens stricta*), de tejos (*Taxus baccata*), de arces (*Acer platanoides*, *Acer pseudoplatanus*, *Acer campestre* a los que he añadido *Acer monpessulanum*). Crecían muy bien los plátanos (*Platanus acerifolia*), las robinias (*Robinia pseudoacacia*) la acacia tres espinas (*Gledischia triacanthos*), el *Eleagnus angustifolia*, el *Eleagnus pungens reflexa*. Los álamos se desarrollaban vigorosamente, existían hermosos ejemplares de *Populus canadensis*, *Populus nigra*, *Populus alba* y también sauces (*Salix babilonica* y *Salix alba*), olmos (*Ulmus campestris*) luego extinguidos por la plaga, castaños de Indias (*Aesculus hippocastanum*), carpes (*Carpinus betulus*), árbol



Figura 1. Rocas cretácicas y vegetación en otoño. Romeral de San Marcos, Segovia.

del amor (*Cercis siliquastrum*) y el *Ailanthus altissima*. Algunos árboles frutales se han plantado en la zona y de ellos encontramos algunos ejemplares: membrilleros (*Cidonia oblonga*), ciruelos (*Prunus domestica*), manzanos (*Malus cummunis*), perales (*Pyrus cummunis*), damascos (*Prunus armeniaca*), nísperos (*Iriobotrya japonica*), avellanos (*Corylus avellana*) y nogales (*Juglans regia*), higueras (*Ficus carica*), cerezos (*Cerasus acida*). En terrenos cercanos hallamos algunos ejemplares de boj, (*Buxus sempervirens*) de rosas (*Rosa canina*, *Rosa centifolia*) y de espinos (*Crataegus oxyacantha*). Había vid (*Vitis vinifera*) y un viejo hortelano se había empeñado en plantar unos olivos (*Olea europaea*) que tienen grandes dificultades para adaptarse a este medio. El detectar todas estas especies nos estimuló a aprovechar esta experiencia y lanzarnos a la utilización de otras plantas. Así fuimos componiendo nuestros setos con durillos (*Viburnum tinus*), en nuestros macizos de arbustos se plantaron (*Viburnum plicatum Mariesii*), en las zonas de sombra o semi-sombra con *Viburnum davidii* y con *Vinca major* y *minor* y *Ajuga reptans*. Además aprovechamos lo bien que crece tanto al sol como a la sombra como el *Hypericum calycinum* (Fig. 2).

Renunciamos a tener una colección de rosales, para plantar los que tenían nuestra preferencia dentro de los límites de nuestro jardín. La rosa banksiae lutea crece generosamente trepando por las rocas calizas, "Alberic Barbier" nos sorprende también cada primavera con su floración y su crecimiento incontenible. "Souvenir de la Malmaison" comenzó apoyado tímidamente en un muro hasta que sus tallos descubrieron la proximidad de un plátano y da sus flores a varios metros de altura, "New Dawn", vigorosa floración de un rosa delicado inconfundible, "Albertine" "Dorothy Perkins" a pesar de su mala prensa, por



Figura 2. Lirios en el Romeral.

el uso excesivo que se ha hecho de ella. En efecto me encontré con la evidencia de que el número de plantas que había ido descubriendo contradecía la opinión de algunos vecinos que, después de adquirir el terreno, me afirmaron que poca cosa podía hacer con él ya que allí sólo crecería el tomillo (*Thymus vulgaris*) y el romero (*Rosmarinus officinalis*). Esta afirmación nunca me preocupó demasiado ya que llevo años convencido de que la variedad y el coleccionismo se pueden convertir en grandes enemigos del jardín. Sin embargo, tal vez por espíritu de contradicción, me entró el deseo de constatar hasta qué punto era realidad que mi terreno tenía tantas limitaciones. De ahí que haya tenido una gran importancia el tiempo que dediqué a observar en mi entorno las posibilidades potenciales que podía encerrar una zona de terreno calizo. Los historiadores de Segovia insisten que la tradición de los huertos, que se sucedían en las riberas del Eresma y ocupaban una extensión bastante considerable, tiene su origen en la época de la ocupación romana. Es decir que, durante siglos allí ha estado incidiendo la acción antrópica, la diversidad y los ciclos de los cultivos y muy probablemente todo tipo de animales domésticos. Esto me impulsó a realizar el esfuerzo de apurar al máximo las posibilidades del terreno tanto desde el punto de vista climático como el de la adaptación al suelo.

El interés experimental, que promovió mis primeros gestos, evolucionó en el tiempo. Comenzó a transformarse en una cierta forma de jardín, que iba escapando a la estricta noción experimental. La transformación progresiva de las masas y volúmenes, la interrelación con el espacio exterior y la afirmación de las texturas de troncos y follajes, la configuración de ciertos espacios y los cambios al caer las hojas después de la culminación del otoño, abriendo nuevas perspectivas, y una nueva



Figura 3. Otoño en el Romeral.

dimensión del espacio que, a su vez, cambiará con la llegada del invierno y más tarde con la eclosión de la primavera. (Fig 3).

A esa dinámica natural se agregará el esfuerzo de la acción antrópica, con toda la carga cultural que impone el misterioso deseo de contener, modificar, poniendo en valor ciertos elementos que consideramos más atractivos, aislándolos y utilizándolos como referencias dentro del conjunto. Ya que sucede a menudo que la transformación de un paisaje, como también la del jardín, al transcurrir el tiempo, no siempre se produce de la forma que habíamos deseado e imaginado. Entonces intervenimos para adecuar las transformaciones a nuestro gusto y voluntad, a la manera del escultor.

El quehacer del jardinero y el seguimiento que realiza constantemente, plantando, podando, transplantando, introduciendo nuevas especies, mientras envejecen algunas y mueren otras... nos obligan a aceptar la idea que la creación de un jardín continúa indefinidamente. Alguna vez, trabajando para la administración, alguien me ha preguntado: "Y este jardín ¿cuándo se podrá inaugurar?". Pregunta difícil de contestar, cinco, diez años o tal vez cincuenta...! Explicar el jardín, enseñar la aplicación de una metodología para concebirlo y realizarlo me parece siempre una tarea difícil. Puedo contar y sacar alguna conclusión desde mi experiencia como jardinero. Eso es todo.

Durante un viaje de estudios a Estados Unidos tuvimos la ocasión de visitar la casa de Frank Lloyd Wright en Taliesin West en Fenix. El maestro había fallecido muy poco antes. Entre las anécdotas que nos contaron sus discípulos había una en que hacían referencia a la actitud del maestro cuando visitaba por primera vez un sitio, antes de comenzar el proyecto: apoyado en su bastón y permaneciendo de pie, escudriñaba lenta y rigurosamente el lugar... lo demás venía después.

Antes de iniciar mi experiencia en Castilla, tuve ocasión de visitar y vivir en otros países de Europa. Recordaré siempre la impresión que me produjo el descubrimiento del paisaje de Segovia. El contraste entre el ocre de las inmensas llanuras y el gris azulado de la sierra de Guadarrama... cuarenta años después me sigue deslumbrando. Una de las buenas sorpresas que me proporcionó el sitio que escogí fue la abundancia de agua, su

sonido se hacía presente en varios manantiales de los cuales manaba constantemente. Antiguas albercas la recogieron durante un largo tiempo, lo cual me estimuló a crear otras albercas comunicadas entre sí por regatos rectilíneos, provocando un nuevo diseño.

La fuerte pendiente del terreno me obligó a estructurarlo en terrazas, cuyos muros de contención caracterizaron sensiblemente la estética del jardín. Al comienzo el dominio de la línea recta y los ángulos de 90° se imponían con fuerza en el conjunto (Fig 4). Luego, lentamente los árboles, los arbustos y los macizos y tapizantes comenzaron a suavizar la composición. Pasado cierto tiempo la rigidez geométrica se vio atenuada por el follaje. La línea recta comenzaba a aparecer discretamente en algunos sitios, acentuando una perspectiva o señalando un itinerario, haciéndonos tomar conciencia de que, a pesar de la fuerza expresiva de la vegetación, existía una forma subyacente que marcaba una voluntad de orden racional y geométrico.

Casi inconscientemente al proyectar lo hacía con un cierto deseo de evocar los jardines



Figura 4. Alberca y acequias en el Romeral.

hispano-árabes que conocí al llegar a España. Muros, regatos de agua, albercas, contraste de luz, sombra y una vegetación que denotaba la preferencia por los cipreses, el boj, el mirto y los rosales contribuían a materializar nuestra intención de diseño. La presencia imponente del Alcázar de Segovia, que domina desde la altura el paisaje, llegó a convertirse en fuerte obsesión. El crecimiento de la vegetación del jardín comenzó a modificar el impacto de esa presencia. Desde hace algún tiempo el Alcázar desaparece entre el follaje para volver a aparecer en otro punto del jardín. La obsesión se ha ido convirtiendo en el goce del contraste, y del reencuentro desde los sucesivos puntos de vista.

Actualmente el jardín se ha materializado en una especie de laberinto, en que las superficies de césped que había previsto han sido invadidas por los arbustos y las plantas aromáticas, que inundan con su fragancia las noches de verano. Muy temprano en primavera el esplendor blanco de los ciruelos se confunde con el de alguna nevada tardía.

No puedo concluir sin recordar la personalidad de Paulino Velasco, el hortelano que me precedió en la propiedad de este trozo de tierra. Profundo conocedor del huerto que trabajó durante décadas, me brindó con el relato lento y generoso de sus experiencias, advertencias y consejos llenos de sabiduría, que he conservado a lo largo de estos años y que están en la base de mi comprensión de estas tierras de Castilla. Paulino Velasco y Flora, su mujer, nos informaban cada semana, a nuestra llegada de Madrid, sobre las pequeñas noticias del lugar que siempre solían ser buenas. También nos advertían sobre la posibilidad de que hicieran su aparición las primeras nevadas. Nos contaban el momento en que habían partido de Segovia las primeras cigüeñas y en que regresarían al final del invierno y comienzo de la primavera. Luego de algún tiempo se instaló definitivamente en su casita de Segovia. Su salud era delicada y su ánimo decaía. La muerte le sobrevino una tarde de verano en que descansaba a la sombra de un álmez (*Celtis australis*). Su partida me produjo una gran pena. De hecho su presencia no ha desaparecido del jardín.

## **Reflexiones desde la disciplina arqueológica**

*Dr Alberto Rex González*

Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de La Plata

Me atrevo con un poco de audacia a encarar este tema que, en términos generales, tal como está presentado el título, es bastante difícil.

“Arte y Ciencia y la relación con la arqueología del paisaje y la preservación”, tema tremendamente amplio y que se puede encarar de muy distintas maneras. Veremos cómo lo hacemos.

Empezaremos por aclarar dos términos básicos del título “Arte y Ciencia”. Ambos forman parte fundamental de esta totalidad que es la cultura.

Una obra reciente que está en las librerías tiene más de 160 definiciones de arte. Esto muestra la enorme variedad de enfoques que nosotros encontramos sobre este punto esencial de la cultura de todas las épocas. Sobre la ciencia ocurre más o menos lo mismo en términos generales de la cultura. En el trabajo de Kroeber sobre la definición de la cultura, publicado por el Peabody Museum de la Universidad de Harvard en Estados Unidos se reunieron cerca de 200 términos distintos.

Nuestro enfoque general está basado en otros aspectos, especialmente en lo que se refiere a la filosofía de los símbolos. El hombre es un animal simbólico, decía el antropólogo Leslie White, y el símbolo es lo que más nos diferencia a nosotros de las especies biológicas que nos precedieron y que existen sobre el planeta.

Este aspecto simbólico del hombre ha sido encarado muy especialmente por el filósofo austríaco Cassirer, quien enseñó durante muchos años en la Universidad de Yale y a quien seguimos en muchos de sus aspectos. Afortunadamente casi todos sus libros fueron traducidos al castellano, en especial los de filosofía simbólica, publicados por el Fondo de Cultura Económica de México.

Un aspecto fundamental del enfoque de

Cassirer es la sistematización en grandes categorías y, más que en grandes categorías, en sistemas y subsistemas complejos por supuesto, de elementos característicos de los aspectos simbólicos de la cultura. Estos aspectos simbólicos para el citado filósofo son: por un lado el arte, por otro la lengua, por otro la religión. Además él incluye la ciencia. Nosotros no admitimos que la ciencia se incluya dentro de las categorías simbólicas, sería muy largo explicar por qué, pero en esto disentimos. Estos elementos simbólicos tienen toda una serie de pautas comunes que nos sirven a nosotros básicamente para distinguirlo del otro aspecto fundamental de la cultura: lo técnico. Lo tecnológico es lo que se refiere a lo práctico utilitario, a los instrumentos usados todos los días.

Creemos que básicamente entre los factores simbólicos o los sistemas simbólicos y los prácticos utilitarios, hay una diferencia abismal. Diferencia que podemos encontrar en una cantidad de filósofos o de pensadores, entre ellos Ortega y Gasset, por ejemplo.

A lo largo de toda la historia del pensamiento, va surgiendo con bastante claridad la diferencia entre los sistemas simbólicos y lo que es práctico utilitario, es decir el no símbolo.

Una característica básica de los sistemas simbólicos es su carácter de individualidad, su carácter de elementos completamente únicos en la flecha del tiempo y en la coordenada del espacio. Por ejemplo, casos como La Divina Comedia o El Quijote son absolutamente únicos en su creación. Lo mismo ocurre con los aspectos de la plástica y el arte. No son acumulativos en el sentido que tienen los elementos prácticos utilitarios. En lo práctico utilitario el contraste es muy claro, hay una relación dialéctica de contraposición entre uno y otro.

En lo práctico utilitario a través del tiempo, el proceso evolutivo se cumple de una manera tal, en relación con la capacidad funcional de los

elementos que se van creando. Por ejemplo, evidentemente un cuchillo de acero es muy superior a un cuchillo de bronce y éste es superior a uno simplemente de cobre y de piedra. Todo esto requirió un proceso evolutivo muy largo que la humanidad fue creando poco a poco. Es obvio que hubo un mejoramiento del aspecto funcional en lo técnico utilitario. En cambio, los aspectos artísticos o los valores simbólicos, religión, etc. no son acumulativos. Las Venus Faurigacienses de hace 40000 años atrás, del paleolítico superior, podrían participar correctamente en cualquier muestra de arte moderno.

Cuando ustedes visitan el Museo de Arte Moderno en New York, verán una escultura de un escultor francés, que podía ser una reproducción de alguna de las Venus mencionadas multiplicadas por cien. Donde existe la diferencia es en el tamaño, pero no en la cosa fundamental que quiere expresar el artista.

El Quijote es una obra única e irrepetible en la historia de la humanidad, al igual que La Divina Comedia. Se trata de elementos o rasgos únicos. Notamos entonces una diferencia muy grande contrapuesta con los instrumentos prácticos utilitarios. Ortega lo había visto muy bien y le llamaba a todos estos elementos simbólicos, lo "superfluo necesario". Es lo que el hombre ha necesitado y se ha impuesto como una rutina una vez que fueron creados y se ha hecho una necesidad de ellos. Es decir la necesidad nos lleva a la serie de creaciones finales de lo práctico utilitario, pero también hay otros factores distintos en los que encontramos los aspectos simbólicos.

Hay una anécdota que define claramente este aspecto que yo estoy tratando en vano de describir con claridad y es del famoso físico Heisenberg, premio Nobel y descubridor del principio de incertidumbre. Heisenberg era, como ha sucedido con varios otros físicos, un gran pianista conocido por sus colegas por esta cualidad. En una reunión muy importante, celebrada en el Smithsonian Institute en los Estados Unidos, sus colegas, terminadas las sesiones científicas le pidieron que ejecutara algo en piano. Él ejecutó una sonata de Beethoven de manera magistral, recibió el aplauso de todos y entonces dijo: *"para mí es mucho más importante esto"*, es decir la sonata que acababa de interpretar, *"porque es una creación única en la historia de la humanidad y así la siento cada vez que la interpreto, en cambio, los descubrimientos que yo he hecho en física tarde*

*o temprano habrían sido hechos por otros investigadores"*.

La ciencia busca una realidad que está fuera de nosotros y que aparentemente existe, es concreta, y los investigadores lo que hacemos simplemente es buscar. En cambio, por oposición el arte crea, obedece a factores del subconsciente. Me sucede continuamente con artistas plásticos amigos contemporáneos que converso sobre estos aspectos y en todos estos casos la conclusión que saco es que eso que se llama inspiración no se sabe cómo viene, cómo llega y no se sabe lo que está creando, sino que va fluyendo a medida que la obra se va haciendo. El científico es, por oposición a esto, totalmente racional, aunque también existen otros factores como es el caso de la intuición. En el libro de Mario Bunge, que no es precisamente un libro idealista en los aspectos filosóficos sino que es la obra de quien cree en los aspectos científicos y en la realidad de hoy susceptible de ser estudiada. Su autor lo dice claramente, la intuición es un factor importante y tiene todo un capítulo sobre el mismo en la ciencia.

En arqueología ha surgido en los últimos años con bastante intensidad la arqueología del paisaje. Es un problema muy interesante porque puede tener facetas muy distintas. Ha sido tomado con gran interés sobre todo por los arqueólogos postmodernistas que están a la espera de cualquier novedad e inmediatamente empiezan a indagar sobre ello. Parece una actitud saludable en términos generales, aunque muchos de sus resultados no concuerdan con lo que yo pienso. Uno de ellos es Christopher Tilley, que ha hecho una buena recopilación de trabajos sobre el paisaje en la prehistoria.

Desde mucho tiempo atrás se estudió la relación de la geografía y el hombre. La geografía y la cultura son vínculos imprescindibles para comprender una cultura. Si no comprendemos el entorno del hombre difícilmente comprenderemos la cultura como totalidad. Sin embargo, hay que hacer la salvedad que en los comienzos de la antropología de las ciencias humanas, había un criterio determinista en el sentido de cómo podía actuar el medio sobre la cultura y las consecuencias eran bastantes graves. Hubo mucho abuso sobre esto. Recuerdo, a propósito, lo que decía un gran escritor francés refiriéndose a este tema, *"no me habléis del sol de Grecia"*, dado que siempre se hablaba del sol y el mar de

Grecia como fuente de inspiración, como sentido de la cultura. Entonces, el famoso escritor decía "No habléis del sol de Grecia porque hoy alumbra a los turcos". Creo que es bastante clara la distinción entre el no determinismo geográfico y las creaciones de la cultura.

Hay una interacción entre la cultura y el medio ambiente, esto es absolutamente claro en muchos aspectos. A veces el medio ambiente actúa con mayor influjo y otras veces la cultura. Es decir el paisaje se ve modificado por el hombre y por la acción del hombre y, a su vez, la naturaleza, el medio ambiente, ha sido en muchos casos profundamente modificado por la cultura. Esto varía en cada caso, en cada momento de la historia evolutiva de la humanidad, dependiendo del nivel cultural al que nos estemos refiriendo y del medio que estemos tomando en cuenta.

Por ejemplo, la influencia del hombre sobre el medio es muy clara con el avènement del neolítico a Europa. Como ustedes saben el neolítico trae la vida sedentaria, algunas técnicas como el tejido, los metales desde muy temprano y sobre todo la agricultura. Para que la agricultura pudiese existir en Europa en aquella época, era necesario talar enormes bosques que cubrían la mayor parte del norte y centro de Europa. Los neolíticos tenían un instrumento que encontramos hoy por millares, que es el hacha neolítica de piedra petaloide que servía para cortar los árboles y establecer el sistema de "roza" (talado y quemado).

Los análisis palinológicos actuales muestran que hubo verdaderos cambios en los distintos medio ambientes. Se podrían citar muchos ejemplos muy interesantes de la acción del hombre sobre el medio. Tal es el caso de la isla de Pascua, sobre la que todos han leído artículos. A Pascua llegaron los pascuenses alrededor del 400 dC, que eran polinesios que venían de la zona de Tahití. Esto es muy claro, está fechado con carbono 14 por varias expediciones. La isla estaba totalmente poblada de montes, especialmente bosques de un tipo de palmera que actualmente existe en Chile. Sobre esto hay muchas pruebas de tipo arqueológico en los fogones, en los sitios de asentamiento de los pascuenses, donde se encuentran los frutos comidos o carbonizados.

En la actualidad si ustedes recorren Pascua van a encontrar que ya no existen árboles gigantes naturales. En una de las más hermosas

bahías y más importante desde el punto de vista histórico, la Bahía de la Anaquena, que tiene una de las más grandes plataformas, con los monumentos típicos pascuenses, ahí hay un bosque grande de palmeras pero han sido plantadas recientemente. Los bosques fueron destruidos totalmente por los pascuenses en su necesidad de madera, primero para construir sus barcos y luego para llevar los monumentos, los grandes moais. Estos eran estatuas que tienen de 15 a 16 m de altura y que necesitaban ser llevadas por medio de rodillos. Las fabricaban en la ladera de un volcán Ranororacu y desde ahí las llevaban a la playa. Ahí están todas o casi todas en la orilla del mar. Erigían una gran plataforma que eran los ahus y sobre la plataforma se colocaban las grandes estatuas que representaban a los antepasados, los jefes según sabemos.

No tiene nada que ver con la fantasía de que los escultores vinieron del mundo exterior, que está cada vez más extendida, desgraciadamente. Podemos seguir la historia de los pascuenses perfectamente bien y saber cómo, por qué y cuándo erigieron sus grandes monumentos. Nada tienen que ver los extraterrestres que continuamente estamos viendo en televisión. Disparates uno tras otro, nuestra cultura es parte de lo que nosotros tenemos todos los días. Los programas de televisión, sobre todo en estos aspectos, son sencillamente desastrosos. Volveré con otro ejemplo más adelante.

Uno de los grandes cambios que experimentó la humanidad hacia los tiempos modernos muestra las relaciones entre el medio y la cultura. Luego del paleolítico superior, debido a los cambios climáticos, que incidieron extraordinariamente sobre las culturas de la tierra, se produjeron enorme cantidad de cambios adaptativos para que la cultura pudiera sobrevivir, con este medio extrasomático que es la cultura, según el enfoque de algunos.

Vamos a ver algunos ejemplos para no seguir haciendo disquisiciones puramente teóricas, vamos a tratar de mostrar diferentes culturas y diferentes medios. Un ejemplo que he elegido es el de los famosos templos de Angkor de la cultura Kmer, en el sudeste de Asia, en lo que era la antigua Indochina Francesa y que hoy es el reino de Camboya. Los templos exhiben una serie de similitudes y diferencias con los mayas en Mesoamérica y también, por oposición o

distinción, con respecto al paisaje y al medio de los mayas, la cultura Teotihuacana del altiplano de México.

En ambos casos, los mayas sobre todo, con el caso de Palenque que es el que voy a mostrar, levantaron sus ciudades ocupando la selva. Me voy a circunscribir a Palenque por una serie de razones. Las ciudades se construyeron en el medio de la más densa selva tropical, que a veces tiene cerca de 50 metros de altura. Sin embargo, cuando uno vuela por la zona de Yucatán o el norte en Quintana Roo, en cualquiera de los departamentos del norte, en medio de la selva surgen como grandes témpanos las pirámides mayas. Un pueblo que no conoció los metales sino en una etapa muy tardía y los metales que usaban no fueron utilitarios, no fueron hachas y cosas que pudieran servir para el talado y el corte de la selva.

A pesar de eso los mayas tuvieron una de las culturas de mayor desarrollo. Todos ustedes recuerdan que desde el punto de vista astronómico tenían un calendario que era superior en un veinticincoavo al que se usaba en Europa en la época del descubrimiento de América. Por otro lado, dominaron muchos aspectos en astronomía que eran verdaderos hallazgos. Por ejemplo, en matemáticas, el uso del cero, que a Europa llegó recién en el siglo noveno llevado por los árabes desde la India. Casi el nacimiento matemático del cero, imagínense lo que es hacer una multiplicación con números romanos. Otros hallazgos de los mayas son, por ejemplo, en astronomía, la determinación con gran exactitud de los ciclos sinódicos de Venus y otra serie de hallazgos por el estilo. Sin embargo, ese medio o paisaje absolutamente absorbente de la selva sobre el que tuvieron que triunfar para poder desarrollar una cultura como la suya, era el desafío de la selva como quería Toynbee en sus libros de historia cuando buscaba alguno de los elementos motores de la cultura. Era el desafío, así como para los griegos era el mar, para los mayas era la selva, que hoy conocemos cada vez mejor.

En la civilización Kmer de Angkor en Camboya se puede ver las diferencias arquitectónicas y técnicas de los distintos templos, entre ellos, uno de los más importantes, es el Angkor Viet. Los grandes espejos de agua, que están construidos cerca de los templos, fueron fundamentales en el aspecto técnico para la producción del arroz. La irrigación de los campos de arroz fue la base

de la alimentación, de la economía alimenticia de esta civilización. En esta zona podemos ubicar el comienzo de los primeros templos y la primera formación del estado hacia el año novecientos de la era cristiana, es decir un siglo antes que Europa fuera unificada por Carlomagno.

Angkor Vat poseía grandes galerías cubiertas de extraordinarios bajorrelieves que hablan de la historia del imperio Kmer. Mucho más cerca y del otro lado, las grandes torres todas relacionadas con el culto hindú de Shiva y el panteón hindú en general en todos los templos. Siempre hay una torre que es la más alta, es la imagen del Monte Meru íntimamente relacionado con la cosmogonía y con la religión hindú.

Los bajorrelieves muestran, en algunos casos, el ejército Kmer en plena regalia con aspectos suntuosos marchando a dar batalla. En una de mis visitas nuestro guía era Thoz, cuya familia había sido exterminada. Ustedes todos saben el terrible problema que sufrió Camboya con el Kmer rojo. La guerra liquidó más de dos millones de personas y nuestro guía nos relató cómo su familia había sido exterminada en esa época.

Los diseños de los bajorrelieves permiten observar no solamente los hábitos del ejército sino también, los relacionados con la alimentación y la vida diaria.

En otro de los templos, vemos numerosas torres que en el caso del Bayon alcanzan las 54, pero las dependencias eran distintas, en algunos casos bibliotecas y en otras residencias de los sacerdotes.

Otro de los templos, siempre con un gran portal de entrada, en algunos casos circundado de estatuas distintas y relacionadas con la cosmogonía y la religión.

Esta imagen permite ver en el fondo la selva tropical de lluvia, en la cual se han levantado todos estos templos. Tiene una semejanza ecológica muy grande con el hábitat de los mayas. Ellos modificaron mucho el paisaje pero para verlo es necesario que estuviéramos como en aquella época con la selva talada, en cambio acá los árboles han destruido en algunos casos todas estas ruinas. Como vemos ahora la selva es consecuencia de la reconstrucción. La restauración fue realizada por UNESCO, y costó más de 60 millones de dólares y es la que hace que la veamos de distinta manera.

La altura de los árboles y sus raíces destruían totalmente las paredes en las ruinas mayas de Copán, Palenque y demás. Vemos exactamente lo mismo en dos medio ambientes muy similares.

Han pasado los años y no hace mucho visité nuevamente México, con la nostalgia de recordar el descubrimiento de la tumba del desconocido rey-sacerdote de Palenque muerto hace años. Quería volver a Palenque y me encontré con que ya no era la quieta ciudad en ruinas que yo había visitado años atrás. Ese maravilloso contraste entre la selva y el palacio reconstruido, los templos estupendos. Todo había cambiado, entre otras cosas había una enorme playa de estacionamiento y una larguísima cola de turistas para visitar la tumba del rey Sacerdote, pero ahora sabíamos también que el rey se llamaba Pakal. Me puse en la cola y bajé a la cripta para verla y oh! sorpresa, el guía que nos explicaba, seguramente de una compañía de turismo, empezó a hablar de la gran lápida donde está el personaje en cuclillas y de cuyo corazón sale la planta de maíz, hecho conocidísimo de toda la iconografía maya.

El guía empezó a explicar que era un extraterrestre en su cápsula que había aterrizado en Palenque. La misma estupidez que hemos visto antes, exactamente lo mismo. Es decir la ciencia por un lado había avanzado en estos años con un enorme trabajo de la gente que hizo el desciframiento de una escritura maya, pero en la cultura popular este señor estaba diciendo lo que la gente quería oír, cosas fantásticas, de los ovnis llegando a Palenque. Es una realidad bastante difícil y bastante compleja que los tiene que hacer pensar cómo fue todo este proceso de investigación científica que yo estoy tratando de relatar. Me parece que es un buen ejemplo de esta cultura paralela que se ha desarrollado en nuestros años.

En el centro eso fue un gran palacio levantado por Pakal y tiene un gran patio con estructuras estupendas y cantidad muy grande de glifos y de inscripciones. La lápida, un enorme sarcófago que actualmente está en el Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, del Instituto Nacional de Antropología.

Otro de los templos, dentro de la selva, es el de la cruz foliada. Cada uno estaba dedicado a algunos aspectos distintos de las deidades y fueron creciendo enormemente durante mucho tiempo hasta que, por el siglo VI, dejaron de

construirse y empezó el colapso de la civilización maya, de manera que en el siglo X, cuando llegan los toltecas, la civilización maya original prácticamente había desaparecido.

En las cresterías, ubicadas en la parte alta del templo, se puede observar la arquitectura del arco, el falso arco porque no tiene piedra media. La arquitectura maya en esto es absolutamente igual a los templos de la cultura Kmer, aunque no es un buen elemento para probar que existió algún tipo de relación histórica, ya que esta técnica pudo reinventarse.

En primer plano existía la escalera hacia el gran palacio que está arriba con toda una hilera de columnas derruidas, que seguramente sostuvieron arcos falsos para un gran corredor, un gran espacio, un gran recinto.

Una imagen dedicada a la vegetación, los árboles avanzan continuamente muy parecido a los de Angkor.

En las ruinas de Cobá, hay una pirámide muy alta que, por lo menos en la época que yo lo visité, no había sido cavada ni restaurada. Todos los otros templos mencionados están restaurados y han sido investigados.

En el altiplano de México, vemos las ruinas de Teotihuacán que muchos de ustedes habrán visitado. Esta cultura teotihuacana es distinta a la de los mayas. Por mucho tiempo se tomó esta cultura y este lugar como el centro de residencia de los toltecas, los legendarios ascendientes o la cultura que dio origen a los aztecas, según sus leyendas. Pero la realidad hoy es distinta. Siempre se atribuyó esta ciudad a los Toltecas, pero luego de cavar la ciudad de Tula no muy lejos de aquí, se comprobó que el verdadero centro de los Toltecas, de donde ellos salen y emigran a Yucatán a conquistar a los Mayas, estaba en ese sitio que se llama actualmente Tula.

Ahí se ve el paisaje, los árboles son aquí pequeños arbustos, no hay selva tropical en un valle muy especial entre dos cadenas muy altas y la ciudad es distinta, aunque tiene enorme cantidad de templos, sirvió también como centro de habitación. Barrios íntegros sirvieron para aposento de los jerarcas, hay 3 o 4 barrios muy bien definidos que tienen otro carácter además del centro ceremonial de carácter religioso.

Para terminar, esta arqueología del paisaje puede tener aspectos muy distintos. A nosotros nos ha hecho pensar sobre el problema, pero es necesario que tengamos ideas bien definidas. Una cosa es cómo el paisaje nos impacta a nosotros, en la actualidad con toda nuestra carga cultural y otra cosa cómo actuó sobre los individuos que lo usaron en el pasado, cuando ese pasado sobre todo ha ocurrido muchos centenares de años atrás.

Durante muchos años estudié una cultura que se llama la cultura de la Aguada en el noroeste argentino, en Catamarca. Me he preguntado y así lo puse en un libro aparecido recientemente, cómo sentirían ellos el paisaje. Este es un problema básico en antropología cultural. Hay dos enfoques distintos en los estudios de la cultura: uno etnográfico, cuando recibimos la información directa de un pueblo determinado, y vemos cómo ellos contemplan su entorno y cómo lo traducen en vivencias tales o cuales. Esta es una forma, es la que se llama el enfoque emico en antropología, otro enfoque distinto es el nuestro, el ético. Son palabras derivadas de la lingüística, es el enfoque a través de nuestra propia percepción y nuestros propios conocimientos. Por supuesto, el emico requeriría un conocimiento de la cosmovisión de los pueblos del pasado extraordinariamente rico o extraordinariamente detallado y aun así estaríamos haciendo una interpretación totalmente subjetiva, nuestra propia interpretación. Es un terreno muy resbaladizo desde el punto de vista científico, sabemos dónde comienza pero no dónde termina la interpretación.

Nosotros estábamos excavando un montículo, una especie de pirámide pequeñita relacionada con todo lo que he mostrado, la pirámide del sol, Teotihuacán, de no más de 7 a 11 metros desde sus orígenes, elevado como centro ceremonial sin duda. Quería imaginarme cómo sería utilizada por la elite sacerdotal o la de un sacerdocio incipiente, porque no era un sacerdocio muy organizado dado que la cultura de la Aguada no era una sociedad clasista.

Quería imaginarme cómo era, muchas veces

he llegado antes del amanecer y tenía esa impresión y lógicamente la religión de Aguada parece fundamental por muchísimas razones, fue una religión solar, por la cual toda relación con el sol sería sumamente importante. La salida del astro a través de la sierra de Ancasti, que está hacia el oriente es muy clara y luego se ve paulatinamente todo el ascenso y la transformación y más tarde el bosque muy xerófilo que rodea el sitio. El ascenso y los distintos momentos del día.

Todos sabemos que para los Incas, que también tenían una religión solar muy definida, el sol tenía muchos nombres. Un nombre era para el sol naciente, otro para el sol del mediodía, otro para el sol poniente cuando entraba detrás de las montañas. Uno para el sol de verano, otro para el sol de invierno y uno para el sol del inframundo, el transcurso nocturno del sol. Tenían un vocabulario mucho más rico que nosotros en este aspecto.

Así que imaginaba la naciente en esta sierra de Ancasti, pero además había otras cosas, allí estaba, en Ancasti, mirando al este desde el gran montículo, ahí estaban los grandes cebilares, la planta de cebil, que en botánica se llama *Anathenantha* y es la que suministra la droga con la cual ellos se ponían en contacto con la deidad, al menos los shamanes y los sacerdotes. Tomando la droga tenían una especie de éxtasis, una cosa psicodélica. Mirando hacia esta dirección había una serie de connotaciones muy importantes, el ascenso y la llegada al cenit, luego la declinación del sol que se ponía detrás de la gran serranía de Ambato sobre el occidente del montículo. Era donde el sol se ocultaba todos los días y según una metáfora que existe en otro valle, el sol al hundirse en estas montañas entraba en un granero gigantesco, una bella metáfora.

Debemos tener cuidado, porque he hablado de arte y ciencia, y cuando nos desviamos mucho hacia los aspectos artísticos y únicos, estamos a un pie de poder alejarnos de los aspectos científicos rigurosos que deben comprobarse y que es el fin de nuestro trabajo y de nuestra investigación.

# **Rehabilitación y renovación de áreas verdes recreacionales con valor escénico**

**Metodología aplicada al caso del Parque del Este en Caracas, Venezuela.**

**Arq. Diana Henríquez de Fernández**

M. Sc. en Arquitectura Paisajista

Profesora de Diseño en el Postgrado de Arquitectura Paisajista  
de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela  
Presidente de la Sociedad Venezolana de Arquitectos Paisajistas

Exposición basada en proyecto elaborado por la empresa APSIDE para el Instituto Nacional de Parques en Venezuela en 1998 Coordinación : Arq. Daniela Sardi

Asesora en Arquitectura Paisajista: Diana Henríquez de Fernández

La renovación del patrimonio en materia de paisaje cultural constituye una de las tareas más complejas que deben enfrentar los arquitectos paisajistas. Las intervenciones en parques y espacios verdes urbanos resultan ser una exigente tarea que se complica más aun cuando el parque en cuestión presenta altos valores culturales.

El tema del patrimonio cultural en materia de paisajes ha sido tratado con interés durante los últimos años, y ha recibido una atención muy especial por parte de importantes organismos internacionales como es el caso de la UNESCO. Existe en la actualidad un auténtico movimiento internacional orientado hacia la identificación, preservación y valoración de los paisajes, que han sido producto de una significativa acción humana sobre el ambiente, una que estos paisajes constituyen parte importante de la memoria de las naciones, las comunidades y de la evolución de la humanidad misma.

Hasta un pasado reciente los esfuerzos de renovación fueron generalmente orientados hacia edificios y monumentos urbanos. La atención a los espacios verdes resultó ser, en la mayoría de los casos, una consecuencia de la necesidad generada por su uso, más que un auténtico movimiento de identificación de sus valores y su conservación. La toma de conciencia acerca de los valores culturales contenidos en los paisajes, en especial en nuestros países, ha sido en gran parte consecuencia del proceso reciente de valoración ambiental iniciado en la década de los '60.

## **Definiciones**

Los trabajos de renovación de jardines históricos pueden concebirse bajo diversas definiciones entre las cuales las más utilizadas son:

- **Rehabilitación** permite considerar alteraciones y/o inserciones de usos contemporáneos en las áreas verdes existentes, conservando su carácter y valores históricos.

- **Restauración** significa llevar el jardín a una condición similar a aquella que era relevante en el pasado.

- **Protección y estabilización** significa incluir técnicas que detengan el deterioro.

- **Reconstrucción** significa recrear, es decir, volver a establecer jardines desaparecidos.

Dentro de estas definiciones, la más coherente con nuestro caso y con los conceptos que desarrollamos en nuestra metodología, es el término de **rehabilitación**, ya que es lo suficientemente flexible como para permitir ajustes o cambios requeridos por las variaciones en los aspectos socioculturales, sin desvalorizar lo esencial del conjunto ni de sus componentes significativos.

## **Rehabilitar vs. añorar**

Esta actividad presenta un reto particular en relación a cualquier tipo de rehabilitación de objetos con valor artístico, a diferencia de cuando se aplica a conjuntos urbanos, edificios, y aun a obras de arte. Esto se debe al hecho de que los paisajes varían, maduran, constantemente decaen y se deterioran con gran facilidad. De allí que su renovación no implica jamás el retorno hacia alguna situación del pasado. La rehabilitación se proyecta siempre hacia el futuro y en base a elementos que en el presente muestran tener valor o interés, entre los cuales siempre destacan algunos que no existían o no tenían las mismas características en otra época.

Los espacios verdes son también especialmente frágiles y vulnerables al uso inapropiado, a la densidad excesiva de uso, a la falta de mantenimiento y al vandalismo. Su rehabilitación exige por lo tanto de una visión al futuro que considere todos estos factores, para evitar que se propicien o inserten circunstancias que puedan ser causa de mayor deterioro en vez de generadores de la revalorización de ese patrimonio.

Los tratamientos de rehabilitación generan siempre proyectos nuevos, donde se mantienen los elementos históricos, además de otros, cuyo reconocimiento así lo amerite y se hacen ajustes parciales en lo conceptual, en el diseño local, en los materiales (que en nuestro universo está magníficamente expresado en la riqueza florística) y se insertan nuevos elementos o atractivos, a la vez que se desechan otros, que ya no cumplen una función dentro del conjunto.

En este sentido, el identificar y mantener el "espíritu del lugar" o "genius locci", es tarea primordial en el proceso de rehabilitación. Es decir, debemos partir de la esencia para crear una nueva realidad a partir de otra concebida y desarrollada en un momento pasado de la realidad urbana y social; una nueva versión de ese paisaje correspondiente a nuestro momento cultural, donde permanezcan y se destaquen los elementos de valor.

### **Análisis de un parque**

El primer paso en cualquier proceso de renovación es el análisis inventario del parque existente.

Este proceso incluye una importante carga de subjetividad por parte del equipo a cargo. Los pasos con mayor influencia de lo subjetivo se concentran en la primera fase del proyecto. En muchas ocasiones, debido a las presiones externas al equipo, existe una tendencia a que estos pasos sean completados en una forma apresurada, con el fin de llegar rápidamente a los aspectos concretos y de ejecución. Sin embargo, consideramos que gran parte del éxito del proyecto radica en un proceso teórico desarrollado con profundidad. En nuestra opinión, las dos etapas determinantes, (y donde destaca la carga subjetiva) son: 1- El análisis del parque existente en el momento de concebir el proyecto, es decir, la comprensión del sistema existente con todos sus componentes, y 2- La etapa de toma

de decisiones que conducirán al nuevo parque.

El análisis de parques constituye un aspecto complejo dentro de la disciplina de la arquitectura paisajista. Es un tema que no es frecuentemente tocado en profundidad, y en la mayoría de los casos hemos observado que esta etapa podría enriquecerse en provecho del éxito de los resultados.

Revisando experiencias recientes que nos orientaran en esa dirección, encontramos el método expuesto por el arquitecto Lodewijk Baljon en su obra "Designing Parks". Este método fue utilizado por el autor para interpretar los proyectos que participaron en el Concurso Internacional de Park La Villete en Francia. A pesar de que su objetivo era el análisis de proyectos no construidos, lo encontramos de gran interés y aplicable al enriquecimiento del proceso de análisis de parques en general.

Baljon afirma que *"el análisis del diseño no es un objetivo en sí mismo; es un método para dilucidar el proceso de diseño y desarrollar una teoría sobre la arquitectura paisajista... Existen dogmas y opiniones, pero no hay una determinación sistemática de la relación entre la forma de un parque y sus valores"*. El autor expone que el análisis busca encontrar las consideraciones que guiaron al diseño del plan, lo que se denomina *"el concepto"* o *"la filosofía del diseño"*. De acuerdo a Baljon *"la filosofía del diseño rara vez se basa sobre una sólida teoría o sobre un tratado de diseño de parques. Más bien es usualmente un ensamblaje que incluye conocimiento, tradición, experiencia, y fragmentos de teorías e ideas, que a través de la interacción con el proceso de diseño, se torna operativo y cristaliza"*. (Baljon 1992)

El autor identifica 4 etapas: En la primera investiga la composición gráfica del plano. En la segunda se refiere a las condiciones que orientan al diseño, es decir, cuáles se ignoran y a cuáles se oponen. En la tercera, interpreta las estrategias aplicadas al diseño y finalmente en la cuarta etapa se "decompone" el diseño, con lo que se determina las formas que influyen en el mismo. El término "decomposición" es el aspecto que encontramos novedoso e interesante en su proceso de análisis. Según se expone en la obra, este término se deriva del método analítico de Meus cuya influencia es determinante en el estudio de Baljon. Este método fue producido

durante el Seminario Internacional de Diseño "Land van Hoboken" celebrado en Rotterdam en 1985, y debido a su interés como instrumento para la profundización del análisis, lo hemos añadido a este texto como un anexo.

El mencionado seminario de diseño produjo un catálogo de filosofías de diseño que se clarifican mediante tres fases. La primera reconstruye los métodos de diseño utilizados, (que se evidencian en las diferentes formas en que el diseñador interpreta el programa y el sitio), la segunda describe los principios de composición aplicados y en la tercera se propone la decomposición de las formas, espacio y concepto de diseño utilizados.

La primera fase del método nos obliga a revisar el proyecto a partir de los principios aplicados, considerando las circulaciones, la orientación, la coherencia, los elementos dominantes y el significado.

En una segunda fase el análisis identifica los principios de composición aplicados.

En la tercera fase se decompone el diseño en busca de *"el motivo, la experiencia y el juicio de valor que yacen en la base del diseño final -el concepto-, el cual puede ser descrito como la preconcebida y estructurada (aun cuando esquemática) imagen del diseño final, que contiene relaciones funcionales, significados, referencias y una selección de formas o estilos de diseño"*. (Baljon 1992)

Otros autores que profundizan sobre el proceso de análisis del paisaje histórico son Clemens Steenbergen y Wouter Reh en la obra "Architecture and Landscape" (1996), donde aplican tecnologías contemporáneas - como levantamientos e información geográfica digitalizada - conjuntamente con criterios analíticos novedosos en la búsqueda de la comprensión del jardín, considerando que *"es posible analizar el paisaje como producto de la sobreposición de varios sistemas o formas de cultivo que se inicia en el paisaje agrícola y concluye en el paisaje arquitectónico"*. Para la interpretación de los jardines acuden a secretas relaciones geométricas que se reflejan en el diseño, sobrepuestas a una geografía contenida en el lugar dentro de un contexto histórico/cultural. Denominan su estudio *"un experimento de diseño realizado en los grandes jardines europeos"* y lo

interpretan como un "laboratorio arquitectónico". Los análisis desarrollados por estos autores fueron sobre famosos jardines europeos de los siglos XVI y XVII, pero encontramos que el método aplicado también puede resultar de interés en el análisis de parques y jardines históricos de data mucho más reciente.

Mencionamos estos dos enfoques como muestra de que en el área del análisis del paisaje las experiencias recientes han abierto un vasto campo de oportunidades que es importante explorar.

Durante nuestro ejercicio profesional como arquitectos paisajistas con frecuencia no tenemos la oportunidad de desarrollar el análisis requerido en profundidad, fundamentalmente cuando el objetivo es un plan de rehabilitación. En América Latina, las obras de renovación de espacios verdes suelen tener un contenido político y efectista que espera resultados inmediatos, con lo cual la etapa inicial de análisis se produce de manera atropellada dada la presión de las circunstancias externas. Por esto consideramos importante que los estudiantes, académicos y teóricos de estas disciplinas profundicen en el campo del análisis del patrimonio paisajístico local, regional o nacional de modo que haya sido estudiado con la mayor profundidad posible antes de que sean motivo de planes políticos e intervenciones concretas. Los trabajos académicos, las tesis de grado y de ascenso por parte del personal docente constituyen oportunidades de gran importancia en el objetivo de enriquecer las bases para una adecuada preservación del patrimonio en materia de paisajes en las diferentes regiones.

### **El caso del Parque del Este en Caracas**

El Parque del Este (denominado hoy Parque Rómulo Betancourt) ha sido analizado muchas veces desde su creación en la década de los sesenta. En lo personal lo hemos estudiado como estudiantes de pre y postgrado, y luego como docentes en la asignatura de diseño en arquitectura paisajista. Sin embargo, cuando enfrentamos el proceso de rehabilitación, los análisis previos resultaron insuficientes y fue necesario retomarlos con una nueva óptica y enfocarlos hacia una solución donde se logre un acuerdo entre la expectativa de los funcionarios que coordinan los programas de rehabilitación y la visión profesional.

Otro aspecto que interfiere negativamente en el proceso es la urgencia de ejecutar la obra sobre el terreno. El organismo oficial tiene compromisos de orden burocrático que se refieren

fundamentalmente a requerimientos para acometer obras, como lo son los cómputos métricos y presupuestos, y se muestran impacientes ante los pasos previos.



Figura 1. Plano del Parque del Este

En el caso de los parques, la labor del arquitecto paisajista como pionero en un campo multidisciplinario donde participan una diversidad de disciplinas, exige de una primera acción orientadora a los organismos oficiales sobre el proceso que se debe seguir. Para ello se requiere de experiencia, credibilidad, apoyo por parte de instituciones que avalen su propuesta y una buena capacidad para comunicar este proceso, sin desatender las aspiraciones de un cliente ávido de soluciones inmediatas. También es importante tomar en cuenta las consideraciones presupuestarias desde el inicio.

El método que presentamos surge ante el proyecto de "reacondicionar"—ese fue el término empleado— el Parque del Este en Caracas. El proyecto fue financiado por el Banco Mundial y licitado entre varias empresas concursantes a su vez; la empresa ganadora fue la contratante para que los asesorásemos en el proyecto.(Fig. 1)

El Parque del Este ha sufrido un progresivo deterioro desde su creación en los años 60, que se aceleró durante los últimos 20 años, durante los cuales la crisis económica del país afectó gravemente a los organismos a cuyo cargo se encontraba. Paralelamente, el sistema de subterráneos de la ciudad de Caracas abrió una estación muy cerca del parque, aumentándose sustancialmente la afluencia de público. Por otra parte, en ese mismo período se ha generado una gran presión por utilizar al parque como escenario para la celebración de eventos masivos, por lo que el deterioro ha adquirido dimensiones especialmente complejas.

El Parque del Este fue diseñado por Roberto Burle Marx y constituye una de sus obras más valiosas. Sus dos colaboradores principales en este proyecto, Fernando Tabora y John Stoddart, se radicaron en Caracas y fueron los promotores de los estudios de arquitectura paisajista en Venezuela. Sin embargo, por motivos diversos no ha habido la vinculación necesaria entre los diseñadores y los organismos oficiales a cargo en beneficio del parque.

Al iniciar los análisis necesarios para realizar la rehabilitación nos comunicamos con los colaboradores de Burle Marx, nuestros maestros, para conocer sus opiniones y criterios con relación a los ajustes que se evidenciaban necesarios en el parque. Durante todo el proceso se buscó respetar los conceptos acordados durante estas reuniones y comunicarlos a los diferentes participantes del proyecto y en los documentos finales.

## El equipo

Consideramos importante destacar que para cumplir exitosamente con sus objetivos, la metodología que estamos presentando debe ser desarrollada por un equipo que en forma integrada y compenetrada realice las diversas actividades durante las diferentes etapas, compartiendo la evaluación sobre los aspectos vinculados y las variables que inciden el proceso. Es importante la participación conjunta en la fase inicial teórica, que como se dijo anteriormente, contiene los aspectos subjetivos que afectan al manejo de los conceptos que finalmente constituyen la base de las propuestas en las etapas finales. Este equipo debe estar coordinado por arquitecto(s) paisajista(s) experimentado(s) en el manejo de proyectos a la escala en que se está trabajando y que disponga(n) de la formación, experiencia e información suficiente para garantizar un resultado profesional y digno del patrimonio que se desea renovar.

Es importante la coordinación por parte de un arquitecto paisajista y planificador ambiental, formado como profesional integrativo y generalista, capacitado para el manejo sistémico del conjunto, con una visión interdisciplinaria de los problemas, a la vez que cuente con la información necesaria en materia ambiental, de vegetación y diseño, conjuntamente con el entrenamiento que le permita con éxito integrar a los profesionales complementarios en el equipo.

Una de las consideraciones más importantes para la interpretación de un proceso de este tipo son las limitaciones en materia económica y de tiempo disponible. Si no hubiésemos tenido esas limitaciones, probablemente no se hubiera dado este método que obliga a la aplicación de nuevas tecnologías con la intención de lograr los objetivos acordados en tiempos más reducidos y a costos menores, sin perder la validez de un proceso metodológico.

En nuestro caso, el organismo oficial contratante había previsto (en forma previa a todo el proceso) que el Proyecto de Reacondicionamiento indicaría únicamente soluciones "blandas", es decir, de vegetación. Este organismo no consideró que ninguno de los problemas requiriesen para su solución de cambios estructurales o constructivos.

Al concluir la etapa preliminar y las reuniones con los arquitectos paisajistas colaboradores en

el diseño original, Tabora y Stoddart, se hizo evidente que aun cuando para la solución de la mayor parte de los problemas no se requería de medidas de tipo constructivo, éstas resultaban ser indispensables en un importante número de situaciones que aparentaban ser insolubles mediante soluciones blandas. Dichas situaciones conflictivas no eran "puntuales" o aisladas, sino que se entretrejan con otros problemas cubriendo así una superficie dentro del conjunto. Las áreas fueron definidas en el proceso posterior y denominadas "Áreas a Rediseñar". Para su solución no se podían remediar las situaciones irregulares allí observadas mediante el método aplicado a la gran mayoría de los problemas del parque, y resultaba evidente que se hacía necesario aplicar un proceso de rediseño convencional en el área donde existiese ese diagnóstico. Estas Áreas a Rediseñar en conjunto ocupaban menos del 10% de la superficie del parque, pero su importancia resultaba innegable, pues estaban generalmente ubicadas alrededor de las estructuras más visitadas.

Lo novedoso de nuestro proceso fue la aplicación del uso de imágenes digitalizadas en la solución de los "problemas puntuales", que

resultaron ser la mayoría de los problemas del parque. En nuestro caso más de 500 situaciones con características individuales fueron atendidas de esta forma. En cada uno de ellos, los problemas fueron percibidos desde la caminería del parque (previo acuerdo con el organismo contratante como parte de las limitaciones) y se captaban en forma de imágenes digitalizadas conformando un archivo. Para cada uno se indicaba las instrucciones a seguir en una planilla anexa y se ubicaba el punto de percepción en el plano base del proyecto.

Los "problemas tipo" también fueron atendidos con ciertas variables mediante el uso de imágenes. En estos casos, los criterios para definir las soluciones se exponían en forma extendida en la memoria complementaria al proyecto.

Es también importante para la validación del proyecto que exista una comisión de apoyo al organismo oficial que actúe como receptora auxiliar del producto del equipo. Conformada por miembros de la comunidad, con credenciales para conocer el proceso como es el caso de por ejemplo miembros de organizaciones gremiales y comunitarias con

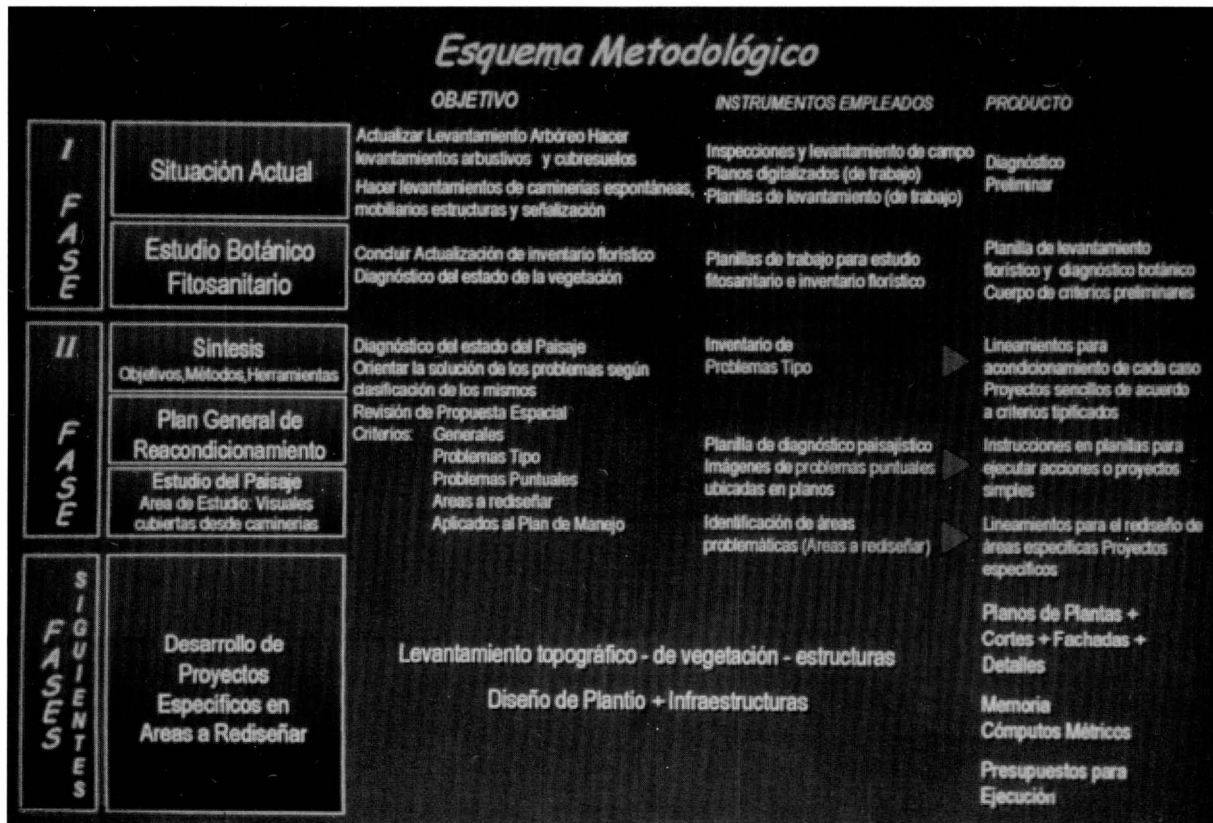


Figura 2.

intereses ambientalistas y de conservación; sociedades de arquitectos paisajistas, de urbanistas y de arquitectos; representantes académicos de las escuelas universitarias que imparten estas disciplinas; así como representantes de organizaciones relacionadas con las artes visuales. En resumen, personas que puedan evaluar el proceso y apoyar a los organismos gubernamentales en el seguimiento y aprobación del proyecto, y a la vez garantizar a la comunidad un tratamiento adecuado del patrimonio colectivo, que para los venezolanos en el caso del Parque del Este es único e irrepetible.

**Metodología**

A continuación exponemos en forma resumida los pasos que conforman la metodología aplicada:

**Etapa preliminar**

- Definición Preliminar de Objetivos y Plan o Programa de Acción.
- Clarificación de las metas a alcanzar sobre la base de las aspiraciones de los organismos patrocinantes.
- Planteamientos Metodológicos.
- Estimación de los recursos y requerimientos.
- Acuerdos sobre la base de las limitaciones y los alcances del Proyecto.

**Etapa de análisis**

1-Recopilación de información sobre el proyecto original. Recopilación de planos, textos, conceptos, imágenes y memoria de lo que fue el parque en forma inicial. Análisis del Proyecto. Comprensión y visualización del proceso o evolución que se ha dado en el parque. Significado de los diferentes conceptos, componentes, tramas y niveles de información que se plantearon el proyecto original y reconocimiento de estos elementos y su expresión en el Parque o Jardín Histórico actual.

2-Levantamiento de la situación actual. Inventario de los componentes del conjunto, en especial de la vegetación existente y de los rastros indicadores del proceso. Inventario de la infraestructura, edificaciones, obras a restaurar, reciclar, rehabilitar, renovar, reconstruir, y/o eliminar.

3- Identificación, jerarquización y ordenamiento de problemas. Identificación de las causas de cada situación. Ubicación de cada problema dentro del proceso de evolución del parque. Pre-ubicación espacial de los problemas.

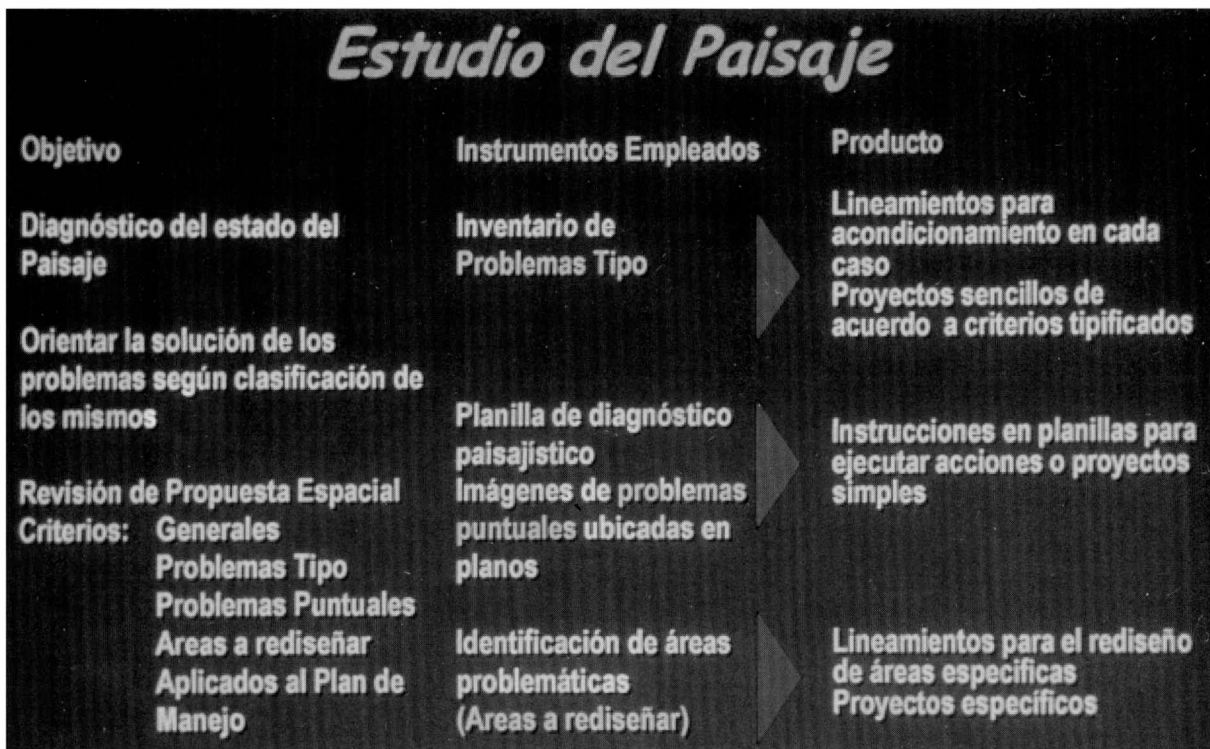


Figura 3.

**Etapa de síntesis**

4- El equipo procesa la información recibida y produce las conclusiones iniciales.

5- Durante el proceso de síntesis se definen los objetivos y los métodos a seguir para orientar las etapas siguientes.

6- Es necesario definir los nuevos conceptos para aplicar en el proyecto, ya que en ellos se fundamentarán los criterios sobre los cuales se diseñarán las acciones a tomar.

7- Se preparan los instrumentos y herramientas a utilizar. En nuestro caso se definió el uso de las imágenes digitalizadas y las fórmulas para su utilización. Se elaboraron las planillas complementarias.

8- El producto inicial de este proceso de síntesis es el **Plan de Rehabilitación o de Reacondicionamiento**, que es un gráfico esquemático del tratamiento general a seguir, y sus **Criterios Generales** derivados del concepto bajo el cual se ha concebido el proyecto. Este Plan expresa los objetivos a lograr y un resumen previo de las acciones a tomar. El parque se zonifica para facilitar la referencia y ubicación gráfica de las instrucciones y propuestas.

**Desarrollo**

9. Sobre el Plan de REHABILITACION se inicia un recorrido para ubicar espacial y gráficamente los problemas identificados en el punto anterior 3. Se establecen jerarquías y categorías vinculadas a sus condiciones actuales y a su solución. De esta forma el Plan de Rehabilitación se torna en Proyecto de Rehabilitación. (Figs. 2, 3, 4 y 5).

Para su solución se organizaron los problemas en tres categorías:

- Problemas tipo
- Problemas puntuales
- Áreas a rediseñar

10. Los **Problemas tipo** son aquellas situaciones recurrentes que se presentan en forma similar en distintas áreas del conjunto. Los problemas tipo se ordenan y estudian en forma globalizada. En la memoria se indican criterios para su atención de acuerdo a diferentes modalidades observadas.

11. Los **Problemas Puntuales** son situaciones que se identifican en el conjunto en forma individual. Son enmarcados dentro de la imagen digitalizada. En conjunto conforman un archivo que se refiere a las planillas complementarias donde se indica para cada caso una descripción resumida y dos niveles de medidas. El primer nivel de medidas de acondicionamiento constituyen instrucciones de mantenimiento. Cuando estas instrucciones se refieren a un ejemplar en particular se denominan medidas de acondicionamiento puntual. Cuando se refiere a una zona definida por la imagen, se denominan medidas de acondicionamiento general. Las medidas están codificadas dentro de la planilla para un fácil manejo de las instrucciones.(Figs. 6, 7, 8 y 9).

Finalmente la planilla indica la propuesta de soluciones para cada imagen. Esta propuesta puede reducirse a acciones in situ, sin mayor instrucción que aquellas indicadas en la planilla, o pueden requerir un proyecto simple que se realiza en el sitio, precedido de un levantamiento sencillo de los elementos y áreas involucradas. De este proyecto simple se derivan las instrucciones para la obra y los cómputos de obra y materiales necesarios para la contratación. Esta

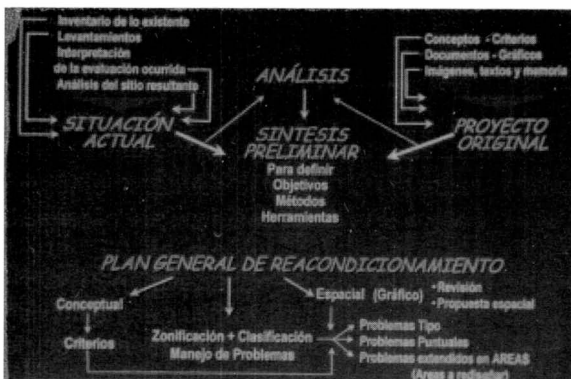


Figura 4.

**Diagnóstico Paisajístico  
Problemas Puntuales**

Plano	Imágenes (Tomas fotográficas)	Descripción	Acondicionamiento		Soluciones Propuestas
			General	Puntual	
N.º de referencia	Identificación	Evaluación	Criterios a aplicar	Identificación según plano	Evaluación
Ubicación en plano	Ubicación en disco				

Figura 5.

fórmula permite la solución de los problemas a un ritmo flexible.

Lo más importante en este caso es que haya mucha claridad y consistencia en el Plan General para que las diferentes propuestas mantengan su cohesión entre sí. Este es uno de los principales objetivos de la planilla donde están expresadas las directrices de la solución indicada. Las soluciones pueden ser desarrolladas (mediante proyectos simples) en forma inmediata por el mismo equipo que ha realizado el proyecto de rehabilitación o por un equipo diferente al que ha llevado adelante la primera fase del proyecto (preferiblemente derivado o supervisado por este último).

12. **Áreas a rediseñar.** En el caso de áreas donde los problemas registran una complejidad mayor a los "problemas tipo" o aquellos que se pueden solucionar como "problemas puntuales", se indicó la solución mediante el REDISEÑO del AREA, de acuerdo con una serie de criterios específicos para cada caso que se exponen en la memoria. El área se define espacial y gráficamente. En nuestro estudio se definieron 27 áreas a Rediseñar, que en conjunto cubren menos del 10% total de la superficie del parque.

El Rediseño del Area requiere de un proceso convencional de proyecto, incluyendo levantamiento topográfico y planos acotados para la precisa definición de las soluciones constructivas que son necesarias en todos los casos.

13. Al finalizar el proceso se aplicó un proceso retroactivo al revisar y replantear todo el cuerpo de criterios en sus diferentes categorías para asegurar así una coherencia en el conjunto de propuestas.

14. En este caso particular se desarrollaron dos de las Areas a Rediseñar. Las demás se desarrollarán en el futuro.

El aspecto más novedoso de esta metodología es el empleo de la imagen como herramienta en el proceso de la acción localizada, y la vinculación de estas imágenes individuales con un plan a la escala del parque. Durante todo el proceso se visualizan en forma simultánea tres escalas diferentes del proyecto: a) la escala total, b) la escala intermedia de la zona y c) la escala local donde se observa un problema y se indica una solución.

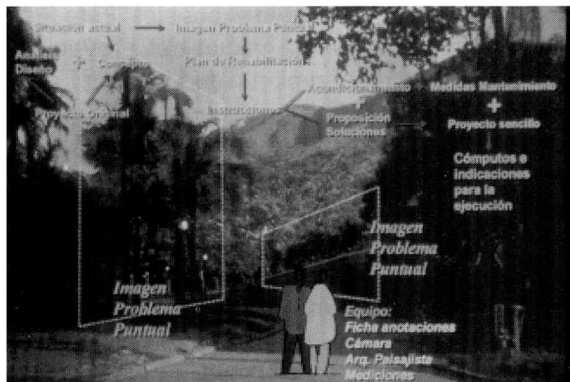


Figura 6.

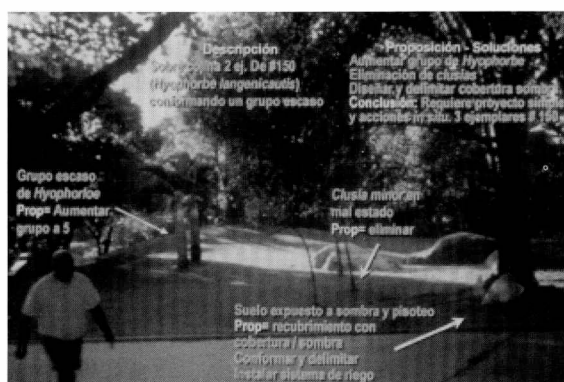


Figura 7.



Figura 8.

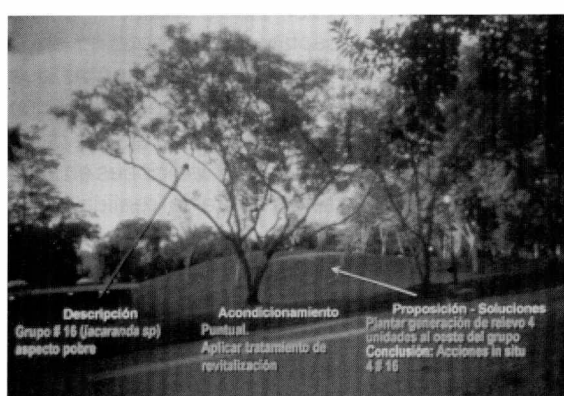


Figura 9.

Uno de los conceptos más importantes que se plantearon al inicio del proyecto fue el de incluir la sustentabilidad dentro de los criterios para la rehabilitación. Esto se refiere a una visión a largo plazo del objeto y su capacidad de permanecer en el tiempo dentro del espacio dado sin comprometer recursos futuros en forma irracional. Un paisaje estrictamente sustentable implica medidas mínimas de riego y mantenimiento. Debido a que este punto choca con el concepto original del Parque, que era el de presentar en él una muestra de los diferentes ambientes ecológicos del país, no se adoptó un objetivo de sustentabilidad estricta que eliminaba la posibilidad de ofrecer paisajes que no fueran aquellos correspondientes a las condiciones del valle de Caracas. En cambio se toma este concepto para racionalizar el desarrollo de las soluciones. Para ello se revisa la agrupación de las áreas con exigencias especiales (que viene dada por el proyecto original) para orientar la ubicación de la variedad florística en una forma que nos permita proponer una reducción a niveles manejables de los exigentes requerimientos especiales en materia de riego y mantenimiento.

Del proceso metodológico que desarrollamos aún no se ha llegado a la etapa final, es decir, a su ejecución en el campo. Sin embargo, consideramos que actualmente es posible destacar las ventajas y también sus limitaciones o riesgos.

Las ventajas más notables para su utilización son:

1- Si se dispone de un plano anteriormente preparado, no se requiere de un levantamiento topográfico actualizado. En nuestro caso nos basamos en un levantamiento aproximado completado por el equipo que realizó el inventario. Este se hizo sobre una base derivada del proyecto original sin comprobación topográfica, por lo que era imprescindible aceptar una imprecisión en el documento gráfico. Es importante anotar que cuando un proyecto se ejecuta, durante la plantación (como ocurre generalmente, sin el apoyo de la ubicación topográfica, mediante mediciones en sitio) se genera una diferencia entre la realidad y el documento. Si sobre ese documento se hacen progresivas anotaciones ubicando ajustes e indicaciones de cambios, el documento se distorsiona cada vez más. Lo ortodoxo sería basar la rehabilitación en un levantamiento topográfico actualizado donde se exprese el inventario. Sin embargo, desafortunadamente, los costos de este

levantamiento son muy elevados, y el criterio frecuente por parte de los organismos promotores de la rehabilitación es que no se requiere. Ese criterio (que por supuesto no compartimos y que no pudimos combatir) nos lanzó a concebir y aplicar la fórmula expuesta, que permite resolver los problemas a pesar de que no se dispone de toda la información necesaria. Esta condición implica una gran facilidad para adaptarse a ajustes en la disponibilidad económica.

2- Requiere de un inventario que constituye una información indispensable para todo jardín o parque. Los costos derivados de este levantamiento se justifican con mayor facilidad que el levantamiento topográfico por lo que resulta más fácil de insertar en los presupuestos y por lo tanto disponer de los financiamientos necesarios. Para las instituciones promotoras se hace evidente que esta información no solo sirve al proyecto, sino que enriquece el respaldo y la información disponible sobre el jardín-parque que será renovado.

3- El primer paso en el cual interviene el diseño es en el Plan Maestro o Plan General de Rehabilitación. Este Plan puede ser realizado por el equipo anteriormente descrito sin requisitos ni análisis adicionales a los ya expuestos. Este Plan constituye la propuesta inicial del proyecto y representa un requerimiento fundamental para nuestra propuesta. Es un esquema sencillo cuyo valor primordial se encuentra en la ubicación de los elementos y acciones en el conjunto, y en los conceptos y criterios que allí se manejan. Dentro de ese Plan se incluye la ubicación de los problemas en el espacio y su jerarquización con relación al proceso necesario para llegar a las soluciones. Este Plan adecuadamente desarrollado permite la aplicación de fórmulas más flexibles y menos costosas para el desarrollo del proyecto.

4- Los proyectos para las soluciones o proposiciones constructivas pueden realizarse al ritmo que pueda acometerse los trabajos o si así se desea, en forma inmediata conjuntamente con el estudio inicial. Esta flexibilidad permite adaptarse a los recursos de las entidades públicas o fundaciones que son las que por lo general financian estos proyectos.

Las limitaciones o riesgos más importantes a considerar son los siguientes:

1- Si no se realiza el Plan en una forma estudiada y fundamentada, en base a conceptos bien delineados, que propicie una adecuada coherencia con las soluciones y viceversa es posible que se genere una serie de propuestas desvinculadas y aisladas, que generaría un conjunto desarticulado y poco armonioso.

2- Si el equipo que realiza los proyectos simples finales o los proyectos para las áreas

a rediseñar no guarda relación con el equipo que elaboró el Plan de Rehabilitación y no se interpretan adecuadamente los criterios expuestos, puede ocurrir igualmente un quiebre en la línea de coherencia entre las soluciones y el Plan de Rehabilitación. Este problema puede evitarse mediante un programa de supervisión de las soluciones por parte de miembros coordinadores del equipo inicial.

### Bibliografía

- Anderson, Michael; *The Public Landscapes of America*; Landscape Architecture Magazine, feb;1994
- Appleton, Bonnie Lee; *Landscape Rejuvenation*; Garden Way Publishing Book; Storey Communications; Inc. 1988
- Baljon, Lodewijk, *Designing Parks*, Architectura & Natura Press Amsterdam, 1992
- Birnbaum, Charles, *Surveying the Field*; Landscape Architecture Magazine; abr 1996
- Fogg, George E., *Park Planning Guidelines*; National Recreation and Park Association;1990
- Laurie, Michael; *Introducción a la Arquitectura del Paisaje*; Editorial Gustavo Gili,S.A. Barcelona, 1983
- Lyle, John Tillman; *Regenerative Design for Sustainable Development*; John Wiley & Sons 1994
- Molnar, Donald J, con Albert J. Rutledge, *Anatomy of a Park*, McGraw-Hill Book Company,1986
- Montenegro, Raúl; *El Paisajismo Sustentable y la utilización de técnicas LEISA*, Publicación Seminario El Patrimonio Paisajista, aspectos sociales y ambientales; LINTA/CIC 1998
- Steenbergen,Clemens y Wouter Reh; *Architecture and Landscape*, The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes; Thoth Publishers, Bussum, 1996. Prestel Verlag ; Alemania
- Weber, Michael Andrew, *Expressing the History of a Site, a contemporary design for Houghton House*, Thesis / Cornell University / Master of Landscape Architecture Degree;1995

# Artes y Paisajes: entre la representación y la intervención

Lic. María de los Angeles de Rueda

Profesora e Investigadora de Historia de las Artes Plásticas.  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

*“La pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación sobre las leyes de la Naturaleza. ¿Por qué entonces, no podría considerarse la pintura del paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que las imágenes no son sino experimentaciones?”*

**Constable**

*“El Arte es el hombre agregado a la naturaleza”*

**Van Gogh**

*“La relación del hombre con su medio, y por ende con el espacio, experimentó en nuestro siglo un cambio profundo que se ha manifestado también, o mejor dicho, ante todo, en el arte. Es más, la transformación del arte hace evidente, quizá por primera vez, la nueva relación del hombre con su espacio”*

**Max Bill, De la Superficie al Espacio**

En primera instancia quiero agradecer a los organizadores de este seminario la invitación propuesta, la cual me llevó a reflexionar a partir del título *“El Arte y la Ciencia en el desarrollo del Patrimonio Paisajista”*, sobre las presencias y ausencias de imágenes y acciones sobre el entorno natural y urbano, como de los cambios de mirada y conciencia acerca de la naturaleza en el tiempo. Lejos de plantear un tratado sobre el tema, me parece importante establecer un recorrido en las artes sobre el paisaje.

Las Artes Visuales, en el devenir de la historia han dialogado en forma dinámica con la naturaleza y el entorno.

La mirada de la Antigüedad sobre aquello que se denomina paisaje no fue diferenciada, sino más bien integrada en una concepción global de lo natural, lo que debía preservarse y diseñarse, pero rara vez representarse, aun cuando las referencias al mundo marino y vegetal decoraran los muros de las tumbas egipcias, los palacios cretenses y las villas romanas. La naturaleza se asociaba al orden mítico del cosmos, sin escindir la cultura de la naturaleza. En muchas sociedades no existe palabra para decir paisaje como tampoco para decir arte. En China la pintura de paisaje se practicaba desde el principio de nuestra era en rollos y biombos, con una imagen atmosférica y dinámica. En Europa se habla del género del paisaje como aquella pintura que representa los campos y los objetos, recién en el siglo XVI. La mirada sobre el paisaje es un hecho cultural propio de la modernidad, donde todo pasa a ser construido en el lenguaje.

Pensar entonces en el paisaje como escenario representado, como un género de la historia de la pintura, nos aleja de la visión global de los antiguos y nos acerca poco a poco a la modernos, en donde la separación naturaleza / cultura crea nuevos espacios de configuración y representación. No obstante, en las primeras huellas de manifestación humana encontramos asentamientos de objetos que podemos llamar tanto monumentos como arquitectura, que se establecen sobre un terreno. Menhires y Dólmenes han funcionado como marcas identificatorias de lo humano en lo natural. Crearon un paisaje significativo para algún tipo de ritual sagrado, distinguieron un entorno ilimitado, con el límite de la huella cultural. Provocaron una experiencia diferenciada a partir de su intervención en el medio natural. En esta conferencia iremos trazando estas dos modalidades de relación entre el arte y la naturaleza en la construcción de un paisaje, es decir en el marco de lo natural. Relación que no tiene un camino paralelo entre la intervención y la representación. Puesto que la construcción del género ha privilegiado la representación pictórica, dejando a la intervención, de tradición escultórica, si así puede llamarse, a su reinserción en la contemporaneidad, en el espacio de lo que se denomina arte ecológico o arte del territorio.

Kenneth Clark<sup>1</sup> teorizó hace ya un buen tiempo sobre la pintura y el paisaje, encontrando que aquella ha marcado las etapas por las que ha pasado el concepto de naturaleza del hombre.

<sup>1</sup> Clark, K., *El Arte del Paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971

Su desarrollo desde la Edad Media forma parte de un ciclo en el que el hombre trató cada vez de establecer una armonía, tal vez perdida, con el mundo.

En el camino de la representación pictórica el hombre medieval hará triunfar el símbolo sobre la sensación naturalista y decorativa de la Antigüedad. Y es en la Edad Media donde se comienza a utilizar el término Jardín, un jardín cerrado, tal como se representa en la pintura o la tapicería. Basta recordar la serie de tapices de la *Dama del Unicornio* del Museo Cluny para observar la puesta en escena del jardín cerrado, de la mata decorativa, bordada, que acompaña el motivo central, y de la naturaleza como símbolo de equilibrio entre el cielo y la tierra, contenida en un breve espacio. Fuera del terreno delimitado en la composición, la naturaleza hostil alentaba el pecado, lo desconocido. Hacia fines de la etapa medieval, el cultivo del paisaje en Siena comienza a expandirse por Florencia, y al jardín cerrado se sumará las imágenes de una vegetación frondosa, de la flora y los frutos, expresando sensaciones concebidas como testimonios de la felicidad celestial. (Fig 1)

Los calendarios como *Les Très Riches Heures* permitieron mostrar la naturaleza más allá de los muros, pero articulada con el hacer, la caza, el trabajo, los juegos, la vida cotidiana, acciones de fondo que empiezan a enmarcar la escena, todavía religiosa. De la tapicería y la iluminación de manuscritos empezará una nueva percepción de la luz y asimismo del espacio, multiplicando los planos y despojando a la naturaleza del símbolo en pos de manifestarla como un hecho.



Figura 1. Tapiz de la Dama del Unicornio, Museo Cluny.

El siglo XV dará en Holanda, con Van Eyck, la entrada a la visión natural. Como fondo a una figura o escena religiosa, los artistas del norte prolongan el espacio natural hacia el horizonte como un infinito.

Patinir es señalado como el iniciador del paisaje nórdico, puesto que en sus pinturas el motivo religioso o mitológico ya no ocupa el primer plano y la naturaleza nace con esplendor. Generalmente en una panorámica de horizonte alto donde se multiplican los detalles, representando la distancia tan lejos como pueda alcanzar la vista. (Fig. 2)

Gombrich<sup>2</sup> reconoce al paisaje como una institución pictórica que ha permitido desarrollar la invención y la novedad, particularmente en la codificación de planos y la utilización de un sistema perspectivo. Para este teórico, el coleccionismo del siglo XVI, sobre todo en los países del norte de Europa, trajo aparejada la idea de especialización en la pintura de la naturaleza. Se empezaron a encargar paisajes en llamas, tormentas, marinas, vistas urbanas y los artistas pusieron de moda el paisaje holandés, con gran juego de luces, detalle, con el horizonte bajo y los cielos cargados. Un arte para un gusto burgués, que prefirió la representación de lo cercano, de la experiencia reconocible, a diferencia de la pintura italiana que acentuaba el carácter escenográfico del paisaje; como en Leonardo, en cuyas pinturas el paisaje asume un diálogo con la escena, percibiéndose una naturaleza rítmica y primitiva. O como en los Carracci, a los que el afán de imitar de Alberti no les convencía y la representación del paisaje debía aspirar a los tipos más elevados de pintura que ilustran temas religiosos o mitológicos. O los



Figura 2. Patinir, El Paso de la Laguna Estigia, hacia 1500.

<sup>2</sup> Gombrich, E., *Teoría Renacentista del Arte y aparición del paisaje*, en *Norma y Forma*, Madrid, Alianza, 1985

paisajes idílicos de Giorgione, donde las masas de color se integran a las figuras y a la luz; oponiéndose asimismo a la idealización del clasicismo francés que acercaba paisaje a paraíso como la Arcadia, por ejemplo, en Poussin.

No solo el mercado favoreció la pintura del dato natural sino también la indagación científica y filosófica sobre la naturaleza, lo cual constituyó el espíritu de época, el pensamiento racional y el empirismo de los siglos XVI, XVII y XVIII, prolongado hasta la segunda fase de la modernidad, así como el peso de la doctrina Calvinista. Una vez prohibida la imagen piadosa o el mito, quedaba la naturaleza. (Fig. 3)

La emancipación del paisaje como género, la veduta, se adelantó a la del monumento histórico. Cabe recordar que la ampliación de la geografía conocida a través de los viajes y conquistas del Nuevo Mundo como de las Indias, ayudaron a consolidar tanto el paisaje fantástico como el paisaje de hechos.

Sólo en la primera mitad del siglo XVII aparecen vistas americanas en el arte europeo y en los documentos de viajeros, obras de artistas holandeses y alemanes que acompañaron las primeras expediciones de Von Nassau en Brasil, como más tarde Rugendas para Humboldt.

*“Los descubrimientos de Colón, Vasco de Gama y Alvarez Cabral en América Central, Asia Meridional y Brasil, la extensión del comercio de las especias y de las drogas por los españoles, portugueses, italianos y holandeses, la fundación de jardines botánicos en Pisa, Padua, y Bolonia entre 1544 y 1568, dieron a conocer a los artistas muchas de las maravillas de la vegetación exótica y del mundo tropical. Frutos aislados, flores y hojas fueron representadas con elegante fidelidad natural por Johann Bruegel, cuya fama se inició a fines del siglo XVI”.*<sup>3</sup>

Una nueva modalidad en el género permitirá “descubrir” la naturaleza americana en el Viejo Mundo, produciendo tanto una apertura de la visión como de los motivos estéticos y estilísticos.

Entonces del paisaje como telón de fondo con motivos europeos frente a una escena americana, se pasará a un relevamiento topográfico de las especies como a la introducción de la naturaleza

exótica americana en el paisaje europeo. Arte y Ciencia se cruzarán en el repertorio iconográfico de las especies americanas, permitiendo el estudio, la circulación y la asunción de un estereotipo repetido hasta el siglo XIX.

A la sumatoria de nuevos elementos naturales se agrega la exploración de la representación espacial. Así en el siglo XVII se logró otorgar dinamismo al espacio homogéneo de la perspectiva, la cual implicaba la reducción de la naturaleza a la medición. Los barrocos recrearán los hechos del paisaje superponiéndoles luces no naturales; en ellos la pintura del paisaje parte de la clara observación de la naturaleza agregando la asociación con el misterio, con el sentimiento interno. Los pintores del barroco holandés, al igual que, en el siglo XVII los venecianos, se ocuparon del paisaje urbano y natural, con un ojo pre- fotográfico. En las composiciones los planos se suceden como en una fotografía, fijando cada detalle con una uniformidad de foco, sin detenerse en un punto especial. A fines del siglo XVII la pintura de la luz sobre el paisaje era algo frecuente, y los artistas usaban un instrumento para ayudar el dominio técnico, la cámara oscura, utilizada e investigada como técnica de reproducción por Leonardo.

El paisaje natural y urbano se convirtió en materia topográfica, relevamiento y demanda de vistas. Canaletto y Guardi, pintores venecianos del XVIII prolongaron la visión del holandés y combinaron los procedimientos con las exigencias del público en vistas de Venecia, Londres, del campo y la ciudad. Ambos disponían armoniosamente las masas de luces y sombras, más la captación del instante que preanuncia al impresionismo. (Fig. 4)



Figura 3. Potter, El Torito, 1647.

<sup>3</sup> Humboldt, A., Kosmos, 1899, II, pp.83

En una primera recapitulación podemos decir que tanto el Renacimiento como la Ilustración representan dos virajes en la conquista visual: un ojo que mide, primero la vista del detalle y el conjunto, y luego las vistas panorámicas.

Por otra parte el paisaje del dato natural, con los ingredientes exóticos que van asomando desde la interpretación de lo americano y la subjetividad del pensamiento, va dejando un espacio compartido a la manifestación de los estados anímicos. Clásicos y románticos indagarán sobre la naturaleza. La austeridad de Poussin en el tratamiento clásico del paisaje, donde espacio, figura y artificio se someten a las mismas leyes pictóricas, ayudó a la representación de las pasiones a través de la naturaleza. Naturaleza pintoresca y naturaleza sublime.

El Romanticismo abre, frente al paréntesis del paisaje regulado de los Jardines reales, la visión de la naturaleza sublime, la representación de las fuerzas de la Creación. En Francia los alrededores de Fontainebleau se convierten en el gran taller de pintura y fotografía de la naturaleza. Lo mismo ocurrirá en Alemania o Inglaterra, el cambio en la visión y la percepción creará el paisaje romántico, naturalista, impresionista.

En el mismo Humboldt, una figura del Iluminismo, y sus colaboradores dibujantes, románticos, el sentimiento del paisaje se une al interés por el hombre. América devuelve un paisaje tanto imaginario como real a los modernos.

El expedicionario y Goethe anticipan la relación arte/filosofía y ciencia acerca de la naturaleza. Rugendas, Egerton, Debret, entre algunos de los más destacados artistas viajeros se movían por América en el siglo XIX, entre la costa y el monte o la jungla, en busca de lo desconocido. Las academias europeas no formaban a los artistas en el estudio de la naturaleza con la indagación de sus formas sino idealizándolas. Los expedicionarios prefirieron desarrollar una normativa propia que les permitiera recoger información específica de la geografía y la flora. Los artistas viajeros trascendieron la función documental y establecieron una fusión entre el dato objetivo y el valor expresivo de la imagen, a partir del impacto de una naturaleza vasta. Debret concebía lo salvaje como algo ligado a una

naturaleza cada vez más acosada por una Europa que se estaba industrializando rápidamente. El mito del buen salvaje se mezclaba con el género.

El pensamiento del Iluminismo no presenta a la naturaleza como una forma dada e inmutable que solo se pueda imitar; la naturaleza es algo que se puede transformar, acercándose bien a lo pintoresco o a lo sublime.

Cozens en 1780 propuso como fundamentos de la poética del paisaje: la naturaleza es una fuente de estímulos a los que corresponde sensaciones que el artista interpreta y comunica, las sensaciones se dan como grupos de manchas más claras, más oscuras y no bajo una forma acabada como la del arte clásico; el dato sensorial es común a todos pero el artista lo elabora con su propia técnica y así conduce a la sociedad a una mejor experiencia y realiza una tarea educativa, que es la de descubrir la sensación en cuanto experiencia de lo real. La variedad es un principio estético fundamental en un paisaje. Es importante la forma de aproximarse a la realidad, de la sensación visual al sentimiento de lo pintoresco o lo sublime.

La visión medida y placentera del paisaje naturalista o la construcción del jardín cerrado y geométrico permite experimentar lo pintoresco; la sensación de una naturaleza omnipotente, frente a la finitud del hombre hará experimentar lo sublime, motor de la estética romántica. Lo absoluto y lo relativo, mezclándose en las experiencias artísticas de la naturaleza. Constable y Turner, Corot y Millet.

Constable trabaja sobre el dato natural, sobre las variaciones de manchas, de la luz en movimiento, de las sombras creadas por las nubes de un cielo ventoso. Su profundo conocimiento de la tradición del paisaje europeo le permitió experimentar la mancha rápida de una impresión al aire libre, como el claroscuro de la naturaleza en el estudio. El paisaje natural encierra un concepto de naturaleza como revelación de una realidad absoluta, de Dios. Sentimiento que en los artistas de Barbizón renacerá, comprendiendo además la idea de un paisaje de trabajo, de evocación de un espacio y una naturaleza que la industrialización va abandonando. El interés social como base del realismo paisajista.

Más naturalista, Corot ampliará los puntos de vista y los planos focalizados, como en el registro

de la fotografía, la cual resulta una tecnología que revitaliza al paisaje natural y urbano a partir de la divulgación de vistas, más tarde de tarjetas postales. (Fig. 5)

Aumont<sup>4</sup> afirma que la determinación más directa de la invención de la fotografía se produce por cambios ideológicos que afectaron a la pintura hacia 1800. Básicamente es el estatuto que adquiere el boceto del natural, como estudio, es decir como plasmación de la realidad tal cual es, donde lo importante no es la exactitud del motivo sino la rapidez. El paisaje captado por el pintor de estudios, luego por el fotógrafo y los impresionistas constituye un fragmento cualquiera de naturaleza, con igual valor visual en cada fragmento, ya no como símbolo o composición.

Si bien la naturaleza siempre ha estado presente en la pintura, la tradición nos la muestra ordenada, organizada, expresando siempre otra cosa, un texto científico, moral, religioso, revelador. Con la fotografía, los estudios de Constable y Turner y el ojo impresionista nacen el paisaje o la naturaleza como motivo en sí mismo.

La mirada ha cambiado, nuevamente la naturaleza existe como espectáculo en sí misma para reproducirla o contemplarla. Se produce el descubrimiento de lo visual por el arte, el conocimiento por las apariencias. La naturaleza pasa a ser motivo. La sensación se convierte en la clave para percibir la relación arte- naturaleza.

En Turner el punto de partida es la intuición de un espacio universal que se concreta en motivos particulares. Extensión infinita, así las cosas se ven envueltas en torbellinos de aire y



Figura 4. Guardi, Vista de Venecia, 1760.

<sup>4</sup> Aumont, J., El Ojo interminable, Bs. As, Paidós, 1997

<sup>5</sup> Hegel, Estética, citado en Calabrese, Cómo se lee una obra de Arte, Madrid, Cátedra, 1993, pp.66

luz. La pintura que se realiza según el modelo de la perspectiva se encuentra ante el problema de la representación del infinito, y esto es algo sobre lo cual Turner trabaja manipulando el espacio y mostrándolo indefinido, traduciendo a Hegel “el infinito pertenece a lo divino y lo humano no puede llegar a él sino a través de lo indefinido”<sup>5</sup>. (Fig. 6)

La fotografía instantánea de paisajes pasó a ser corriente hacia 1860, ampliando el campo de la visión con las panorámicas, los puntos de vista elevados y la multiplicidad de tonos, tal como la pintura tonal de Corot. Esto fue un semillero para el avance naturalista, el cual deriva en Monet, Pissarro, Sisley en la pura visión, instantánea del paisaje de la luz.

Monet, en los inicios del impresionismo aportó su confianza total en la naturaleza percibida a través del ojo y la captación exacta del tono. Su técnica ayudó a ampliar la percepción, mostrando el color de las sombras, las modificaciones del dato natural por la variación de la luz. (Fig 7)

El siglo XIX descubre el paisaje y lo glorifica a

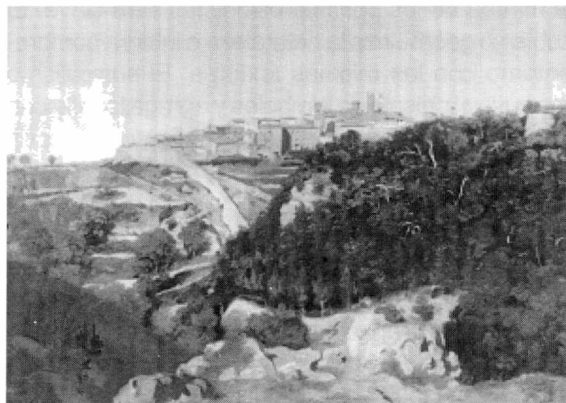


Figura 5. Corot, Volterra el Municipio, 1834.



Figura 6. Turner, Crepúsculo sobre el Agua, 1843.

través de la luz, con Turner, Monet y Van Gogh. La luz en el artista holandés es temperamental, cargada de expresión. Al cambio de mirada le agrega la proyección del sentimiento humano en el dato natural, exasperado en el expresionismo, con paisajes nocturnos, de naturaleza desolada.

Pero el pintor ambulante del XIX no decae, el ojo móvil, como experiencia compartida por el paseante del ferrocarril, el fotógrafo y los cultores del panorama, rompe no solo el espacio de la perspectiva sino que propone las vistas múltiples.

Espacio y tiempo, el cine y Cezanne. En él la apariencia del paisaje revela la estructura geométrica y ordenadora de la naturaleza. El paisaje natural le permite indagar las relaciones entre percepción, espacio, movimiento y traducción pictórica, según su sensación directa y constructiva de la naturaleza. A partir de él la pintura se centra en descubrir fragmentos de la naturaleza en los que se exprese el interés del artista por el mundo. (Fig. 8)

Las vanguardias reflexionarán sobre la naturaleza mecanizada, y dentro de las figuraciones la mirada de los postimpresionistas será clave. El cubismo geometriza la naturaleza e integra hombre-entorno con las mismas texturas. El surrealismo restituye el paisaje de símbolos y agrega la reflexión temporal al espacio. El informalismo y el pop incorporan otros paisajes, alternando el dato natural con el símbolo.

En la pintura argentina el género se vitalizará con estas tendencias, en la primera mitad del siglo. Paisaje natural y paisaje urbano recorrerán geografías e imaginarios de nuestra cultura de

mezcla. El paisaje natural recorrerá con diferentes estilos su marcha por el rincón de naturaleza estereotipada como identidad de la nación, o bien abriéndose paso a la muestra de nuevos escenarios de diálogo entre lo urbano y la naturaleza. Las primeras década, a partir de Sívori, Malharro, Fader, Lacámara, Quinquela Martín, afirman tanto la proyección de la subjetividad sobre el entorno en el marco de la tradición postnaturalista, como el paisaje social, el ambiente de trabajo y de las otras clases sociales que participan de la Argentina. (Fig. 9) En la segunda mitad del siglo, la neofiguración, particularmente Noé descubre con una paleta exuberante el paisaje americano.

Por su parte, aquella ausente respecto del género, la escultura, en la modernidad siguió el destino trazado de la pintura y la arquitectura, sin mucha participación en la planificación urbana o paisajista. Pero justamente los escultores de este siglo interpretan la necesidad de situar el objeto en el ambiente. Con escultores como Henri Moore este lenguaje artístico se vuelve ambiental, revisando la implantación de origen. El Arte ecológico y el minimalismo actualizan la relación arte/ ambiente, materia y espacio natural.

La ecología en su sentido general tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones de la energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza. El arte ecológico, resultante de las transformaciones de la segunda mitad del siglo, en lo que respecta a soportes, materiales y lenguaje va a manifestarse con un carácter procesual de nueva integración con el paisaje. Las obras abandonan el marco del museo o la galería y se expanden en la naturaleza o en los ambientes urbanos públicos. La polaridad

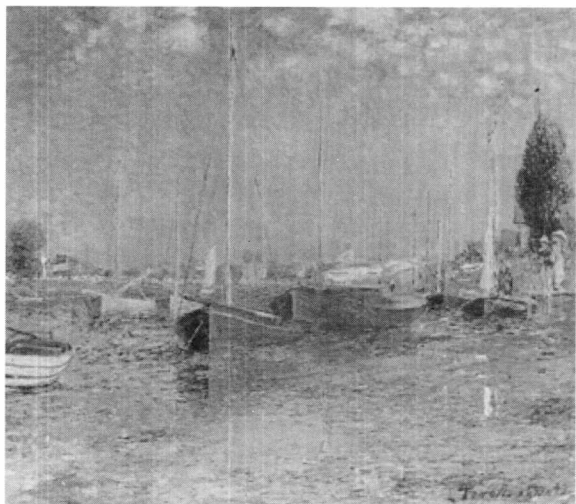


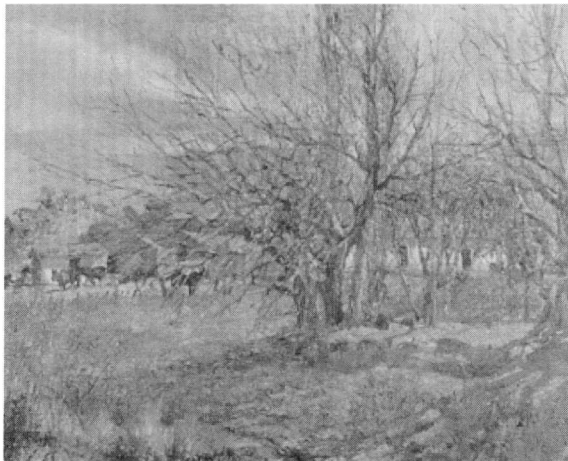
Figura 7. Monet, Argenteuil, 1880.



Figura 8. Cézanne, La montaña Santa Victoria, 1904.

arte/naturaleza es suprimida por la identidad entre ambos en el ámbito estético- vivencial. Bien la escultura se instala en un fragmento natural, bien los espacios del paisaje se convierten en objetos artísticos, frecuentemente con alguna intervención sobre su estado natural, como la coloración de las aguas del canal de Venecia por Nicolás Uriburu, los empaquetamientos de Christo, o los espirales de Smithson. El artista que deambula por el paisaje se renueva en las propuestas de Richard Long, un artista que trabaja con lo elemental, piedras, tierra, aire, sus intervenciones sobre los terrenos los realiza a medida que inicia caminatas, como un artista viajero, va develando a su paso las relaciones sujeto/objeto/territorio. (Fig. 10)

La figuración del siglo XX muestra nuevamente el paisaje civilizado, los ecologistas redescubren

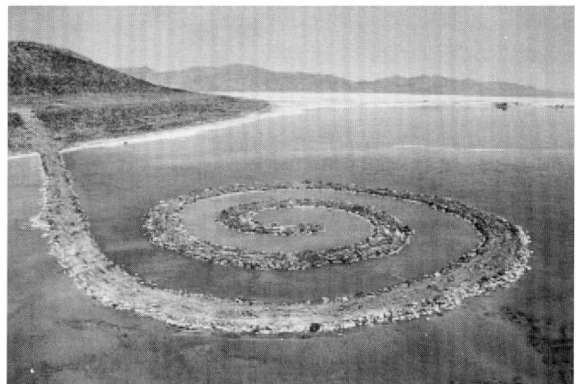


**Figura 9.** Fader, Fin del invierno, 1918.

el paisaje no contaminado, como el aspecto indicial y simbólico de los menhires. Laberintos, espirales, huellas y pozos son a la vez escultura y paisaje o no - escultura y no- paisaje, límite borroso entre el binomio naturaleza /cultura.

Emplazamientos enmarcados, señalamientos sobre un terreno empezaron a sucederse a fines de los años '60. Remisiones de la presencia humana en un espacio vacío, silencioso.

Reflexiones sobre la naturaleza, actualizando nuevamente lo sublime. ¿Cómo pensar las relaciones entre arte, naturaleza y desarrollo del patrimonio paisajista hoy? Las propuestas artísticas son diversas y manifiestan la emergencia de una sensibilidad y una necesidad de conciencia sobre el medio ambiente como de la identidad de variados regionalismos que enfrentan a un paisaje homogeneizado por los efectos de la globalización.



**Figura 10.** Smithson, Spiral jetty in Great salt Lake, 1970.

# **Fisonomías paisajísticas del Area Metropolitana de Buenos Aires**

*Dra. Elena Chiozza*

Dr. Honoris Causa de la Universidad Nacional de Luján

Veremos los problemas vinculados al paisaje enfocados con criterio geográfico. Todos sabemos hoy que ninguna ciencia puede enorgullecerse, decir que tiene cual o tal patrimonio de la realidad cultural porque acabamos de ver, en esta brillante exposición de nuestra colega, cómo el arte aporta también a esta concepción de la ciencia y el paisajismo. Cómo en cada momento histórico la incorporación del paisaje juega un papel diferente. Si decía nuestro arqueólogo máximo, el Dr. Rex González, que el arte no es acumulativo, nosotros podríamos decir que el paisaje sí es acumulativo, porque entendemos el paisaje como una creación cultural, como la expresión sensorial, no solamente visual sino también auditiva y hasta diríamos olfativa y estética.

Entendemos el paisaje, entonces, como expresión de la relación sensorial que establece la sociedad con su entorno, entendemos el paisaje como provisto de una creación social y esta creación social tiene que ver con la cultura de la sociedad que crea y con los materiales que utiliza para la creación. De manera que el sustento natural aparece como una componente importante de ese paisaje y podríamos decir que los paisajes agrestes, los paisajes naturales son aquellos que en definitiva están expresando la ausencia de una acción deliberada del hombre.

Cuanto menor es la presencia y la presión humana mayor predominio encontramos de los componentes naturales. En estos tiempos en que el hombre se ha apropiado de todo el planeta, quedan algunos relictos escasamente intervenidos por el hombre, que están ahí como una muestra de lo que la naturaleza era, a través de los parques nacionales o a través de las reservas naturales que reciben esa denominación porque la acción del hombre es mínima y no está generalizada. En la antípoda podríamos ubicar a las ciudades donde todos los elementos del paisaje son una consecuencia directa de la intervención humana. Las ciudades son también expresión de la calidad de sociedad o de sociedades que históricamente han ido construyendo esos paisajes.

Si apelamos a nuestras ciudades en Argentina, esas ciudades reflejan la impronta que traza la colonización hispánica a partir del siglo XVI y podemos registrar a través de los mandamientos de las Leyes de Indias cuál era ese orden al que tales ciudades quedaban sujetas. La traza en damero, las calles de un ancho suficiente como para que puedan desfilar formaciones de jinetes de cuatro de frente, las veredas angostas, las casas de una o a lo sumo de dos plantas pero nunca proyectando una sombra total sobre las calles de tal manera que siempre hay un lugar para la sombra y un lugar para la luz.

Los materiales acordes con lo que la naturaleza entonces ofrecía, podemos ver en ciudades como Córdoba o Salta los edificios con cimientos de piedra porque era lo que existía y en la ciudad de Buenos Aires no podemos registrar en el siglo XVII ninguna vivienda con cimientos de piedra porque no las teníamos. Si tomamos los registros de las actas del cabildo encontramos cuántas veces hay rogativas públicas para que las hormigas no se coman los horcones ni las legumbres y las ratas no socaven los cimientos de estas paredes de barro y paja. Ni siquiera podemos mencionar la utilización del adobe como elemento de construcción porque el clima es demasiado húmedo y lluvioso y destruye estas paredes con facilidad.

El primer edificio de cimientos como mandaban las Leyes de Indias en la ciudad de Buenos Aires no se pudo construir porque no teníamos ni siquiera elementos para quemar los ladrillos. Es por todos sabido que los primeros ladrillos se quemaron para la construcción del primitivo edificio de la catedral, en la que no sólo trabajara Hernandarias sino también sus hijas. Esos ladrillos se quemaron incinerando ovejas que habían sido previamente sacrificadas, el combustible que se utilizó fueron las ovejas. Lo trágico es que no faltaron vecinos que quisieran imitar el proceso de construcción de la catedral y empezaron también a sacrificar ovejas para incinerarlas en los hornos de cocción de los ladrillos, hasta el punto que encontramos en las Actas de Cabildo una

resolución por la que se prohíbe a los vecinos sacrificar ovejas para incinerarlas en los hornos de ladrillos. Esto nos da la pauta, también, de la abundancia con que habían sido reproducidas estas primeras majadas de ovejas, que fueron traídas desde el área de colonización en Asunción, a la que habían llegado después de un largo periplo, desde el área de Santa Catalina, itinerario que también recorrieran las vacas.

Entonces, hay una ciudad que surge en el área pampeana, que es el reflejo de un plan de ciudad que traen los europeos, y vemos que todas las ciudades pampeanas, excepto La Plata, reflejan esa manera de hacer ciudades en damero con una plaza central alrededor de la cual se organiza toda la vida pública. Las ciudades tenían la posibilidad de expandirse, como decían las Leyes de Indias, al infinito, salvo aquellas que estuvieran fundadas a orillas del mar. El mar entre nosotros fue el Río de La Plata, entonces el plano se cercena por la mitad y todo lo que rodea a la plaza mayor queda adosado al río: los edificios para la defensa, que son también la sede del gobernador, el centro religioso, que es la catedral, y el centro cívico, que es el Cabildo. Esa plaza mayor también es la plaza del mercado y el lugar donde se realizan las fiestas cívicas y religiosas. Se trata tanto de la peregrinación con la exhibición del Santísimo como de la carrera de sortijas.

De ese tiempo, qué conserva la ciudad? De los edificios del siglo XVI y XVII prácticamente no conserva nada del edificio en el que se acogía la vida familiar. Los únicos edificios con identidad y cimientos se construyen en el siglo XVII. No nos olvidemos que en esos 20 años del siglo XVI, sólo se alza un rancherío que se viene permanentemente abajo.

Pero en el siglo XVII comienza a construirse una serie de edificios que van a perdurar en el tiempo, son los edificios de las órdenes religiosas. Una ciudad que tiene una posición marginal dentro de la estructura territorial del Imperio Hispánico no tenía funcionarios muy de campanillas como los que llegaron con los virreyes. No había posibilidad de utilizar su puerto, de manera que tampoco había demasiada riqueza circulante, por lo que la edificación fue ramplona, de una sola planta. Sólo las órdenes religiosas comenzaron a construir sus conventos y sus oratorios en materiales duraderos. Pero no había arquitectos capaces de dar a la fisonomía de los templos la categoría de una obra de arte; eran lisa y

llanamente barracas.

La transformación edilicia de estos hitos en la construcción de la ciudad se produce con la llegada de los jesuitas. Ellos realmente realizan la revolución edilicia de la ciudad de Buenos Aires, empezando por la construcción de la iglesia de San Ignacio, al lado de donde ahora está ubicado el Colegio Nacional de Buenos Aires y esos restos de la Manzana de las Luces, que sobrevive a la noche de los bastones largos. Apoyan a los Dominicos, apoyan también a los Franciscanos y sobretodo contribuyen al techado de la catedral y a la erección de las torres del campanario. Eso es lo único de esa zona tradicional central de Buenos Aires que del siglo XVII y XVIII persiste todavía. Persiste con una fuerza tan grande que le da un carácter a esta zona del macro centro de la ciudad de Buenos Aires, especialmente al área del barrio sur, donde se concentran las órdenes religiosas. Sus conventos, que abarcan la extensión de una manzana completa, del mismo modo que los de las órdenes que llegan más tarde, como San Telmo, que también se ubican en el sur porque es la zona dinámica de la ciudad.

En cuanto el puerto de Buenos Aires comienza a funcionar como tal, porque hay mayor liberalidad en el comercio exterior. Las familias que se enriquecen con este comercio comienzan a construir viviendas con entidad, es decir se abandona el rancherío para construir casas de ladrillos, todavía casas de una planta. Sólo cuando nos asomamos al siglo XIX comienza alguna que otra construcción de dos pisos, entre otras la jabonería de Vieytes.

De esta ciudad colonial hacia el sur quedan algunos restos de edificaciones, como la casa del virrey Liniers, pero hacia el norte no queda nada. Era la zona de menor categoría de la ciudad en ese momento, la que estaba fuera del eje comercial que vinculaba la ciudad con el puerto hacia el sur y todo ha sido arrasado con el proceso de renovación urbana. Esa ciudad era no solamente una ciudad en damero, sino, además, una ciudad en que cada manzana de ese damero tenía cuatro solares y en esos solares solamente se instalaban los vecinos que tenían todos los derechos civiles y todos los derechos políticos, en casas que eran de tres patios. Una especie de fortaleza que encerraba el patio de la vida pública, donde se recibía a las visitas, el patio de la vida privada, donde predominaba la vida de las mujeres, el jardín y el brocal para extraer el agua del subsuelo que llega bastante más tarde y el tercer patio, que era

el de la servidumbre, como la trastienda. Había todavía un sector complementario. Los vecinos además de recibir el solar, para su vivienda habían recibido las cuadras, el lugar para el alojamiento del personal de servicio, que se ocupaba de las tareas vinculadas con el cultivo de la huerta y con la atención de los animales. Recuerdan ustedes entonces la importancia que tenía el caballo como elemento de silla y transporte. Dentro del solar estaban solamente los animales que se necesitaban para el día, pero el resto de los animales estaban alojados en esa cuadra y el eje que separaba el área de los solares del área de las cuadras no estaba muy lejos del río. Corresponde a lo que hoy llamamos calle Chacabuco y calle Maipú, apenas a 5 cuadras del río. Ese era el dominio de la servidumbre, de los muchos indios amigos que habían venido desde Asunción para servir en la ciudad y que después fue también el área en el que se instalaron tantos inmigrantes que llegaron a la ciudad en el siglo XIX, barrios como Montserrat, por ejemplo.

El crecimiento de la ciudad, que fue muy lento al principio, se hizo explosivo en el siglo XIX, cuando se abre el puerto y las puertas a la inmigración. Entonces hay un momento en el siglo XIX en que se va a operar ya un proceso de transformación urbana intensa, para alojar a toda esta oleada de inmigrantes, que han llegado primero del interior y que ahora llegan también del exterior. Los descendientes de los antiguos vecinos que poseen sus casas en el área céntrica tienen, también, sus terrenos en el área de las cuadras y allí muchos de ellos construyen edificios especiales para el alojamiento de los inmigrantes. Aún hoy, cuando uno mira el barrio de Montserrat, puede reconocer muchos de estos edificios, que fueron construidos expresamente y que recibieron el nombre genérico de conventillos, una especie de antecedente de la casa de departamentos. También las órdenes religiosas, especialmente San Francisco, habilitaron parte de su manzana, a la puerta de la Plaza de Mayo, para la construcción de vivienda destinada a estos grupos de población de muy escasos recursos. Toda la vida de la ciudad se desplaza fundamentalmente hacia el sur, donde se concentra la mayor actividad económica.

Es sólo después que la concentración de la actividad económica, vinculada al movimiento portuario y a los saladeros en el área del Riachuelo, lleva al estallido de las epidemias que azotan a la ciudad, que se pone en valor el área norte. Desde la calle Viamonte, donde está el edificio de la

Universidad de Buenos Aires, hacia el río fue originariamente un área de quintas. Ello puesto que la ciudad se planifica como un área de residencia de los vecinos pero también con su área de abastecimiento asegurada, a través de la asignación de tierras para quintas y huertas y también para estancias, y cada una de ellas tiene tamaños diferentes y orientaciones diferentes. Entonces de ese plano primero de división de la tierra en damero, en quintas, huertas y chacras y suerte de estancias, va a quedar la trama original del trazado de las calles y de la subdivisión de la tierra en la ciudad de Buenos Aires.

Esta ciudad ha sido concebida a escala humana en el momento en que se la traza. Se trata de una ciudad que se desenvuelve dentro de cierto contexto técnico donde el mayor flujo del transporte era el andar a caballo o moverse por sus propios pies. Pero la ciudad ha quedado encorsetada en esa trama original y difícilmente puede adaptarse a las condiciones de la tecnología de transporte que comienzan a desarrollarse a partir de la revolución industrial y que llega a nosotros especialmente con la innovación del ferrocarril a partir de 1857. Es también la innovación de los carros coches, de las galeras y de todas esas cosas que vemos en los museos de transporte, que ya ocupan en las calles más lugar del que correspondía a aquellos jinetes que podían desplazarse cómodamente por ellas. Entonces, dejan de ser parte del paisaje urbano los palenques donde se ataba el caballo que llevaba por la ciudad o los pesebres que estaban incluidos dentro del mismo solar. Hemos visto hasta hace cosa de 20 años, en que se demolió la casa que fue de Saavedra, sobre la calle San Martín, la entrada adoquinada para los coches y los caballos, que tenían su lugar de residencia en el tercer patio del solar original.

Con el crecimiento de la población también fue aumentando el valor de la tierra y la demanda de ubicación cerca del centro político y administrativo de la ciudad, de tal manera que aquellos solares que ocupaban un cuarto de manzana se subdividieron en lotes, que terminaron por tener 8,66 metros de frente con unos fondos que son irregulares, porque eran más o menos obedientes al capricho del que loteaba. Finalmente fue necesaria una normalización de estas subdivisiones, que llegan a que prácticamente todas las manzanas tengan los dos lotes esquineros más cortos y ensamblados y los lotes de mitad de manzana entre 50 y 60 m. según

dependiera de la longitud de la manzana completa. Eso trajo también dentro del paisaje urbano, con esos lotes de 8,66, el frente homogéneo de casas que se tocan unas con otras, a través de las medianeras, y que dejan oculto todo su paisaje interior.

Esta transformación de la ciudad también va eliminando del interior de las casas aquel tercer patio, que estaba destinado al jardín, donde la glicina era uno de los elementos incorporados al paisaje, y, como dice también una canción popular, que olía a diamelas y jazmines. Este tipo de realidad iría desapareciendo y, hablando de esta simbiosis entre la ciencia y el arte, yo diría que para el caso de la ciudad de Buenos Aires. Seguramente ustedes conocen mejor algunos casos que hacen referencia a la ciudad de La Plata. Podríamos decir que hay una serie de documentos literarios que presentan esta realidad. "*La gran aldea*" sería uno, "*Buenos Aires 80 años atrás*" también. Ese médico de sanidad que fue Florencio Escardó, escribió alguna vez una geografía de Buenos Aires donde refleja estas diferencias en los barrios y esta evolución. Alberto Salas, con esa literatura nostálgica que lo caracteriza, ha escrito un libro como "*El Llamador*", recuerdos de la infancia ya centrado no sobre la zona céntrica de la ciudad sino sobre la zona inmediata al Ferrocarril Pacífico, en el área intermedia entre la plaza Italia y el ferrocarril, que nos refleja todo un paisaje que hoy sería imposible de reconstruir, porque es anterior al entubamiento del arroyo Maldonado y también a toda esta parquización del área del Aeroparque y a la construcción de la Costanera Norte. Uno puede ver la transformación que ha sufrido este paisaje en otro libro no tan nostálgico pero sí con un propósito de reflejar por lo menos la ciudad de la que él fue contemporáneo. Se trata de la relación escrita hacia 1950 con la cooperación de otra artista, que seguramente tú tienes en la lista de los fotógrafos que han contribuido tanto a reciclar personajes como paisajes del país, que es Grete Stern. Escribió un libro que se llama "*Los Patios*"; aquellos que quedaban en la ciudad hacia la década del 60. Dos visitantes de nuestra ciudad de Buenos Aires, de nuestro país, que contribuyeron mucho a su desarrollo cultural: el pintor Rossi y el poeta Rafael Alberti, escribieron un librito que se llama "*Buenos Aires en tinta china*". En este librito se registran distintas escenas, distintos paisajes de la ciudad hacia la década del 40, es un libro delicioso, casi un libro de bolsillo, donde, con una observación muy ávida, Rossi retrata escenas y lugares del Buenos Aires tradicional de la década del 50.

Hay una serie de testimonios que debemos buscar en la literatura o en el arte, y algunos en la fotografía. Eudeba también publicó un libro con el comentario literario de una serie de documentos fotográficos sobre la ciudad de Buenos Aires que es, hasta la década del 50, una ciudad en escala humana, a pesar de todas las transformaciones que ha sufrido. Pero, desde que se sanciona la Ley de Propiedad Horizontal es como si dieran vuelta a la ciudad. Entonces se produce un proceso de concentración de la construcción en altura, que hace que aquella escala humana de las circulaciones y del goce del paisaje desaparezca completamente. Quisiera mostrarles rápidamente una serie de fotografías, que fueron tomadas a pleno sol, entre las diez de la mañana y las cinco de la tarde, donde testimoniamos el paisaje agobiante en el que se mueve, circula y trabaja la población en el área del macrocentro.

No soy una gran fotógrafa pero la realidad misma era una realidad en la que predominan las sombras. Esta fotografía ha sido tomada desde un noveno piso y muestra el panorama que, hace 30 años, permitía identificar la torre del edificio del Congreso, ubicada detrás de este edificio a 15 cuadras. Una amiga mía que entonces visitaba la casa, cuando toda esa edificación no había sido construida, una noche del 24 de mayo me pregunta ¿dónde está esa torre de diamantes? Se refería a la cúpula del Palacio del Congreso toda iluminada. Hoy nadie podría exclamar lo mismo porque, desde la misma distancia, ya no se ve.

Esta es, como ustedes pueden reconocer, una parte de la calle Florida. Esta era la zona elegante con edificios que no tenían más altura que estos que estamos viendo iluminados, 3 ó 4 pisos. Pero sobre la vereda contraria se han levantado tales torres que la sombra que proyectan ya quita también luz, en perspectiva, a los edificios que están enfrente. Aquí tenemos una muestra del área en decadencia en pleno centro. Es un sector de la tienda Harrods. En esta área céntrica los que pasan a ser protagonistas del paisaje son los vehículos y la gente. Vemos aquí cómo este edificio monstruoso se instala en un área de edificios de 2 ó 3 plantas. Lo deprimente, desde el punto de vista paisajístico, es, como vamos a ver en alguna otra diapositiva, que mientras en la planta baja con acceso a la calle se instalan los negocios de letreros en colores, en la planta alta tenemos generalmente edificios abandonados. Algunos aún en la calle Florida, tapiados con tablas. Ello muestra realmente que no hay sentido de identidad

con la ciudad, más allá de que no existe ningún sentido estético, ni ningún sentido de responsabilidad por parte de los funcionarios municipales, que no obligan a los propietarios a mantener, en buenas condiciones edilicias, los edificios que explotan comercialmente. No se trata de familias venidas a menos, que no pueden mantener sus edificios, se trata de instituciones comerciales que degradan el ambiente en el que se trabaja.

Acá tenemos un ejemplo de esta edificación típica de fin de siglo XIX, principios de siglo XX, es en la esquina de Florida y Lavalle. Se pueden observar todavía las cariátides de los balcones y el edificio está, en general, bastante bien conservado, aunque no dejan de crecer ciertos yuyos en la cornisa. Haciendo esquina con éste estaba el edificio de la sastrería más famosa del país, James Smart, donde se vestían no tanto los porteños cuanto toda la aristocracia del interior del país. Este establecimiento ya no existe, hay una serie de boliches instalados en el recinto, que no tienen ninguna preocupación por el cuidado del edificio.

Acá tenemos otro ejemplo de esta alternancia de viejos edificios, de no más de dos pisos, con estas torres que se tragan toda la luz de la ciudad. Otra esquina es un poco el símbolo de los tiempos, el valor paisajístico acá está dado por el color de los letreros. Son el rasgo fundamental del paisaje, las características edilicias quedan borradas por esa proliferación de letreros que, de alguna manera, podríamos llamar testimonio de contaminación visual. En esta esquina, que ustedes ven, funcionó durante muchos años una sastrería también de jerarquía, que se llamaba Amelio Sport. Ésta es parte de la reja del balcón que contorneaba todo el edificio y acá la parte superior tiene las ventanas tapiadas con vallas. Es un edificio ubicado en una zona de máxima categoría y de atractivo comercial, como es la esquina de Florida y Lavalle. Ésta es la calle tradicional de los cines, que se ha transformado, también, en una calle peatonal, de manera que el otro componente predominante del paisaje es la gente.

La situación que se da en el centro de la ciudad se da, también, en barrios que, en su momento, fueron calificados casi como ciudad jardín, como es el barrio de Belgrano. Esta fotografía ha sido tomada con vista sobre la calle Cabildo, donde aparecen espacios institucionales que todavía tienen poca altura. Después la concentración y hacinamiento de edificios, cada vez más altos,

donde el único componente natural resulta el arbolado de las calles.

Como otro elemento decorativo aparecen, en las medianeras ciegas, estos letreros de anuncios que ponen algún hito en la monotonía de la unidad de este paisaje. Un relicto, que no sé cuánto va a durar, de lo que fue la fisonomía de la calle Cabildo hacia la década del 20. La calle Cabildo miraba hacia el norte, y ustedes ven que ya ahí no subsiste ni la perspectiva ni nada en relación de la naturaleza. Algunos pocos jacarandáes, que han sido plantados, están escuálidos y dan realmente compasión más que satisfacción.

En esta zona del microcentro encontramos como testimonio del pasado este edificio que no tiene 8,66 de frente, tiene apenas 7 metros de frente. Un poco menos indigente, un poco descontrolada la escuela Nº 1 de Catedral al norte, Juan Manuel Estrada. Conserva este pequeño jardín, que era ya característico de buena parte de las casas que yo conocí, en ese mismo barrio, y que queda inmerso en medio de estos gigantes, como el edificio del Banco Credicop, que tiene 14 pisos de altura. Fue una casualidad haber podido tener este efecto de luz, porque eran cerca de las 10 de la mañana y el sol venía del este. Si lo hubiera tomado con el sol desde el oeste, la escuela no tendría ninguna perspectiva.

Son tan escasos los espacios verdes de uso público, en el recinto de la ciudad, que hasta las pequeñas plazas se transforman en lugares de atracción, para gente de todas las edades. Vemos aquí un grupo de jóvenes que está realizando un picnic en un día de labor, seguramente han huido de las aulas.

La serie de espacios verdes hace que no solamente en una plaza de barrio, como vimos la escena de recién, sino en esta plazoleta, que tiene instalado el banco de Tokio, en la calle Corrientes y Reconquista, encontramos que sirve de playa de estacionamiento para motoristas, que se transforman también en un elemento del paisaje. Toda la zona céntrica del área de los bancos es un área de estacionamiento de motoristas. Aquí recostados sobre este pequeño bosquecito están los conductores de estas motocicletas, descansando y tomando sol. Hay otra revalorización del paisaje urbano.

En esta fotografía yo quise mostrar el contraste de la luz que hay en el cielo, son las 4 de la tarde,

con las sombras que ya imperan sobre toda la calle. Estos monstruos que tienen 18 ó 20 pisos son los que se proyectan sobre la calle o se proyectan sobre el espacio vecino, de manera que la luz del sol ya resulta un patrimonio únicamente de los que viven en ciertas orientaciones y en los pisos más altos de los edificios. Todo lo demás queda en sombra. Es decir, como si los habitantes de la ciudad, hasta el 4º, 5º, 6º piso, fueran topos, porque eso de los patios de aire y luz es una fantasía. Pasará algún aire, pero no pasa ninguna luz salvo que estemos en edificios altos a los que otros no proyectan sombra.

Hay toda una arquitectura de la ciudad, que ha dejado de ser considerada como el lugar fino de la elite y ha pasado a ser el lugar de diversión, el lugar de la especulación y no importa cuánto espacio y qué género de espacio tenga el hombre para su vida cotidiana.

Ustedes ven en el barrio de Almagro, las torres que ha construido Soros, al lado del mercado de Abasto. En primer plano vemos la sombra que proyectan los edificios de este entorno. Hay luz para aquellos que viven allá arriba, pero para los que viven atrás del cielo y la vegetación, solamente hay sombras.

En una plaza pública, donde hay una de esas instalaciones destinadas al esparcimiento de los jubilados que juegan al ajedrez y a las damas y suelen estar hasta las 10 o las 12 de la noche. Unos juegan a los dados otros juegan a las cartas, pero es un ámbito de jubilados. El cielo nos dice que es temprano en la tarde, pero el ámbito que ellos tienen es un ámbito en sombra, porque todos los edificios de la banda oeste, norte y este proyectan sombra. Estos árboles hermosísimos y gigantescos se desarrollaron en la época en que esta plaza estaba rodeada de ligustros. Ahora todos los árboles nuevos que se colocan tienen una inclinación que muestra la necesidad de la búsqueda de la luz y del sol, no crecen erectos como los más antiguos.

Aquí era temprano, por eso la gente no resulta el elemento dominante del paisaje, pero sí lo es la introducción de estos otros elementos, que son síntoma de la modernización, los aparatos telefónicos y los basureros muy poco utilizados por la población.

Hay puntos neurálgicos de la ciudad en los que el deterioro paisajístico es enorme, estamos acá en las proximidades de la estación Pacífico del

ferrocarril. Como elemento dominante de este paisaje ya no tenemos a los componentes naturales sino a los componentes humanos, estos letreros. Otra vez el de Mac Donalds en el punto neurálgico, los vehículos, la gente y los puestos de los vendedores ambulantes y podemos ver las pilas de basura que se acumulan en las esquinas.

Una toma del edificio central que fue el banco de Canadá, uno de los primeros que incorporó elementos naturales al entorno del banco. Hoy funciona allí el Banco Río y el Banco Tornquist. Este agregado moderno de un parapeto, dificulta el acceso directo al banco, pero también, incluye un componente vegetal que le da un aire excepcional en medio de esta zona donde los edificios cerrados son figura dominante. Aquí alcanzamos a distinguir algunas motos estacionadas.

Cual es el resultado cuanto a aquellos otros componentes, que decíamos componentes sensibles del paisaje, agregamos el ruido, el estampido de las motos, el ruido de los automóviles y el riesgo de la circulación de estos tipos de vehículos, además de la contaminación atmosférica generada por la combustión.

Un punto más en la ciudad en la que ya aparece algún elemento de lo que fue característico del paisaje urbano en la época del centenario. El momento en que la ciudad introdujo la arquitectura a cargo de arquitectos que venían fundamentalmente de España, de Italia y de Francia. Entonces tenemos estas cúpulas que constituyen el remate de los edificios y que le dan a la Avenida de Mayo una fisonomía semejante a la Gran Vía o a alguna zona de París.

Este edificio, que está sobre la calle Córdoba y San Martín, es el primero que rompe formalmente con la estructura edilicia de la zona. Está adosado al Convento de las Catalinas y ocupa un cuarto de manzana, es decir un solar. Acá tenemos un parapeto que defiende al último solar, la edificación ha sido demolida en estos últimos 5 años y nos permite ver, por un lado, el fondo del Convento de las Catalinas, por el otro lado el edificio de la Universidad de Buenos Aires de cristal que ahora pasa a ser la componente arquitectónicamente dominante del último grito de la arquitectura que se instala en el país. Ustedes seguramente han visto el diseño del edificio, que Pelli ha propuesto para instalar en el área de Madero, donde se está desarrollando el proyecto de transformación más importante de la ciudad. En él el río, que fue

negado por sucesivos avances de áreas de relleno, se reincorpora ahora como elemento paisajístico.

La calle San Martín y las primeras fajas de la tienda Harrods que, probablemente, cuando se reactive, ya pondrán un shopping, destino de estos edificios reciclados. Realizamos hace poco una visita a la escuela Normal N° 5, que está en Barracas, adosada a las vías del ferrocarril. Muchas veces no podíamos dar clase allí porque, cuando estaban elaborando galletitas o chocolate de la empresa Aguila, los olores eran gratos, llegaban hasta el aula. Hoy se está demoliendo todo el edificio, menos la fachada, para transformar esa fábrica en un shopping. Es un proceso muy acelerado, en el corazón de Barracas, en plena área fabril, cambiándole también la fisonomía a la zona.

Cuando uno caminaba por Florida, y los que estudiábamos en la Facultad de Filosofía y Letras inevitablemente íbamos a Florida, era la calle de las librerías, que no estaban para nosotros al alcance del bolsillo y de algunas confiterías elegantes y también, de los señores elegantes, que se paraban sobre el cordón de la vereda para decirles piropos a las chicas. Hoy eso desapareció pero han aparecido otros personajes que le dan otra vida a la calle y son estos músicos ambulantes. Uno puede encontrar sobre Florida grupos musicales de tango, otros con charangos, bombos y violines. Otros hacen escultura viva, las estatuas le ponen un sentido artístico ambiguo a esta calle Florida y están los infaltables letreros y la sustitución de funciones de muchos de estos edificios. Hoy es únicamente un centro financiero de actividad bancaria donde tiendas de estilo ya no tienen lugar. Son sustituidas por los pequeños quioscos, donde uno compra al paso las pastillas, el peine o alguna cosa que se olvidó en casa, y sobre todo por las casas de comida rápida y económica. Entonces también cambian las funciones, los personajes y cambian los olores del ámbito.

Una vista sobre la calle Reconquista de lo que es el Convento de las Catalinas, el último de los conventos que se construye en la ciudad de Buenos Aires ya sobre 1964, y el edificio de la Universidad de Buenos Aires. Allí conjugan tres edificios diferentes que son originariamente el edificio de la Universidad, una casa habitación y otra en esta esquina de Viamonte. La Universidad ha unificado esos tres edificios. Si nosotros tomásemos alguna fotografía de la década del 40, los tres edificios tenían colores diferentes, porque eran de materiales diferentes.

El frente de la Iglesia de la Merced y el Convento de la Merced, que yo hubiera querido que saliera en la fotografía, pero no fue posible. Lo que está detrás de este muro es algo que les aconsejo, cuando vayan a Buenos Aires, hagan una escapada para verlo y disfrutarlo. Aparte de las joyas arquitectónicas y escultóricas que contiene la Iglesia de la Merced, el edificio del convento está reflejando lo que fue esa arquitectura de fin del siglo XVIII y que perdura hasta nuestros días. Lo interesante del convento es que contiene en su patio central un testimonio de lo que eran esos viejos patios, con sus jardines y sus árboles, incluyendo alguna palmera. Lo simpático del momento actual es que el convento se ha abierto al público por una entrada lateral, que está allá casi al final del edificio. Da acceso a un restaurante, que funciona desde las 11 de la mañana a las 5 de la tarde aproximadamente. Es un restaurante que recomiendo lo visiten por dos motivos, porque es muy económico y porque es reconfortante, se puede comer en la galería del convento gozando de ese espectáculo de un jardín como ya no existe en el interior del recinto en la ciudad de Buenos Aires. Una reliquia arquitectónica, pero también una reliquia paisajística, una reliquia de la jardinería. Además, está totalmente abierto al público y eso es interesante para los estudiantes, en el jardín hay unos bancos para reposar y gozar del jardín donde no está prohibido llevar la propia viandita. Hay un lugar de reposo todavía no muy conocido pero sí muy frecuentado por los oficinistas que están en los alrededores. Hay una renovación constante de público, pero no de turistas, es un lugar que goza la gente de la ciudad que trabaja en el entorno que, como veíamos, no tiene lugares públicos donde gozar de un momento de descanso o de expansión.

Así como dijimos que parte del paisaje son estos personajes nuevos, también parte del paisaje urbano, en las grandes avenidas, es el quiosco de revistas multicolor y el quiosco de flores.

Mirando de la estación Pacífico hacia la Plaza Italia aparece este espectáculo que alguna vez, con los alumnos de la carrera de paisajismo de la UBA, estudiamos para ver qué se podía hacer, para que este adefesio, que cumple una función cultural importante, porque son los quioscos de los vendedores de libros, mejorara el aspecto. Realmente es deprimente ver esta mancha oscura de estos puestos, donde los vendedores no tienen ni siquiera las instalaciones sanitarias mínimas,

para que puedan trabajar ahí con tranquilidad, sin necesidad de apelar a los comerciantes que están en la vereda de enfrente. Hay ahí un problema social, un problema estético, un problema funcional de la ciudad, porque además el público que lo visita debe estar muy interesado en buscar esos libros porque es un riesgo cruzar esa calle. Estamos a un paso de la Plaza Italia, de los jardines de Palermo, enfrente del edificio de la Sociedad Rural, y las condiciones paisajísticas de este tramo son deplorables. Si a eso le sumamos el espectáculo de los vendedores ambulantes y de la basura amontonada sobre las veredas, es una de las zonas neurálgicas de la ciudad, con el paisaje más pobre que se pueda pedir.

Los paisajes que ahora se le ofrecen a los habitantes de las casas de departamentos son estos paisajes de techos donde algún vestigio de arbolado de las calles subsiste. Y ello siempre que ese arbolado sea anterior al crecimiento de los edificios, porque si no los árboles no logran crecer, no alcanzan a superar el nivel de los techos de las casas de dos plantas.

Otro testimonio de las calles, el testimonio de la múltiple función que cumplen los pocos espacios verdes, dijimos en convertirse en lugar de picnic para los jóvenes, lugar de descanso a veces para los trabajadores del entorno. Es tanto lugar para almuerzo o merienda o para dormir la siesta sobre los escasos bancos que hay o cancha de fútbol, el campo de juego de los jóvenes que utilizan el césped, porque no tienen otros lugares de recreación al alcance de la mano.

Lo que intentamos mostrar es que la ciudad de Buenos Aires ha dejado de ser una obra de arte creada para el desarrollo integral de la persona, para la satisfacción de sus múltiples necesidades pero, fundamentalmente, también de esta necesidad de contacto con la naturaleza. Ésta ha desaparecido y sin embargo si uno mira a través de la información periodística ve cómo el paisaje de pronto aparece como un elemento de valorización de la vivienda. Digamos así, sólo los countries anuncian: "usted tendrá todas las ventajas de los jardines de Palermo a sus pies". O las torres pregonan "Ud. tendrá todas las ventajas del Río de La Plata y la visión del horizonte infinito". Otros dicen con jardín propio de tantos metros cuadrados y le ofrecen pileta de natación y hasta, en las terrazas, algunas instalaciones para la práctica de algún deporte. Le ofrecen como atractivo el paisaje y la contrapartida de estas

ofertas, para retener a la población dentro de la ciudad, son las ofertas de instalación de los countries: venga a vivir en el medio de la naturaleza, escuche a los pájaros, sienta el viento, vea crecer a sus hijos corriendo y felices. Pero si consideramos cuáles son los precios, cuáles son los valores a que estas ofertas se realizan, vemos que son ofertas para un pequeño sector de la sociedad, porque algunas, como las ofertas en los countries, además implican la necesidad de desplazarse en vehículo propio a distancias no siempre muy razonables de 50 o 60 km., para un viaje pendular de la casa al lugar de trabajo. Entonces, hay también una inserción de este tipo de sociedad, que queda como enclaustrada, digamos así, dentro de una sociedad rural de tipo profesional, con los problemas que surgen de la necesidad de acomodación de una sociedad a la otra. Son problemas que a veces se resuelven por la vía del conflicto y otras veces por el aislamiento absoluto y la reprensión, dentro del ámbito del country, de la oferta de servicios urbanos que ya no se buscan en los pueblos que no ofrecen la jerarquía del tipo de servicios a los que se está acostumbrado. Hay también entonces un trasplante de otros sectores de la sociedad que siguen a ésta. Si pensamos en lo que era aquella concepción primigenia de la ciudad con el lugar de residencia, el lugar de las actividades y el servicio, el lugar de las actividades de abasto, todo en una escala que podía ser alcanzada a pie o a caballo y lo que significa esta nueva modalidad de la ciudad, el problema trasciende al paisajismo. Es un problema que involucra a los paisajistas e involucra, también, a todos los profesionales de las distintas actividades que tienen la obligación de pensar la ciudad como un todo.

La historia de La Plata es diferente. La Plata ha sido concebida como una obra de arte, diríamos casi nació como Palas Atenea, completa y entera, adaptada ya a las condiciones de la modernidad con sus avenidas anchas, su arbolado, sus diagonales y sus edificios de carácter público con un estilo y una jerarquía que muchos platenses, pero no todos, valoran. Un ejemplo de no todos es lo que ha ocurrido en el edificio de la propia Universidad, que arquitectónicamente, aunque no entiendo nada, me parece un adefesio y, además, funcionalmente ha dejado a oscuras a otro sector de la Universidad, ha roto el estilo y ha creado más inconvenientes que soluciones a los problemas que motivaron la construcción del edificio.

La Plata tiene todavía una escala humana que sería interesante tratar de preservar, para no incurrir en los defectos que tienen las grandes metrópolis, de las cuales Buenos Aires es un ejemplo. Ella acumula una serie de factores que gravitan en forma negativa sobre su población, como son la sobresaturación de los servicios que están en el casco histórico, concebidas para una población del siglo XIX que apenas superaba los 500.000 habitantes y que, en estos momentos, debe soportar con esa infraestructura de agua y cloacas edificios que tienen 10, 12, 20 ó 25 pisos de altura. Una demanda de energía para el mantenimiento y el funcionamiento de estos edificios y un consumo de energía doméstica, que deriva de la falta de luz de las casas, por este sistema de construcciones, que no se soluciona

solamente con dejar el corazón de manzana libre. Ocurre que ese mismo corazón de manzana está sombreado por los otros edificios.

Los procesos de crecimiento de la ciudad no deben ser dictatorialmente impuestos, deben ser el resultado de la participación ciudadana, aunque no solamente de la participación ciudadana, porque carece de los conocimientos técnicos. Debe haber una participación ciudadana para la expresión de los problemas y una participación de los técnicos que, junto con y no aparte de la población, solucione estos problemas, porque cada día se van a presentar con mayor dureza en la medida que demoremos esta discusión. Esa discusión debe y puede plantearse entre otros ámbitos, y no menos desde el paisajismo. Muchas Gracias.

# El paisaje urbano ayer y hoy. La pintura como testimonio

*Dra. Cristina Felsenhardt*

Doctora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona  
Directora del Programa de Postítulo en Arquitectura y Manejo del Paisaje de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Esta es una investigación financiada por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, aunque los arquitectos y arquitectos paisajistas tenemos dificultades para entrar en ese ámbito, porque "habitamos los límites". Nos evalúan igual que a los médicos, los biotecnólogos, con todas las ciencias exactas y la verdad es que, no somos ni ciencia ni arte o ambos, o sea esa "cosa intermedia", que ni nosotros mismos sabemos con demasiada claridad.

El planteamiento de la investigación es descifrar la representación del paisaje en la pintura y "leer" ese mensaje que, si es bien interpretado, bien leído, puede ayudar a entender la identidad de un país o una región. Dicha investigación se realizó en forma conjunta con la historiadora del arte, Isabel Cruz, y la geógrafa Valeria Maino -ambas chilenas. Siento que hemos abierto un campo con esta investigación, al que vamos a tener que dedicar el resto de nuestras vidas.

Quiero plantear el código dentro del cual me expresaré. Hay un paralelismo en las dos claves que componen la disciplina de la arquitectura del paisaje: la clave estética por un lado y la científica por otro. Hoy me referiré a la clave estética.

En primer lugar, voy a citar una definición de paisaje de María de Bolós, geógrafa de la Universidad Politécnica de Cataluña que fue profesora mía; dice "*el paisaje es un sistema, del cual, mediante un acto mental sensible, un observador selecciona de entre las variables un conjunto personal de éstas y construye su propia imagen percibida*". Otro geógrafo hablaría de conjunto de variables que se estudian en un plano universal científico, empírico y eso sería hablar, más bien, en clave científica. Los filósofos han interpretado la naturaleza como el origen de las cosas -Phisis- para los griegos.

Se ha escrito sobre tres tipos de naturaleza:

- La naturaleza que también se ha llamado la

"primera naturaleza", lo dado, lo divino, lo de Dios, aquello que se transforma de por sí; también ha sido llamado "naturaleza naturans".

- La "segunda naturaleza", es aquella alterada y manipulada por el hombre, también llamada en latín "naturaleza naturata".
- En la modernidad aparece la "tercera naturaleza", que es aquella cargada de significado e identidad y llamada también, "naturaleza nativa".

Creo que es justamente esta "tercera naturaleza" que, en definitiva, es la que podría estar apareciendo en la pintura, captada por la sensibilidad de los pintores, y probablemente, la que nos podría ayudar a definir la identidad cultural, en este caso de Chile, que es lo que estamos estudiando.

La pintura de paisaje enmarca la naturaleza en bidimensión. Cézanne dijo que "la pintura del paisaje es hacer visible las cosas presentes, es exaltar las características propias de un paisaje, descripción personal y sensible de un lugar, es apropiación simbólica del mismo y traída del mundo exterior a la presencia del sujeto, del observador, pintor o incluso de aquel que compra después un cuadro". Heidegger, habla del "más allá" y del "más acá", de cómo el paisaje puede ser interpretado por un pintor; yo agregaría un paisajista o un diseñador del paisaje quizás también.

El estudio que estamos haciendo refiere a la pintura de paisaje, y lo hemos llamado "La creación del paisaje chileno: estudio sobre naturaleza y cultura en la representación pictórica". El tramo de tiempo que abarcamos es del siglo XVI al XX, lo que ha significado que en esta primera etapa debemos generalizar. Estamos investigando la mirada española, la mirada europea sobre el territorio de América, sin desconocer sin embargo, que antes de la llegada del conquistador, el hombre americano tenía una

gran relación con su paisaje, probablemente mejor y más cuidada que la posterior, pero eso sería materia de otra investigación.

Cito el planteamiento de nuestro escrito conjunto: *"El hombre se ha proyectado en la naturaleza y eso se ha reflejado en el arte generando imágenes de la identidad. Los límites cronológicos del proyecto abarcan desde principio del siglo XVI, cuando se plasman las primeras imágenes del territorio, hasta 1970. La metodología multidisciplinaria del proyecto permitirá la lectura de aspectos diversos de la indisoluble relación tan poco conocida en nuestro país entre la naturaleza y la cultura, cuyo descubrimiento y puesta en valor puede revelar facetas fundamentales del ser chileno. El proyecto propuesto se inscribe en una nueva línea de investigación multidisciplinaria que a través de la integración de las áreas de arquitectura, historia y geografía, intentará llamar a reflexionar sobre uno de los problemas más fundamentales de nuestro tiempo, cual es la necesidad de recuperar el sentido profundo de pertenencia e identificación con el lugar y su significado. El hombre es en su ámbito, con un lugar, toda la carga que nos trae la historia como testimonio del acontecer del hombre lleva impresa la impronta espacial; la cultura es en un lugar específico. En una dinámica interrelación, el hombre es configurado por su entorno y su huella queda a su vez en el lugar. Esta interdependencia ha implicado a lo largo de la historia una relación armónica entre el hombre y su entorno que la modernidad, con su desarrollo explosivo y su aceleración temporal comenzó a quebrar. Uno de los problemas fundamentales de muchas épocas es, por eso, la necesidad de recuperar el sentido profundo de pertenencia e identificación con el lugar y su significación dentro de este mundo globalizante. Como contraparte de esta globalización, surge la búsqueda de las diferencias de los particularismos nacionales y regionales, el análisis y la interpretación de la pintura a través de su trayectoria de nuestro país, reflejo fiel y testimonio elocuente del pensar, el sentir y el actuar del hombre en su contexto natural, nos revelan los rasgos y el sentido de esta convivencia del hombre con la naturaleza, sus momentos de compenetración y también los de ruptura y de continuidad. En el caso de Chile este arte contiene información testimonial de gran valor, que aún no ha sido estudiada en forma sistemática y cabal, ya que solamente ha sido objeto de una interpretación estética. En arquitectura hoy están siendo revisados los paradigmas universalisantes*

*que se desvinculan de las características intrínsecas de los lugares inspiradores de la buena arquitectura. En historia del arte, el formalismo esteticista ha dejado paso a una interpretación que hace de la iconografía y de los mensajes simbólicos el fundamento de su análisis y en geografía junto a la corriente cuantitativa se revaloriza la geografía cultural que retoma una visión holística del hombre y su entorno".*

Ciertos lugares del territorio nacional en determinados momentos de su historia, debieran ser reconsiderados y remirados en las propuestas de desarrollo cultural y espacial, ya que hasta ahora, en su mayoría éstas no han comprendido los significados del paisaje como lectura simbólica, como documento histórico, como dimensión antropológica, ni como intervención respetuosa del hombre en la naturaleza.

Los objetivos generales de esta investigación son los siguientes:

- Estudiar la relación dinámica entre naturaleza y cultura contenida en la pintura chilena del paisaje desde el descubrimiento hasta nuestros días.
- Estimular el reconocimiento del valor patrimonial del paisaje chileno y de sus imágenes más significativas, ya que estamos en un época de degradación ambiental y la naturaleza se torna un bien cada día más escaso.
- Restituir el modo cultural de pensar el paisaje frente a la fuerte tendencia científicista.
- Contribuir al reforzamiento de la identidad chilena y americana, a través del reconocimiento del paisaje como elemento clave del entorno y del hábitat del hombre en una época de globalización acelerada y de pérdida de los rasgos de identidad nacional y local.
- Estimular los estudios interdisciplinarios que promuevan la integración de las diferentes áreas del conocimiento en el momento de cambio de milenio.
- Hacer una recapitulación y plantear una definición de las imágenes más significativas del ser chileno y de su cosmovisión específica.

Un paisaje puede ser observado directamente o concebido a través de las representaciones artísticas; en ambos casos la percepción o lectura están cargados y filtrados por los sentidos y sensibilidad del espectador. Lo observado puede entonces influir e integrar desde la información científica hasta la experiencia estética. La psicóloga chilena Cecilia Philippi, y los Kaplan, psicólogos ambientales de EEUU, postulan que

la percepción del paisaje es directa a través de los sentidos; entonces, la pintura podría estar expresando ese camino sensible, mientras que las descripciones verbales, por ejemplo, emanan de la razón, por lo que son más intelectualizadas que las imágenes pintadas o dibujadas; nos parece importante descifrar lo que los pintores han estado describiendo de este modo sensible.

Haré una cita: *“La pintura de paisaje ha sido hasta ahora analizada en Chile fundamentalmente bajo los supuestos de la teoría formalista de la Historia del Arte. A partir de los estudios iconográficos iniciados por Panwoski se revaloriza el “Que” o más que el “Como” y eso queremos practicar en esta investigación. Nos parece que la pintura contiene una información testimonial que no ha sido descifrada. La realidad del paisaje de América tiene un trasfondo mítico e imaginario único, que pervive en la pintura y la literatura, porque América aún tiene un carácter primordial desmesurado. Como dice el Conde Keiserling en sus meditaciones sudamericanas, “está en el tercer lugar de la creación”.*

Los filósofos e historiadores de ideas sobre naturaleza han demostrado, en la segunda mitad del siglo XX, la importancia del paisaje, en cuyas concepciones gravitan las diferentes cosmovisiones históricas. El filósofo Simon Schama, reinstala el paisaje en su calidad de creación artística, producto de una sensibilidad diferente de aquella del racionalismo cientificista. Según este autor, mediante la pintura, escultura, diseño de espacios abiertos y otras instancias creativas, el hombre es capaz de construir estadios emocionales mágicos en la contemplación de la naturaleza. En un tono similar, el urbanista y arquitecto Kevin Lynch, sostiene que el paisaje es un elemento absolutamente necesario en la percepción sensible de la vida, de lo contrario la ciudad se transforma en un ente máquina y pierde su calidad a la que se refiere tan poéticamente el filósofo francés Gastón Bachelard.

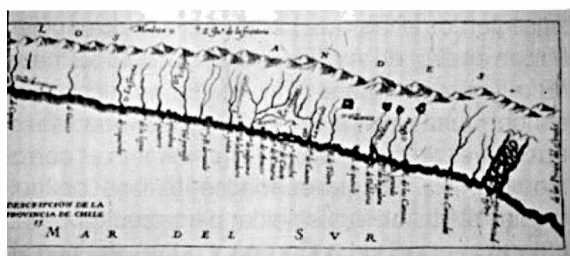


Figura 1. Mapa de Chile de De Bry, Siglo XVI.

Las primeras representaciones del territorio son los mapas, lejos aún de ser paisaje (Fig. 1). En el siglo XVI, cuando se descubre América, el concepto de paisaje todavía no existe; este concepto nace mucho después en Holanda, pero en los primeros mapas, el territorio está representado como información para poder desplazarse dentro del nuevo continente descubierto (Fig. 2). Las esquelas de los mapas muchas veces nos entregan información adicional acerca de personajes, animales o flores propias de un lugar (Fig. 3). De hecho, una de las primeras flores pintadas por los pintores viajeros del siglo XVIII, pasó a ser posteriormente la flor nacional de Chile, el copihue.

En los primeros mapas ni el tamaño, ni la forma, corresponden a la realidad que después se descubre, sin embargo es interesante ver la cantidad de información imaginada que se coloca, que son sólo supuestos; por ejemplo, la forma del continente norteamericano, cuando éste es aún totalmente desconocido. Lo que está mejor descrito es América Central, donde llega el conquistador y ya aparece información con respecto a animales que el europeo nunca había visto antes. Los mapas empiezan a representar información que va más allá de la representación planimétrica y, por ejemplo, aparecen algunas



Figura 2. Mapa de Chile de Padre Ovalle, Siglo XVII.

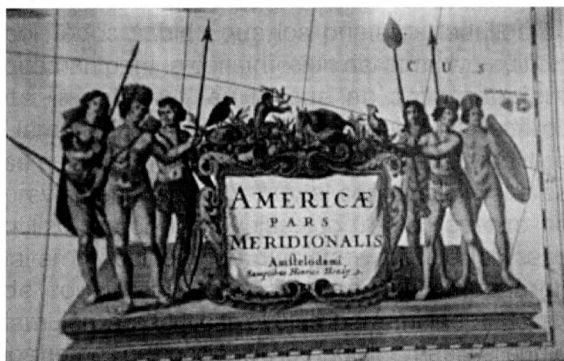


Figura 3. Esquela de un mapa de Chile, Siglo XVI.

características del territorio con información bastante insólita; por ejemplo, aparece la palabra “caníbales” y se dibuja una pierna en el mapa...

Los primeros mapas se elaboran, en su mayoría, en Europa en base a crónicas y cuentos. Aparecen algunos elementos que identifican al lugareño, como es el arco y lo que nosotros llamamos la trutruca, instrumento musical. La india aparece con un hueso en el pelo, como imagen identificadora de lo salvaje; el pelo y los rasgos europeos no tienen nada que ver con lo que realmente fue la gente aquí; la imagen del indio representada en Europa es perfectamente griega. Empiezan a aparecer elementos propios de América, como la hamaca, la mazorca de maíz, las plumas o pájaros exóticos. (Fig. 4)

Las primeras representaciones un poco más precisas del araucano son del siglo XVII, donde ya empiezan a aparecer verdaderos rasgos y algunas vestimentas. Empieza a aparecer el paisaje, la vestimenta y material vegetal que podría ser identificatorio de un lugar específico. La vestimenta, pintada, va a ser tremendamente decisiva e importante en la comprensión de la estructura de la sociedad latinoamericana. Aparece la representación del lugareño, del mestizo, puesta en el contexto rural y con su vestimenta, el sombrero que todavía es español pero ya hay elementos que son parte de la vestimenta propia del lugar.

En cuanto a pinturas hechas en una zona geográfica específica, se infieren situaciones urbanas que nos hablan de la construcción de elementos arquitectónicos fundamentales de la conformación del espacio urbano; el espacio geográfico, y el espacio público como la Plaza Mayor.

En algunos dibujos aparecen los mineros del Norte de Chile, importante hecho que comparece y permanece en la pintura. El paisaje es acumulativo, en cambio la pintura permanente y estática; marca ciertos momentos históricos, ciertos hechos o ciertos lugares que tuvieron una característica importante y permanecen en ella, cuando ya el paisaje está lleno de superposiciones en el tiempo, la pintura “fija” situaciones. En las pinturas del XVI y XVII, hechas en Europa, aparecen algunos elementos bien fundamentales; aparece la palmera propia de América y los lugareños, pero con pelo crespo, rubio, como una figura de Boticelli, representación imaginada de la gente del lugar.

Aparece por primera vez en la pintura el pingüino, que ilustra la fauna de la zona sur de América y algunos elementos fundamentales del paisaje, como los volcanes y la enorme cordillera que identifica a los chilenos tan fuertemente.

Chile fue muy importante porque la llegada al Pacífico fue siempre a través del estrecho de Magallanes (Fig. 5). El sur del continente era absolutamente fundamental hasta la construcción del canal de Panamá, por lo tanto, esta construcción de la imagen de Chile, con todos los puertos, los ríos y la representación de la cordillera, tan fuerte como elementos caracterizadores, era básica para aquellos que viajaban por la costa del Pacífico; es por eso que Valparaíso fue un puerto tan importante, perdiendo su importancia justamente por la construcción del canal de Panamá. En el siglo XVI y XVII el territorio aparece como fondo de otro tema central; un escenario para una escena que normalmente es de personas o animales. El paisaje aparece muchas veces imaginario, pero con algunos elementos fundamentales como los ríos, una cierta densidad de vegetación, hecho que comprueba una cierta realidad.

La primera representación pictórica del continente americano es la pintura sacra y aun siendo pintada aquí, pide “elementos prestados” tanto para los personajes, sus caras, sus vestimentas, como para los paisajes; entonces es una construcción, una cosmovisión mixta, aleada. La primera pintura que hemos encontrado, en la que aun siendo prestado los elementos, los personajes y las vestimentas, ya hay una mezcla en la vestimenta y en los rasgos, donde aparece el mestizo con el sombrero de paja y la palmera, que comienza a reiterarse en la pintura de América, naciendo, lo que se puede llamar, un nuevo contexto de la cultura mestiza. A fines del siglo XVII, empezando el XVIII, la representación del territorio aparece a modo de información acerca de la construcción y ocupación del territorio, con las ciudades y con las tramas acordes con las Leyes Indias y el crecimiento, la repartición de las cuerdas y las encomiendas; el ambiente representado se torna cada vez más urbano (Fig. 6). Se ha dicho que los conquistadores en sus representaciones muchas veces exageraban algunos temas como por ejemplo, no necesariamente una ciudad representada fue amurallada, pero cuando estas imágenes llegaban a Europa y caían en manos de otros que venían a conquistar, representaban

imágenes de protección mayor de la que realmente había. Por eso hay dificultad en ese sentido, de aprender a discernir cuándo la cosa es exagerada, imaginada y, a su vez, cuáles son los elementos que se repiten y por lo tanto lo más probable es que sean verídicos.

En cuanto al territorio de Chile central, aparece el matorral típico del valle, muy propio del paisaje de la Zona Central, casa rural y un espacio que ya se le ha quitado a lo que ha sido llamado "la primera naturaleza" conquistando y creando un gran jardín, o la "segunda naturaleza".

En cuanto a fundación de ciudades, aparecen los elementos del paisaje que fueron fundamentales en la elección del lugar. Se reitera el elemento paradigmático del territorio de Chile que es la cordillera (Fig. 7). Comparamos (a lo mejor con Mabel Contín, en algún momento, deberíamos hacer una investigación conjunta), con el territorio de Argentina, que es tan fundamentalmente diferente del nuestro, y eso aparece claramente en la pintura. Los espacios usables o útiles en Chile son los pequeños valles, pequeñas angosturas, pequeños intersticios entre cerros, en los que se instala la vida en la cordillera de Los Andes; si eso uno lo comparara con la pintura del territorio

argentino, veríamos diferencias enormes de escala de los elementos y del espacio geográfico.

Así como es de montañoso el lado oeste del continente sudamericano, también lo es en muchas partes la costa de Chile, abrupta con mar profundo y otra vez podríamos comparar con Argentina, dado que la costa de ustedes es llana, plana, igual que el territorio. Se puede estudiar la representación del uso del material vegetal en la fundación de ciudades; con la plaza, empiezan a aparecer los árboles y lo que posteriormente conformaría arboledas y avenidas.

En el siglo XVIII empieza a aparecer la urbanización de ciudades; empieza a ser pintada cada vez más la arquitectura urbana; se pueden inferir los materiales, las alturas, los patios, tipos de construcción, la escala, el tamaño de las calles importantes y la jerarquía de algunas edificaciones (Fig. 8). Aparecen importantes temas urbanos: la plaza, aquel lugar de mercado, una plaza dura que nace de la imagen de la plaza hispana, de la Plaza Mayor. Aparecen las imágenes de los sismos, que en las edificaciones altas, -especialmente las catedrales- cambian torres, o desaparecen simplemente. Aparece el tipo de edificación, los corredores como un



Figura 4. Representación de la "atmósfera" de América, Siglo XVI.

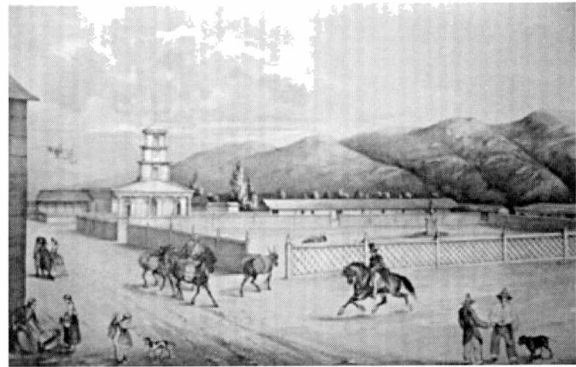


Figura 6. Plaza de Copiapó, R. Philippi, 1860.



Figura 5. Mapa del Estrecho de Magallanes, 1788.



Figura 7. La Cordillera de la Zona Central, J. M. Rugendas, 1840.

elemento fundamental de la construcción de vivienda rural, donde el clima durante diez meses al año es benigno.

En el siglo XIX se instaura, en propiedad, la pintura del paisaje ya no como escenario de otros temas. Aparecen entonces dos elementos fundamentales del paisaje de Chile: las quebradas con sus torrentes esporádicos, a veces con mucha agua, otras con poco o nada; la palmera y la araucaria, fundamentales en la pintura de paisaje de Chile, representada en lenguajes pictóricos diversos. La palmera y los álamos empiezan a dibujar el paisaje de Chile central, como también el cactus, nativo en este paisaje de cerros.

El paisaje de América siempre fue visto y apreciado más por los extranjeros que por los propios lugareños y la mayoría de las pinturas son hechas por viajeros extranjeros. La cordillera, el río, el cañón y la flora nativa, forman un maravilloso jardín nativo. De aquí podríamos inferir lo que debería ser el jardín propio de nuestro clima y geografía. La mirada que tiene Chile sobre su propio territorio, que es siempre desde lo alto, es quizás de las cosas más curiosas. Aparece la instauración del hombre en la realidad de la cordillera de Chile las escalas

de las construcciones y de las obras que se han tenido que hacer para conquistar esta geografía difícil.

Se puede decir entonces, que los elementos fundamentales que aparecen en la pintura de Chile son la cordillera, el mar y la relación entre estos dos elementos del paisaje chileno. Cerrar los ojos y pensar en Chile es como deslizarse de la cordillera, caer directo al mar y eso de alguna manera, siempre, está presente en la pintura de Chile. (Figs. 9 y 10)

El paisaje marítimo más pintado en la pintura de Chile es, definitivamente, Valparaíso. En la búsqueda de identidad de los chilenos, probablemente, Valparaíso es el lugar más significativo, con un paisaje cultural propio y singular hasta hoy. En el siglo XVII se presenta Valparaíso, con su geografía desnuda. Podríamos elaborar toda una investigación nueva, infiriendo cómo se fue ocupando este territorio tan difícil, a partir de la pintura; pensábamos que se ocupó primero todo lo que es el plan, en cambio la ciudad amurallada aparece arriba, en los cerros. A Valparaíso se llegaba por cerros desde Santiago y por el mar desde afuera, ya que, en realidad, se llegaba a Valparaíso primero y de allí a Santiago.



Figura 8. Santiago, calle Santo Domingo, 1822.



Figura 9. Mar de Caldera, R. Philippi, 1860.

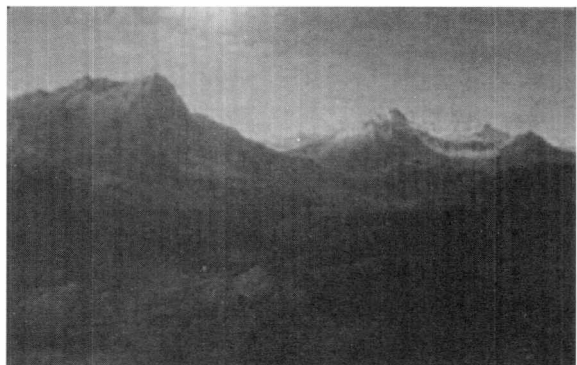


Figura 10. Paisaje de la Cordillera, A. Smith, 1850.

Aparece lo rocoso, lo difícil de la costa de Valparaíso, lo muy ocupado que era su puerto; aparecen las edificaciones y la situación urbana de Valparaíso, siendo la Aduana uno de los edificios más importantes. Su ocupación se hizo desde los cerros hacia abajo, debido a las invasiones de los piratas, por lo que las casas mejores estaban arriba y abajo más bien las viviendas de los trabajadores y las instalaciones del puerto (Fig. 11). La mirada de Valparaíso es desde los cerros hacia el mar, o desde el mar hacia los cerros, dándose así el diálogo entre estos elementos fundamentales de su paisaje. Se pueden inferir los puntos que van a ser pintados en forma profusa y continua, el mismo punto de la ciudad pintado por distintos pintores; uno empieza a reconocer aquellos lugares de Valparaíso que son paradigmáticos y reiterados para aquellos que pintan y, por lo tanto, merecen ser tratados de una manera especial; se convierten en patrimonio.

Otro tema es la conformación del borde del mar: el paseo, como la plaza del mar, que Valparaíso perdió en el tiempo. Esta situación maravillosa, en que la ciudad se encuentra con el elemento geográfico que le da su origen, se ha perdido, está totalmente bloqueada por el quehacer del puerto y cerrado a la ciudad (Fig. 12). Lentamente se dejan de pintar los cerros y el espacio natural de

Valparaíso, y empiezan a aparecer las calles, las escenas urbanas y, posteriormente, los edificios. Se muestra la jerarquía de los edificios, la materialidad, los estilos arquitectónicos, e movimiento. Se enfatiza más la vida urbana y lo que se ha logrado edificar empieza a tener más valor que la geografía. Este espacio, tan bello, hoy está perdiendo su jerarquía, no se han cuidado los edificios donde aún habita la historia de Valparaíso.

Santiago y Valparaíso claramente son las ciudades más pintadas de Chile. El lugar más pintado y más dibujado de Santiago, es por de pronto, la Plaza de Armas, el Cabildo, la plaza dura, la plaza del mercado. La altura de los edificios, su carácter, el comercio; la importancia de los portales, que siempre fueron un elemento fundamental y propio de la construcción climática de nuestra zona; la plaza de los grandes eventos políticos y de los ajusticiamientos. Aparece el espacio intermedio de los portales, este espacio mediador entre el interior neto y el exterior es probablemente lo más propio de la construcción de esta zona de Chile. Aparecen "estadios" de la plaza de Santiago; ingresa el árbol y la imagen europeizante afrancesada de su diseño; empiezan a delimitarse subespacios. Los árboles aparecen con sus troncos despejados, generando un espacio público "con pretensiones". (Figs. 13 y 14)



Figura 11. Los cerros de Valparaíso, H. Darondeau, 1836.



Figura 12. La Aduana de Valparaíso y los cerros.



Figura 13. Plaza de Santiago, C. Gay, 1840.

El otro espacio más pintado de Santiago es la Alameda, casi siempre mirando hacia la cordillera. La imagen de álamos alineados, que tenemos entendido, trae Ambrosio de O'Higgins, e instaura este paseo como único y más importante en la ciudad. Podemos inferir cosas muy importantes: cómo se regaban las triples o cuádruples hileras de árboles; dónde se han puesto y mantenido las acequias en algunas calles de Santiago; se pueden hasta inferir detalles de la construcción de esas acequias. (Fig. 15)

El otro punto más pintado de Santiago es el cerro Huelén, posteriormente bautizado como Cerro Santa Lucía, uno de los puntos claves en la fundación de Santiago. Es un pequeño peñón estratégico; desde él, aparecen de nuevo los elementos paradigmáticos del paisaje de Chile: la palmera, los cerros secos y el álamo como elemento de la flora introducida. La fundación de Santiago fue pintada arriba del cerro, este cerro peñón y el río Mapocho, que son la otra razón de ser de la fundación en este lugar. Santiago desde arriba, se mira a sí mismo y hacia la cordillera, a la cual teme, pero también es de ahí que obtiene sus aguas. En el XIX el gobernador Vicuña Mackenna convirtió este cerro en un paseo público. Desde entonces, ya no tanto hacia abajo, el cerro se pinta a sí mismo,

es la importancia que ha adquirido; paisajismo francés, con sus paseos y con las torres de las iglesias inmediatas constituyó un perfecto espacio público europeo.

En Santiago, también se pinta el río Mapocho, que los geógrafos en verdad no llaman río sino torrente por su característica errática de comportamiento. Este torrente ha echado abajo puentes, ha pasado por encima de ellos, y a veces apenas tiene un hilo de agua; un río de un comportamiento muy difícil de manejar. Tenemos una especie de "riberas prestadas" o riberas compartidas. En el siglo XIX, se construyeron los tajamares, urbanizando el río Mapocho, que se convierte en el paseo más importante de la ciudad, junto al cerro Santa Lucía. Tajamares que, por cierto, el río se llevó. En el siglo XX ya se pinta el Parque Forestal que desde ese momento, crea la imagen de río urbano, encajonado. (Fig. 16)

La imagen y las realidades de los "momentos" de una región o de un país están plasmados en la pintura y eso es lo que queremos demostrar. En definitiva, hay ciertos elementos fundamentales en el paisaje y en la relación de este paisaje con la identidad propia de un lugar y de su gente.

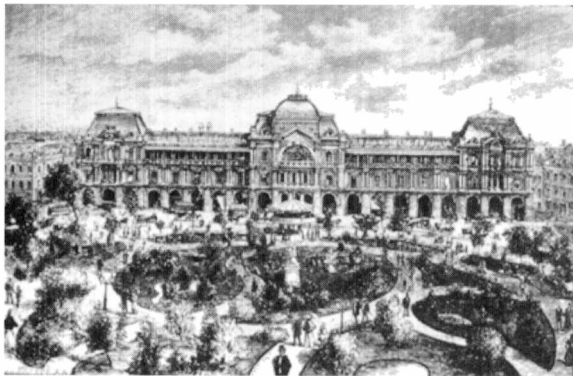


Figura 14. Plaza de Santiago, Brockhaus, 1903.



Figura 15. Alameda de las Delicias, Bigot, 1828.



Figura 16. Los Tajamares del Río Mapocho, 1780.



Figura 17. Atardecer en San Gabriel. Cordillera Central de Chile, L. Strozzi, 1900.

Me parece importante destacar algunas ideas madre, para concluir.

- 1.- Las primeras descripciones son de naturaleza, no de paisaje. La mirada es aparentemente sin emoción, objetiva y concreta, es información sobre un "mundo nuevo".
- 2.- La segunda idea madre, es que la mirada es desde Europa, es una cosmovisión europea. Las primeras imágenes, tanto de los tipos humanos como de lugares, son elaboradas allá en base a descripciones verbales y crónicas escritas.
- 3.- Lo primero pintado propiamente son las imágenes religiosas con temas, personajes y paisajes imaginarios, excepto los paisajes urbanos, donde empiezan a aparecer algunos elementos arquitectónicos propios, como la plaza, el típico corredor y el balcón.
- 4.- Algunos elementos del paisaje se siguen pintando hasta hoy, por lo que se podrían considerar paradigmáticos. El mar desde el siglo XVI hasta ahora; la cordillera y su escala. Ciertos elementos como la palmera en diversos contextos, primero más naturales, posteriormente más urbanos, la araucaria, otro elemento pintado antes y ahora, como también el cactus. (Figs. 17 y 18)
- 5.- Probablemente uno de los temas más importantes y que siempre abismó a los viajeros, es la escala de los elementos naturales de América, como es el caso de la cordillera, pero también la profusión del color, de la exuberancia de su flora.

Probablemente de las cosas que se pueden concluir por el momento, es que primero se representa el territorio, después el hombre, la ciudad y finalmente los edificios.

Para terminar, una cita de Geoffrey Gelicoe. *"Nuestro tiempo exige un tipo de ser humano que pueda restaurar el equilibrio que hoy en día se ha perdido entre la realidad interior y exterior. Este equilibrio que nunca es estático, pero como sucede con la realidad misma, está implicado en un continuo cambio y es como un bailarín en la cuerda floja que por medio de pequeños ajustes guarda un equilibrio constante entre su ser y el espacio vacío. El organismo humano requiere contrabalancear su medio ambiente orgánico y su circundante medio artificial. Un individuo separado de la tierra nunca logrará obtener el equilibrio necesario para la vida. Es tiempo para volver a ser humanos otra vez y dejar que la escala humana rija por encima de todas nuestras empresas. El hombre en equilibrio que necesitamos se revela únicamente como hombre nuevo cuando le contrastamos con nuestro período distorsionado, ése revive viejas exigencias, las cuales deben cumplirse en términos de nuestro propio tiempo, si es que nuestra civilización no está a punto de colapsar".*

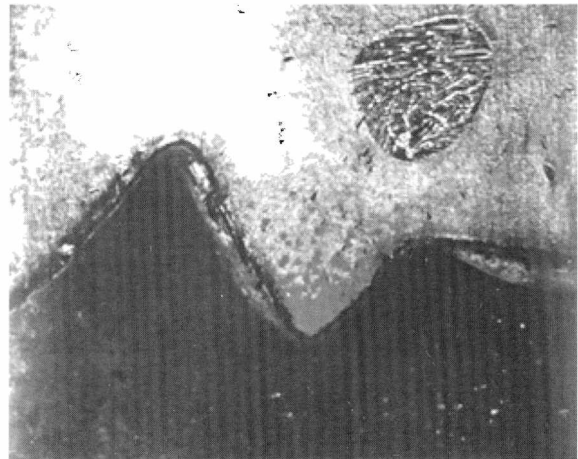


Figura 18. Cordillera Negra, Nemesio Antúnez, 1970.

# Los parques de “Santa Elena” y “Los Talas”, exponentes de dos períodos del desarrollo paisajista regional

Arq. Cecilia Gabriela Pascual y Srta. Virginia Cecilia Meroni

Becarias de Entrenamiento LINTA-CIC

## Estancia Santa Elena

### Antecedentes históricos de Villa Flandria

Villa Flandria, conocida también como Jáuregui, es la resultante de una voluntad inteligente y firme que estableció, a la vera de las apacibles aguas del río Luján, una incipiente industria, la Algodonera Flandria. Con el correr de los años ésta sería el núcleo vitalizante e impulso de la transformación completa de esta zona.

Jáuregui se encuentra situada entre dos puntos tradicionales de nuestro devenir histórico: Mercedes y Luján. El valle aterrazado del río Luján es el eje del relieve y él es quien divide lo que llamamos Jáuregui Viejo o Villa Flandria Sur de Pueblo Nuevo o Villa Flandria Norte.



Figura 1. Vista aérea de la Estancia Santa Elena.

En el acta de repartición de tierras del 24 de Febrero de 1580, Juan de Garay dio el valle Corpus Christi, que posteriormente sería llamado Luján, a su Adelantado Don Juan Torres de Vera.

El primer antecedente de estas tierras se remonta a 1636, según los archivos del Cabildo de Buenos Aires en el libro 18, cuando era propiedad de Antonio Rocha y de Amador Báez, para pertenecer luego a Don José María Jáuregui, quien compró campos y casa en la Villa de Luján y en las afueras. La abundante cantidad de maíz y trigo que se producía en la zona hizo que adquiriera también un molino harinero que, con el tiempo, se transformó en molienda de pasto. Éste entre 1909 y 1914 sufrió grandes contratiempos: un incendio y una fuerte creciente. La mayoría de los arreos venían de Junín, pasando por la Estancia de Francisco Javier Muñiz, ahora Santa Elena de Steverlynck. En 1882, una de las actividades industriales era la del saladero "La estrella" del Sr. Juan Francisco Fout, cerca de la estación de Jáuregui. Actualmente esos terrenos los ocupan el colegio San Luis Gonzaga y la comisaría.

La zona de Jáuregui – Villa Flandria había dejado de ser el desierto entre Luján y Mercedes. El interés visionario fijó objetivos de progreso ya que había en la región lo esencial: una estación de ferrocarril y trabajo en potencia, polarizados entre dos centros históricos de población. Antes del primer gran loteo, en 1902, existía ya una población estable. Al norte del cauce sobre el río, junto al camino a Luján, estaba el molino y casa de Jáuregui, hacia el noroeste la Estancia Santa Elena, las fincas de Miguel Berón, de Fabián Moreira, de Francisco Anselmo y de José Bancharo. El segundo gran loteo fue en 1910 y de ahí en adelante Jáuregui arma por sí sola su propia historia.

### **Establecimiento Santa Elena**

En el año 1914 Julio Steverlynck es enviado por su hermano mayor a cobrar a la Argentina unas cuentas pendientes de su empresa textil familiar. Más tarde, ya casado con María Alicia Gonnet, en 1924 se instala en la Argentina y funda Algodonera Flandria S.A. en Valentín Alsina con la colaboración de José de la Arena.

En el año 1928 decide mudar su fábrica a Luján, bautizando este lugar con el nombre de Flandria en honor a su Flandes natal. La fábrica, junto al río, transforma la fisonomía de toda la región. El trabajo en esos difíciles años de 1930, en que las cosechas carecían casi de valor, convirtió a los chacareros en tejedores que provenían de Pilar, Luján, Cortínez y de campos cercanos. La vida urbana crecía y se desarrollaba donde antes había campos de labranza y pastoreo.

Además de su empresa Steverlynck construyó la primera iglesia de la zona, colaboró en la ampliación de la escuela, compró terrenos que vendió financiados y prestó dinero a sus empleados para que construyeran sus viviendas, creó varios clubes y una banda de música. Jáuregui creció a la sombra de la Algodonera Flandria.

En 1938 adquirió Santa Elena, una estancia que había sido de los Crespo y antes del Dr. Javier Muñiz, quien había tenido un papel importante durante la epidemia de la fiebre amarilla a fines del siglo pasado. Existía en el lugar el casco con una vieja casa y un pequeño parque del cual se conservan las palmeras y las casuarinas. Más tarde, este terreno sería ampliado con tierras del otro lado del río que se dedicarían a la producción forestal. En 1980, uno de sus hijos anexa la zona de las lagunas cerrando algunos cañadones que dan origen a un sistema de lagunas que se alimentan entre sí y a una serie de caminos que invitan a recorrerlas.

En 1943 Steverlynck, respetando la traza existente, hizo construir una casa en estilo europeo nórdico diseñada por el arquitecto holandés Van Brahm, para residencia permanente del matrimonio y sus dieciséis hijos. La vivienda, ubicada en uno de los lados del viejo parque de forma triangular, estableció un eje que divide el nuevo parque ampliado en dos grandes espacios exteriores con un tratamiento completamente opuesto: desde la casa hacia el norte, el parque arbolado y compacto, hacia el sur el campo natural donde pastan los ciervos que pueden ser observados desde la terraza de la casa (Fig.2). Por un lado el paisaje despojado de la llanura pampeana y por otro el paisaje de estilo europeo perteneciente a su tierra natal con gran presencia de especies exóticas, principalmente coníferas y un ambiente intencionalmente recreado. Probablemente estos dos tipos de paisaje sean el reflejo de sus dos lugares: la pampa bonaerense y su Flandes natal.

## El parque de Santa Elena

La terraza de la casa permite amplias visuales hacia el plano natural, se observan desde ella los pastizales y las masas de diferentes especies: eucaliptos, coníferas, plátanos, álamos, etc. reforzadas por arbustos con variaciones de color y textura, que realzan el espacio y acentúan las principales abras. Un cerco de mampostería con vallas limita la pampa y la separa a su vez del parque, idea reforzada por la topografía del lugar. El parque se encuentra a un nivel superior que el campo circundante y, sobre su borde, pequeñas construcciones de material con techo de teja y grandes aberturas sirven de miradores. Una de ellas apunta al poniente de manera de facilitar un lugar privilegiado para la visión de la puesta del sol.

La terraza está limitada por un macetero con florales, en tanto debajo, un patio inglés oculta un gran tendedero y hace ventilar un primer nivel de servicios (esquema de petit hotel), no visible desde el frente de la casa. La diferencia de altura es salvada por un murete aterrazado cubierto con agapantos. La vista principal de la casa, de muros de ladrillo rojo recubiertos con trepadoras, tiene dos niveles. En planta baja se tiende una galería que protege del clima y presenta el acceso. En ella se desarrolla la parte social de la vivienda con un gran ambiente de estar, que se expande a la terraza antes mencionada por medio de grandes ventanales con vistas a la llanura. En planta alta se encuentra la parte privada.

El acceso, desde una calle de tierra, se realiza atravesando un gran portón de hierro negro próximo a la vivienda del encargado. Un camino tangencial hacia una explanada de lajas vincula la casa con el parque con grandes palmeras limitado por un muro bajo y troncos. A partir de aquí se forma la primera zona boscosa con abras profundas. Masas de árboles de distintas especies delineadas por herbáceas y senderos de trazado curvo. Esta característica del trazado permite diferentes visuales a medida que uno lo recorre y se enriquece con las sensaciones otorgadas por la arboleda que torna los senderos a veces sombríos, a veces soleados. (Fig. 3)

Los distintos recorridos vinculan la vivienda principal con diferentes áreas de ocio y servicio. La capilla, regalo de aniversario que hizo Steverlynck a su mujer al cumplir 25 años de casados, fue construida en 1949 y diseñada en estilo Art Nouveau por el arquitecto polaco Ronski, autor también de los vitrales.



Figura 2

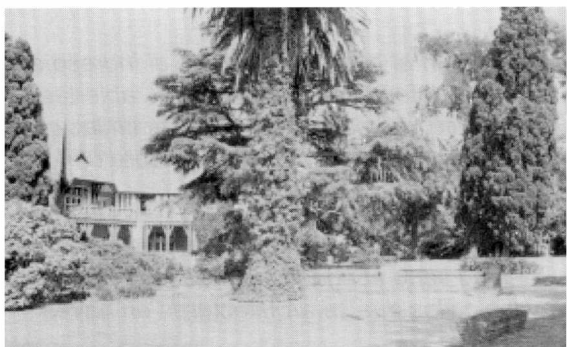


Figura 3

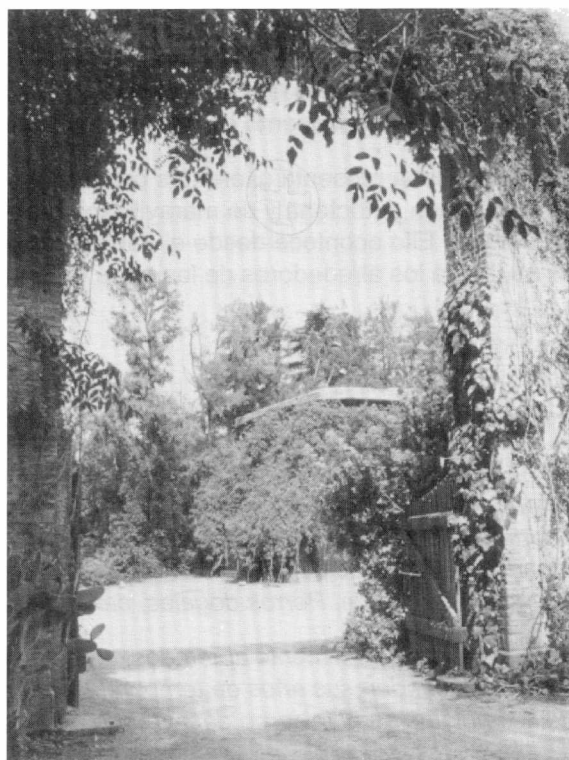


Figura 4

La glorieta de madera y hierro cubierta por una añosa glicina genera un microclima especial, invita a permanecer y hace de lugar de reunión de la familia. Otros elementos son las canchas de tenis, el camino a la piscina pasando por las pajareras, un puente cruza el arroyo y también las caballerizas. Éstas, en impecable estado, se ubicaban en un lateral de la casa y se accede a ellas a través de un importante portón de ladrillos, en cuyo centro se alza la Cruz de Jerusalén, símbolo de la orden del Santo Sepulcro, a la que pertenecía su propietario en el grado de caballero (Fig. 4). Es una gran cruz rodeada de otras cuatro menores, que representan las cinco llagas de Cristo (de ahí su color rojo). Paradójicamente, estos caballeros defendían a capa y espada los restos de la Santa Cruz, descubiertos por Santa Elena, cuyo nombre no fue dado a la estancia por los Steverlynck sino que ellos respetaron el nombre preexistente.

Las áreas de servicio, como la huerta y el vivero, presentan una diagramación acorde a sus funciones, así como una limpieza y orden característico de los grandes establecimientos. Estas áreas se encuentran más apartadas de la vivienda y, en ocasiones, como en el caso del vivero, ocultas entre la vegetación existente.

El criterio de sus propietarios primó en el diseño del parque. A lo largo del mismo se pueden observar diversas especies de gran belleza, traídas de diferentes lugares y adaptadas a estos climas. Este hecho se refleja en la falta de un claro esquema formal en su composición. Dentro de la estancia se destaca la vivienda por su masa volumétrica, belleza y especial implantación. Desde varios sectores de la propiedad puede observarse la combinación del campo natural y los jardines floridos, con sus distintas escalas y tratamientos. A la belleza de las plantas, con sus formas, colores y perfumes, se añade el movimiento de los animales, elegantes y vistosos: ciervos, patos, faisanes, pavos reales, que son parte del paisaje de Santa Elena.

Al internarse por un camino de tierra, a pie o en auto, traspasando las caballerizas, se atraviesa una zona de transición, con una mezcla de paisajes no alterados, como el campo, y otros planificados con inserción de especies exóticas, como es la zona de los lagos. Continuando por el campo se aproxima la zona de trabajo, donde se encuentran las instalaciones de la antigua Algodonera Flandria, fábrica abandonada aunque todavía en buen estado. También se hallan las casas de los descendientes de Steverlynck, como moradas permanentes en el lugar, inmersas en jardines detalladamente diseñados. Un hecho curioso es que éstas se encuentran contenidas por la vegetación circundante y en general no hay una conexión visual con las grandes extensiones de campo. Se destaca por su emplazamiento la casa construida sobre el río Luján sin alterar el entorno. Su especial inserción y su arquitectura recuerdan la conocida casa del puente de Amancio Williams.

Santa Elena presenta diferentes paisajes a cada paso, es una mezcla de naturaleza agreste, plena de vegetación autóctona y de maravillosos paisajes escenográficamente creados por la obra del señor Steverlynck. Ello acontece desde el parque próximo a la vivienda principal, pasando por la zona de los lagos, hasta los alrededores de las otras viviendas presentes en el conjunto.

## Estancia Los Talas

*.... "Larga calle de eucaliptos hecha por mi padre, acuñada en el campo reacio, es el ingreso a la estancia. Una primera imagen antigua de sosegadas paredes defendidas por sus rejas abiertas en puertas de algarrobo, algunos contrastes de jazmín, de Santa Rita, de malvones, de tunas en las calas rosadas, verdinosas de musgo. Una segunda imagen añosa de grandes troncos viejos sobre un fondo intrincado de monte. Perros dogales, canto de pájaros.*

*... Los árboles del monte apretados, una sola fuerza compacta en medio del campo extensísimamente abierto, defienden sus años de temporales y tormentas. Y en su seno abrigado las flores (no hablemos de las violetas en el invierno descarnado de las plantas) y las calles que se arquitecturan en naves".*

Jorge M. Furt

La estancia se ubica a la altura del kilómetro 18 de la Ruta Provincial N° 47, a 20 kilómetros de Luján. Legamos hasta allí, atravesando una primera tranquera que da paso a 2 kilómetros de camino serpenteante, sin árboles, en parte entoscado, de un típico paisaje pampeano. Pero se necesita el cruce de una segunda tranquera y de un encorvado y viejo puente, que salva el arroyo De la Choza, para acceder a una amplia avenida circundada por eucaliptos y otras especies. Arribamos así hasta el casco de la estancia, que tiene nombre de árbol autóctono: Los Talas, con una superficie de 890 hectáreas. Se trata de un casco intacto que data de 1824, reliquia que aún guarda una mayor: la biblioteca y archivo Furt, con 35000 volúmenes fichados.

La anfitriona es Etelvina Furt, tataranieta de José Mariano Biaus, quien en 1824 compró las 2100 hectáreas originales a don Pedro Díaz de Vivar. Es hija del escritor y poeta lujanense, Jorge Furt. Éste, durante su juventud, vivía y estudiaba en Buenos Aires pero pasaba largas temporadas de verano en Los Talas, hasta que en el año 1926 decidió establecerse definitivamente allí. Él creó el archivo y la biblioteca Furt, que hoy día Etelvina y su marido, Ricardo Rodríguez, atienden. Ellos han dedicado su vida a preservar este patrimonio.

La orientación política de los dueños hizo que la estancia fuera confiscada, como reza una placa, el 7 de octubre de 1840 por el gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, y restituida el 19 de mayo de 1850. A los efectos de evaluar correctamente estos hechos, se debe tener presente que, antes de la época de Rosas, la estancia Los Talas era ya perfectamente conocida por el valor de su campo, la feracidad de su suelo y la calidad de sus pastos, tan esencial para la alimentación de la caballería de los ejércitos. También debemos tener presente que el poeta y escritor don Esteban Echeverría, opositor a Rosas, se refugió en Los Talas y volvió a hacerlo en 1840, después de la derrota de los hacendados del sur a manos del gobernador. Escribió en esa ocasión "La insurrección del Sur" y "El dogma socialista". Allí inició también su famosa obra "La Cautiva", inspirándose en ese campo, obra que ha sido juzgada como uno de los primeros poemas descriptivos de la naturaleza americana. En ella describe el desierto, la llanura argentina en toda la inmensidad de su grandeza con sus bellezas y misterios. Cuando Lavalle en 1840 desembarca en San Pedro y avanza sobre Buenos Aires, en el llamado levantamiento de los pueblos del interior, llega también a Los Talas.

Cada sector de la estancia tiene su historia y su gran belleza, manteniéndose la edificación casi intacta. Podríamos decir que, debido a su fecha de construcción y a sus características edilicias, es una típica estancia del período saladeril (1820 - 1850). Su tipología lo confirma. Las construcciones de este período presentan características de la estancia colonial pero en una forma más avanzada, donde los insumos locales (adobe, paja y cuero) son reemplazados por materiales más complejos. El núcleo principal presenta paredes de adobe y techo de chapa a dos aguas. Las construcciones posteriores a 1860 son de ladrillo, con techo de chapa pero con la incorporación de galerías perimetrales, desde las cuales se puede observar el jardín. Como en todo este tipo de construcciones, la disposición de las habitaciones es en tira.

En cuanto a la organización del conjunto, podría decirse que no existe una diferencia de tratamiento entre el espacio inmediato a la vivienda y el área de explotación, que responde a las necesidades productivas. En este período el diseño propiamente dicho se limitaba a:

1- alineaciones de árboles, como la avenida de eucaliptos que bordea y jerarquiza el camino de acceso en su tramo final, y la doble hilera de casuarinas, que se extiende tras la casa. Ambas alineaciones con su disposición forman la tradicional cruz presente en la mayoría de las estancias argentinas

2- una serie de canteros de forma irregular, con arbustos y herbáceas perennes de llamativa floración, generalmente exóticas: calas, clivias, rosas, etc., que rodeaban la vivienda principal, éstos eran realizados y cuidados por sus mismos propietarios

3- ejemplares aislados, dispuestos sin ningún tipo de organización, generalmente especies exóticas como magnolias grandifloras, phoenix canariensis, cedrus deodara, etc.

Los Talas carece de una organización espacial determinada, al contrario de lo que se puede observar en las estancias surgidas durante el período de la Argentina agroexportadora. En las estancias corres-

pondientes a este período, la organización de los espacios era más una cuestión utilitaria que estética. Por ello los sitios de trabajo al igual que los accesos no se encuentran separados de la vivienda principal, ni espacial ni visualmente. En el caso particular de los segundos existe un único acceso directo y simple, que pasa por las zonas de trabajo, en este caso las caballerizas, para llegar finalmente a la vivienda. Siguiendo el camino de acceso en su tramo final, nos conduce hacia un arco de material, detrás del cual se encontraba el monte de frutales y un estanque rodeado por cipreses. Este espacio fue posterior a los demás sectores del jardín y es el único que presenta una intención de diseño, que fue plasmada y de la cual en la actualidad quedan sólo vestigios. Hoy se conservan de ese espacio los añosos cipreses y se pueden leer sobre el terreno los límites de los parterres que continuaban las líneas del estanque existente (Fig. 5). Este sector de inspiración renacentista habría sido proyectado y construido por Furt luego de uno de sus viajes a Italia. Según se sabe, las alineaciones de cipreses existentes conducirían a una capilla que nunca se llegó a construir.

A esto se suman los montes de reparo, originalmente realizados con talas, únicos arboles existentes en la zona, donde dominaban los pastizales. Estos montes de reparo para el ganado y la vivienda eran utilizados, además, como reservorio de leña para cocinar o para calefacción.

A partir de 1870 va tomando importancia la introducción de nuevas especies exóticas como los frutales - que tenían una ventaja extra, proporcionaban sus frutos -, y otras con fines estéticos - magnolias, cedros, etc.- que provocaron un significativo y creciente cambio en el paisaje pampeano. Aún se observan restos de los montes de frutales existentes en la estancia.

En las estancias de este período se advierte que los montes rodeaban la construcción, generando una especie de contención frente a la inmensidad de la pampa. Los Talas es un claro ejemplo de esta disposición. Con el tiempo esta característica se iría perdiendo y hasta sería contrarrestada con la inclusión de abras, como las que se pueden observar en diseños de Charles Thays o Benito Carrasco.

Los rastros de la zanja que bordeaba el casco son un elemento que puede observarse en este parque y que erróneamente puede confundirse con un foso de protección contra el indio. En 1824 - año de fundación de la estancia- el indio se encontraba a la altura de Mercedes, a unos cien kilómetros de la estancia. Según Etelvina Furt, este foso sólo cumplía la función de mantener el ganado y los caballos dentro de la propiedad, ya que en la pampa no había ni rocas, ni madera que sobrase como para realizar cercos. En ocasiones, para delimitar se utilizaban especies vegetales autóctonas, como la cina-cina, los talas o la robinia pseudoacacia, hasta la aparición del alambrado de cuatro hilos en el año 1850 - otro elemento que cambiaría la fisonomía del paisaje de la pampa.

Las construcciones de la estancia fueron realizadas en 3 etapas diferentes: el primer núcleo construido en el año 1824 y compuesto por una gran cocina, una despensa, un dormitorio y un hall, contiene pisos de ladrillos grandes, ventanas con rejas, muebles coloniales y objetos de arte (Fig. 6). En 1860 se agrega a lo original otro cuerpo con nuevas instalaciones: dormitorios, salas de estar y una galería con un escritorio, favorecido éste por la luz natural, donde Furt elaboraba sus obras. Estos dos cuerpos conforman así un patio, limitado en uno de sus lados por una reja cubierta con plantas de frambuesas y abierto en su otro extremo hacia un conjunto de borduras florales, sobre las cuales se sientan las visuales de ambos edificios. En el año 1950 don Jorge Furt le adiciona a esta última construcción, con el fin de destinarlo a la biblioteca, un nuevo espacio en forma de "u", generando un patio interno. Existe aquí un cantero central con una palmera añosa. En un ángulo de éste se destaca la presencia de una magnolia foscata, de grandes dimensiones debido a su antigüedad, además de otras trepadoras y herbáceas que brindan aromas y colores variados (Fig. 7). Allí, una puerta de hierro, verdadera joya artesanal y, enseguida, a la izquierda, la biblioteca con temas de literatura y arte. Tratados, obras, libros en enorme número de autores argentinos y de todo el mundo. Siguiendo hacia la izquierda, en un recinto angosto y largo, se encuentra el fichero, diccionarios y el archivo Alberdi. Volviendo a la entrada del sector nuevo, y a la derecha, nos encontramos con una sala completa de obras literarias de autores extranjeros, especialmente franceses, españoles e italianos. Luego sigue una salita de estar, para ingresar al sector de la "biblioteca antigua", donde se guardan y exponen obras de los siglos XVI, XVII, XVIII. En el último sector de la biblioteca se encuentran diarios, revistas, folletos, marcas de hacienda, rebenques, fustas, bozales, lazos, estribos, etc. Se termina así el recorrido del casco central con su biblioteca, con su estilo arquitec-

tónico de amplios patios y corredores, con sus macizas y sobrias puertas y ventanas.

Es muy grande la variedad de especies vegetales. La avenida de árboles inmensos, los eucaliptos y talas, las calas, las camelias, las violetas, todo contribuye a dar magia y misterio a este lugar. En cada elemento, en cada detalle, está la mano del amo, de Don Jorge, que se empeñó en tener en su parque un sauce llorón y plantó los cipreses en el lugar en que había proyectado como entrada de la capilla que no alcanzó a construir.

En la actualidad muchas cosas han cambiado. Se pavimentó la ruta que pasa frente a la tranquera de Los Talas, la estancia tiene luz y, desde hace muy poco, también cuenta con teléfono. Ese refugio maravilloso está más conectado a la ciudad. Hoy día Los Talas está abierto a los visitantes - para su mantenimiento y subsistencia - lo que permite descubrir la magnífica obra de Furt, y fundamentalmente la extraordinaria biblioteca. Podría decirse, en cierta forma, que gracias a esta nueva actividad que se desarrolla y a la tarea de la familia Furt, Los Talas ha mantenido su identidad y es un claro ejemplo de esta tipología de estancia. En tiempos en los que la especulación inmobiliaria tienta a la mayoría de los propietarios y atenta contra la preservación de nuestro patrimonio arquitectónico y paisajístico, un ejemplo para reflexionar.

## Conclusión

Las estancias Santa Elena y Los Talas son dos establecimientos rurales singulares ubicados en la zona de Luján.

Los Talas fue creada en 1824, su tipología edilicia la presenta como muestra de una estancia típicamente colonial. Su finalidad fue la producción rural y su organización e implementación es puramente funcional, si bien a través de las épocas se fueron agregando elementos y nuevos sectores a la vivienda y al parque, en cada uno de ellos se observa su origen criollo y rural. Los Talas constituye uno de los pocos ejemplos de compatibilización de nuevas actividades con la preservación del patrimonio.



Figura 5



Figura 6

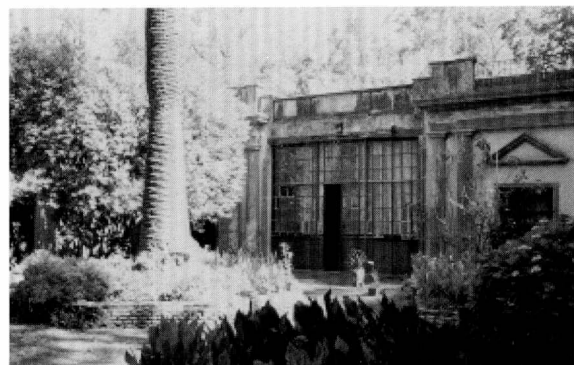


Figura 7

Santa Elena fue creada también con una función inicialmente rural. Sin embargo, cuando fue adquirida por los Steverlynck, la actividad agropecuaria ya no era rentable. Por lo tanto, Santa Elena posee las características de las estancias generadas durante la época de oro de la Argentina agroexportadora, mezclada con los rasgos europeos que le imprimió su nuevo dueño y con la impronta del destino que se le dio a partir de la fábrica textil. Aquella fábrica, que fue fuente de trabajo y propulsora del pueblo de Jáuregui, quebró debido a las importaciones de material textil a muy bajos precios. En la actualidad los propietarios de Santa Elena han decidido vender parte de sus tierras para la realización de un club de campo sacrificando la integridad de su patrimonio paisajístico y arquitectónico, como sucede con tantas otra estancias, transformando tierra rural en tierra urbana.

Ambos casos tuvieron orígenes diferentes y también van hacia futuros distintos en relación a la integridad de nuestro patrimonio rural.

### **Bibliografía**

- Acevedo Nora, Dova Mabel y Santarcieros Silvia, En: *"Revista Nosotros"*, Jáuregui. páginas 18 - 27.
- Felice, Héctor F., 1987: *"Luján histórico, religioso, geográfico, actual"*. 1ª edición. Capital Federal Gráfica Dalía.
- Ferrer, Aldo, 1996: *"La economía Argentina"*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Juarez, Francisco N., 1999: *"Los Talas siempre cortan la semana"*. En: La Nación sección turismo.
- Luna, Félix, 1993: *"Breve historia de los argentinos"*, Buenos Aires, Editorial Planeta.
- Montañez, Margarita, 1997: *"Los jardines históricos de las casas quintas de Montevideo"* En: "Jardines y sitios históricos", LINTA – CIC, La Plata.
- Moreno, Carlos, 1991: *"Patrimonio de la producción rural"*, Buenos Aires. Patrimonio rural.
- Morosi, Julio A. et al, 1995: *"Parque Provincial Pereyra Iraola"*, LINTA – CIC La Plata, páginas 19 - 40
- Ruiz Moreno de Bunge, Silvina, 1998: *"Historia de los parques en la pampa"*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires.

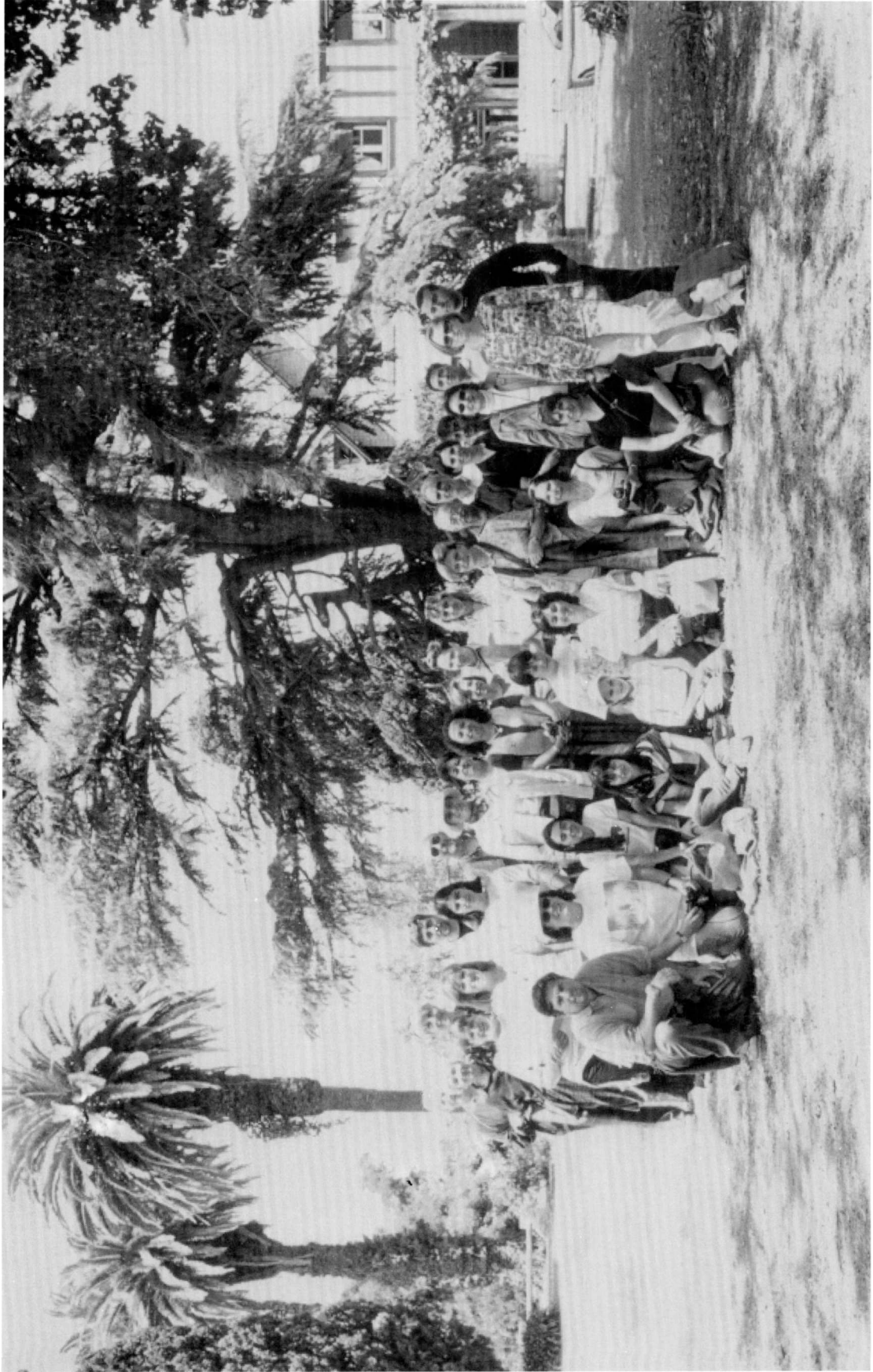


Foto en "Santa Elena" de los participantes en la jornada de visita a las estancias.

## La rehabilitación de espacios vacantes urbanos como áreas libres públicas

San Nicolás de los Arroyos.

*Rosana L. Obregón*

Becaria de Perfeccionamiento LINTA-CIC

Hacia finales del siglo XIX, el Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires realizó una gran cantidad de proyectos para la fundación de nuevos poblados. Las tareas también involucraron proyectos de ensanches de las cuadrículas existentes (como consecuencia del desborde de sus trazados originales), en las que se consideraba, entre otras cosas, la nueva extensión del ejido, el ancho de calles, aparición de avenidas de circunvalación, inclusión de nuevos de espacios verdes (plazas y parques) y el sistema de arbolado público. Las teorías higienistas que sustentaron el urbanismo del siglo XIX, hacían hincapié en la inclusión del elemento vegetal como modo de mejorar la calidad de vida de los habitantes urbanos.

En el año 1874 se realizó un proyecto de ensanche para la ciudad de San Nicolás de los Arroyos, que tomó como base un proyecto anterior del año 1854, realizado por la misma dependencia. En este proyecto previo aparecen dos plazas secundarias, que no se registran en la nueva cuadrícula propuesta para el ensanche en el segundo proyecto. Finalmente este plan, sin el diseño de ningún espacio público nuevo, se llevó adelante en los últimos años de la década del 80, para lo cual se expropiaron unas 6000 ha. dejando sólo una parcela para corralón municipal.

La incorporación del elemento verde en la ciudad de fines del siglo XIX se limitó a la forestación de calles y avenidas, a la reforestación y refacción de la plaza principal y de la plazoleta creada frente al cementerio, así como a equipar las ramblas de los bulevares.

El paisaje urbano fue transformándose hacia finales del XIX y principios del XX, de acuerdo a los adelantos tecnológicos, económicos y sociales que le imprimieron un carácter definitivamente "moderno".

Esta fisonomía predeterminada hacia las primeras décadas del siglo, se transformó sustancialmente hacia los años 60-70, como consecuencia del impacto producido por la radicación de la acería SOMISA. La expansión de planta urbana se produjo sin planificación y

de modo vertiginoso en prácticamente una década.

Durante el transcurso del siglo XX, dentro de la cuadrícula fundacional, se crearon dos nuevas plazas producto de donaciones de las respectivas parcelas por parte de particulares. En 1940, la plaza Sarmiento y hacia finales de los 70, la plaza (media manzana) Belgrano.

Simultáneamente con el fenómeno de expansión urbana, se desafectó, a pocas cuadras de la plaza principal, el puerto de Ultramar (se inauguró el Puerto Nuevo en 1967), esto permitió liberar sobre la costa del río varias manzanas que se destinaron a un parque público, el parque General San Martín.

El área que ocupaba el primitivo puerto de Cabotaje, se transformó en una avenida costanera con actividades comerciales y recreativas (acceso al club Regatas), muy cercanas al centro de la ciudad propiamente dicho. En el año 1959, se creó, mediante una ordenanza municipal, el Parque Botánico Forestal Rafael de Aguiar. Los límites se establecieron de acuerdo a un área de unas 700 ha., que integró no sólo las zonas al pie de la barranca sino también el grupo de islas situadas entre el cauce principal del Río Paraná Guazú y el Arroyo Yaguarón.

La construcción de la Basílica de la Virgen del Rosario de San Nicolás, en un sector aledaño al descrito anteriormente, logra resignificar el área transformándola en un punto de gran afluencia de fieles, que concurren semanalmente a visitar la Virgen.

La ciudad creció de modo desordenado y con carencia de espacios verdes, apartándose así de los modelos característicos propuestos por las corrientes urbanísticas predominantes en el siglo XIX. Espacios como plazas y parques fueron creados de diversas maneras, ya sea por medio de la donación de particulares, utilización de espacios residuales o recuperando y refuncionalizando espacios vacantes dejados por otras actividades. Pero es la costa del río lo que sin lugar a dudas,

posibilita el mayor aporte a la calidad de vida de los habitantes, y de ello se desprende la importancia de su preservación y conservación.

La rehabilitación de espacios verdes vacantes en un área urbana parece ser uno de los recursos con que cuenta una comunidad para intentar

### Bibliografía

- Obregón, Rosana, 1998: "El patrimonio natural y cultural de San Nicolás de Los Arroyos. Evolución urbana del área céntrica y costera" en: **Anales Linta 97**. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires.

restablecer un déficit de espacios verdes. Además, el tratamiento paisajístico de la costa, es un recurso económico muy importante si se lo piensa desde el desarrollo de una actividad como la turística. Por otra parte dicho tratamiento se constituye en un elemento básico para suplir las necesidades de esparcimiento de la comunidad.

- Vitalone, Cristina, 1992: "La ciudad en la identidad cultural bonaerense" en **Anales Linta 92**. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires.

## Pensar el Bosque

*Hugo Stunz*

Director Administrativo del Paseo del Bosque, La Plata

En 1882, el Superior Gobierno de la Provincia toma la decisión de fundar la futura capital de la provincia en las tierras altas de la Ensenada. Estas tierras pertenecían a la estancia de la familia Iraola. El casco de la estancia, de forma casi rectangular, se hallaba del lado noreste, hacia el río, entre el camino a la Magdalena y el comienzo de la llanura costera, sector anegadizo, inundado periódicamente por el río.

Como era característico para la época, el casco de la estancia poseía un principio de parquización constituido por dos grandes avenidas orientadas de acuerdo a los puntos cardinales. En la vértice de las mismas se hallaba la casa principal rodeada de jardines y demás instalaciones propias de estos establecimientos de campo. Se sospecha que el diseño pudo deberse a Prilidiano Pueyrredón.

Por tradición oral sabemos que existieron robles; por un expediente nos hemos enterado que además hubo aromos; también talas y espinillos, de los que aún sobrevive un ejemplar. El resto era un monte de eucaliptos que se calculó, según el acta de venta, en 99.750 ejemplares. Estos se hallaban distribuidos principalmente en dos franjas longitudinales sobre los límites del casco, dejando su centro más o menos despejado.

Toda el área del casco constituyó en un principio una reserva para expansión de la ciudad. Pero dada la existencia del parque, las autoridades tomaron la decisión de preservarlo, convirtiéndolo en un paseo público. El artículo 5º del decreto del 5 de

junio de 1882, de aprobación de la traza de la ciudad, constituyó su acta de nacimiento:

*Art. 5º: El parque existente en el terreno queda exceptuado de división y subdivisión, el departamento de ingenieros proyectará las mejoras y alteraciones necesarias para convertirlo en Paseo Público, y someterá el proyecto para la resolución conveniente.*

Si bien los planos del proyecto definitivo, exigido por este artículo, nunca se conocieron, desde sus inicios se tomaron decisiones evidentemente relacionadas con el parque. En el primer informe de las tareas realizadas por Pedro Benoit figura la apertura de la "avenida central del parque", es decir de la avenida 52 que en aquel momento tenía 60 metros de ancho. Esta avenida remataba en un arco marcando el ingreso a la ciudad para quien viene desde el puerto. La decisión de instalar en él el Museo de Ciencias Naturales y el Observatorio no parecen incompatibles. Sarmiento, que había traído al país los eucaliptos, opinaba que el parque constituía un "hermoso Bois de Boulogne para la nueva capital". Esto hace pensar que incluso la instalación del hipódromo guarda absoluta relación con una concepción no llevada a planos, y que el futuro del parque iba decidiéndose sobre la marcha. Cabe destacar que la decisión triplicaba el área verde prevista para la ciudad, constituida originalmente por 16 plazas y tres parques de casi 8 hectáreas cada uno, distribuidos geométricamente.

Pero al mismo tiempo que estas intervenciones sucedían, había otras que obedecían a necesidades

de distinta índole y que lo afectaban negativamente. En primer lugar, el establecimiento de la avenida de circunvalación, a la altura de 120, dejó fuera de su jurisdicción una importante franja, que fue vendida en parte y otorgada en concesión en otras y que sólo se recuperaría parcialmente años después. Su posición entre el puerto y la ciudad también lo afectó y prontamente fue cruzado por las vías del ferrocarril, que constituyeron un verdadero nudo ferroviario.

No obstante, el 9 de febrero de 1885, se intentó reparar el incumplimiento de aquel primer decreto con la sanción de otro que decía:

*[dado] "Que el jardín y monte del casco de la antigua estancia Iraola, pueden servir de base a la formación de aquel paseo público, utilizando gran parte de sus plantaciones, el Poder Ejecutivo resuelve:"*

*"art. 1º Nómbrase una Comisión encargada de proyectar un gran paseo público en el casco de la antigua estancia Iraola, fijando la extensión y límites que debe tener, las obras a realizar, su costo y un plano general del paseo."*

Nótese que aquí "el parque existente" pasa a ser "el jardín y monte" y que la exigencia de no dividirlo ni subdividirlo desaparece o, si se quiere, es reemplazada por la frase "pueden servir de base", lo que significa que no será necesariamente usada la totalidad de su superficie. Igualmente notable es el hecho de que uno de los integrantes de la comisión y quien firma el decreto, es a su vez, comprador de aquellas fracciones extirpadas por el establecimiento de

la avenida de circunvalación en 120.

A pesar de este nuevo decreto, el plano general del paseo siguió sin conocerse, pero todo lleva a pensar que no existía acuerdo sobre su existencia. Esto parece provenir de la posición que ocupa entre la ciudad y el puerto, en un diseño que obedece a necesidades de orden estratégico.

En mayo de 1882, el Poder Ejecutivo provincial justificaba ante las cámaras:

*"Toda Capital, como la etimología de la palabra lo indica, es una cabeza, un centro de vida, de dirección, de acción; pero la cuestión admite dos términos de solución: ¿debe ser sólo un centro político y administrativo, o debe ser también de población, de civilización y de comercio?"*

Para que el centro "de vida, de dirección, de acción" fuera un centro "de población, de civilización y de comercio" debía necesariamente contar con un puerto.

Sin acuerdo sobre su existencia, o al menos sobre sus dimensiones, el paseo quedó a la deriva de los acontecimientos. Encerrado entre un discurso de carácter estético paisajista e higienista y otro de carácter económico, en la contradicción sociedad-naturaleza, llega así hasta nuestros días.

Tal vez por ello mismo, premonitoriamente, el Paseo del Bosque haya nacido un 5 de junio de 1882. Noventa años después, el 5 de junio de 1972 se estableció el día del medio ambiente, que justamente nace de la misma contradicción.

## Los espacios verdes en las zonas periféricas de la ciudad de La Plata

*María José Falcioni*

Becaria de Estudio LINTA-CIC

Numerosas ciudades de la región metropolitana poseen espacios abiertos públicos degradados que empobrecen el paisaje urbano y, por consiguiente, no contribuyen a aumentar la calidad de vida de sus habitantes. Estos espacios suelen ser remanentes de la falta de continuidad de los trazados urbanos, debido a la falta de planificación, o a extensiones mal definidas del sistema de circulación.

El análisis de los espacios libres demanda el estudio abarcativo de los aspectos que inciden en la relación paisaje – usuario. Para ello, fueron tenidos en cuenta los cinco componentes básicos de la teoría de la arquitectura del paisaje según Michael Laurie: "el proceso natural, los procesos sociales, la metodología, la técnica y las inversiones. La resolución del problema, la planificación y los métodos de diseño tienen

*aplicación en todas las escalas de actuación. Hay que asegurar la compatibilidad entre lo que se hace ahora y lo que se hizo en el pasado o se hará en el futuro, debido al permanente cambio que sufren las zonas urbanas". (Laurie,1983:25)*

Con respecto a la **ciudad de La Plata** como caso de estudio, podemos observar que el proyecto del casco fundacional presentaba una relación equilibrada entre espacios construidos y espacios vacíos. La línea recta, denominador común del nuevo modelo de ciudad, transmite orden, limpieza y regularidad. Nace como reacción ante las malas condiciones de vida de buena parte de la población urbana. (Morosi,1999:68). Sin embargo, las transformaciones realizadas han producido el deterioro del diseño original. Predomina la ocupación de espacios verdes y la conversión de la malla circulatoria como avenidas y diagonales en canales puramente utilitarios, revirtiendo el contenido original de dichos espacios urbanos.

La expansión urbana hacia la periferia creció desordenada y no respetó el equilibrio establecido por el trazado original. Las vías circulatorias se desarrollaron perdiendo sus ramblas arboladas y la calidad espacial que dichas situaciones producen. También se perdió la planificación de los espacios abiertos públicos, la periferia crece rápidamente sin tener en cuenta dichas premisas. Como secuelas quedan conformadas considerables superficies vacías, dejadas por el mal crecimiento de la trama urbana. Son espacios totalmente degradados e inundables, donde la población queda sumida en la marginalidad económica y cultural. Los espacios intersticiales resultantes se diferencian de los planificados y no se convierten en espacios públicos hasta que se los redefine como lugares de encuentro, adaptándolos y dotándolos de infraestructura y equipamiento necesario para que dichas acciones sucedan.

Los bordes de los arroyos, las vías en desuso del tren y los espacios vacantes en los intersticios de la implantación de los nuevos equipamientos, advierten un importante deterioro no sólo en sus aspectos físicos y funcionales del espacio, sino también en la forma de interpretarlos por parte de sus usuarios. El olvido y la consecuente indiferencia provocaron el abandono convirtiéndose hoy en basurales o lugares casi inaccesibles (análisis de los procesos naturales y sociales).

Como antecedente se estudió el trabajo realizado por la arquitecta Diana Balmori sobre la revalorización y rehabilitación de los espacios vacantes de las infraestructuras. Son proyectos que integran el diseño del paisaje al servicio de nuestra vida en común. La posibilidad de optimizar el uso del espacio público abierto en la ciudad y el rol del paisajismo en él, como un campo de intervención de insustituible incidencia en la calidad de vida urbana. Para este fin se tuvo en cuenta tres aspectos esenciales: la necesidad de planificar los requerimientos ambientales a largo plazo, la búsqueda interdisciplinaria de soluciones y la integración de infraestructuras y espacios públicos. (Balmori, 1998:65-70)

En una primera etapa, el trabajo se centró en la recuperación de los arroyos y sus áreas de incidencia: el arroyo Rodríguez en la zona de Gonnet – City Bell, el arroyo Del Gato en Ringuet y el arroyo Maldonado en el barrio San Lorenzo. La propuesta apunta a revertir la situación encontrada hoy en día, donde los arroyos se hallan en un total abandono, tanto sus márgenes en las que se han encontrado asentamientos precarios, como en el agua contaminada que fluye por ellos. Además, en los tres casos los arroyos fueron canalizados o rectificadas sus cursos para evitar los desbordes, haciendo más difícil su relación con el entorno y el hombre.

Las premisas a alcanzar para la readaptación y revalorización de estos cursos de agua, sus márgenes y zonas de influencia son: lograr un cinturón verde a lo largo de los sistemas de agua, respetar sus cotas máximas de inundación, dando lugar a posibles desbordes controlados que cambien parcialmente los cursos, mantener la diversidad y continuidad de la vegetación para no terminar siendo trozos verdes separados, posibilitar que dichos espacios sirvan de enlace entre los diferentes barrios que conforman la periferia (metodología y técnica).

Para ello es esencial implementar políticas de conservación y recuperación ambiental y promover la participación tanto de entidades públicas como privadas. Así mismo se deberá tener en cuenta la Ley Provincial 6253 denominada "*Ley de conservación de los Desagües Naturales*": que establece que "*se dejará un ancho mínimo de 50m a cada lado de los ríos, arroyos y canales*", prácticamente no

respetada en ningún curso de agua de la ciudad. Esos emprendimientos podrán ser realizados con acotadas inversiones, dado que dichos lugares se encuentran disponibles y en una disposición que permitiría su rápida recuperación.

La rehabilitación de los bordes de los canales abiertos redundaría en la recuperación del paisaje degradado, la mejora del equilibrio ecológico del área y la dotación de nuevos espacios recreativos para los barrios carentes

### Bibliografía

- Balmori Diana, 1997: "Espacios públicos / Obras públicas". En Seminario de Arquitectura Paisajista. Los Jardines Históricos y su Trascendencia en el Nuevo Paisajismo. LINTA. CIC. Páginas 65-70
- Contin Mabel, 1999: "*La Ciudad de La Plata: la concepción de un paisaje urbano calificado*". En Conferencia Internacional La Cultura Arquitectónica hacia 1900. Buenos Aires
- Laurie Michel, 1983: "*Introducción a la arquitectura del paisaje*". Editorial G.G.
- Morosi Julio, 1999: "*Ciudad de La Plata. Tres décadas de reflexiones acerca de un singular espacio urbano*". LINTA-CIC. La Plata
- Schjetnan Mario, 1999: En Seminario sobre "*La arquitectura del paisaje hoy: el tema de la identidad y la diversidad de los materiales*", "*El sentido del lugar, del tiempo y de integridad*". Buenos Aires.

## Diseño y aplicación de una metodología de trabajo

*Juan Carlos Whebe y Rubén Sueldo*  
Estudio de Arquitectura y Paisaje. Córdoba

### 1. Introducción

La conservación, restauración y puesta en valor de nuestro patrimonio cultural y natural constituye una de las tareas más importantes y complejas de nuestra época. Lo que nuestros antepasados crearon a lo largo de los siglos, es el reflejo de un desarrollo histórico en el que nos basamos y del que nos proveemos para configurar nuestro futuro.

Muy variados son los problemas que amenazan el conjunto de nuestro legado cultural y natural, y que requieren la concentración de nuestros esfuerzos para su protección, preservación y conservación a largo plazo.

El peligro en que se halla nuestro patrimonio es de sobra conocido. Son muchas las investigaciones realizadas y, en virtud de la amenazante situación, no se debe perder tiempo en llevar a la práctica los conocimientos adquiridos. Es importante también la concientización de la comunidad toda en este sentido, tanto la clase dirigente que toma las decisiones políticas como quienes habitan en el entorno de los sitios

de ellos, procurando de esta manera participación e integración social y una mayor calidad de vida urbana. La colaboración, el convencimiento y la apropiación de los vecinos garantizarán el cuidado y respeto por un patrimonio de carácter público y social, cuyo mantenimiento se podría traducir además en una revalorización económica de las distintas zonas adyacentes. (Contin, 1999:6)

*"La regeneración del ambiente produce una regeneración social"* (M. Schjetnan)

históricos, así como la formación de profesionales de diferentes disciplinas, originarios del área de influencia de los emplazamientos patrimoniales.

Ante el deterioro sufrido en los sitios históricos y la falta de consideración de su entorno como el patrimonio de acompañamiento, surge el Taller Recuperación del Patrimonio Cultural y Natural. Sitios Históricos: Restauración y Conservación de Espacios Abiertos para la capacitación de recursos humanos en esta temática.

Así nace la idea de formar equipos interdisciplinarios para la elaboración de propuestas para diferentes Casos de Estudio, sitios históricos de la provincia de Córdoba.

Seleccionados los Casos de Estudio, los participantes desarrollan su propuesta de uso, en base a la implementación de una metodología de trabajo elaborada para tal fin y que está enfocada al diseño, a través de un proceso que une de manera concreta el relevamiento sensible, el

relevamiento técnico, la investigación y el diseño propiamente dicho.

Los contenidos del Taller se aplican a los Casos de Estudio como aporte a la comunidad, ya que la propuesta de uso resultante se entrega a las autoridades de la Dirección de Patrimonio Cultural de la provincia de Córdoba, promoviendo su implementación, o se incentiva su efectivización en aquellos casos en los que los espacios pertenezcan al dominio municipal, comunal o de particulares.

Así mismo esta Institución se constituye en custodia de los derechos de autor para todas las creaciones e innovaciones de sus participantes.

## 2. Objetivos

- Brindar referentes técnicos y sociales sobre los espacios naturales y culturales adecuados y suficientes para comprender la importancia de su recuperación física, cultural y social.
- Reconocer tipologías socio-espaciales de sitios significativos, como punto de partida de un proceso de recuperación del patrimonio cultural y natural.
- Proponer modelos de usos compatibles para los sitios históricos, en base a las necesidades ambientales, recreativas y turísticas de fines de siglo.

## 3. Modelo de Aprendizaje

- Enseñanza-Aprendizaje: interacción Docente-Alumno a través de Equipos reducidos de trabajo.
- Investigación-Acción: aprendizaje mediante el desarrollo de un proyecto concreto.
- Comunicación: utilización de técnicas de comunicación social: profesional-usuario.
- Transdisciplina: enriquecimiento del producto mediante la confrontación de enfoques, conocimientos y experiencias.

## 4. Modalidad de Trabajo

En equipos de tres (3-4) participantes por Caso de Estudio:

1. Elección del Caso de Estudio.
2. Recopilación de antecedentes del sitio.
3. Relevamiento sensible.

4. Relevamiento técnico.
5. Elaboración del Programa de Actividades y Necesidades.
6. Desarrollo de la Propuesta de Uso en base a la vocación del lugar.

## 5. Casos de Estudio

Patios y/o Entornos de Sitios Históricos localizados en la provincia de Córdoba.

### Año 1997

Patios del Museo Histórico provincial Marqués de Sobre Monte (Córdoba Capital)

Patios del Museo Casa del Virrey Liniers (Alta Gracia)

Patios y Entornos de la Casa de Caroya (Colonia Caroya)

Entorno de la Capilla de Candonga (Candonga)

Entorno de la Capilla de Santa Rosa de Lima (Santa Rosa de Calamuchita)

### Año 1998

Villa de María del Río Seco:

1. Circuito General
2. Plaza Principal y Entorno
3. Casa de Leopoldo Lugones
4. Cerro del Romero
5. Costa del Río Seco en Area Central
6. Espacio Verde en Sector Oeste

### Año 1999

Monumento a Myriam Stefford (Alta Gracia)

Monumento a Bamba (Estancia Vieja)

Cristo Redentor (La Cumbre)

Plazoleta de la Fundación (Córdoba Capital)

## Conclusiones

La modalidad de trabajo interdisciplinario, con incorporación de contenidos teóricos a través de conferencias magistrales de Profesores invitados, con dinámica de Taller en la implementación práctica y estudios de casos concretos sobre los que se desarrollan las propuestas de intervención han dado resultados positivos. Ellos deberían ser tenidos en cuenta para la formación de recursos humanos y el rescate, revalorización y puesta en valor de los sitios patrimoniales y sus entornos de acompañamiento.

## Dos culturas y dos expresiones arquitectónicas: siglo VIII y siglo XX

Juan Carlos Parajón

Me voy a referir a dos construcciones: una del siglo VIII y otra contemporánea.

En el siglo VIII encontramos la cultura Diaguita; entre sus tribus se encontraban los Quilmes, cuyas ruinas arquitectónicas se conservan en la provincia de Tucumán. En este lugar, en el curso de 1993, se levantó una nueva construcción a la que luego nos referiremos: un moderno hotel.

### Los Quilmes

Ocupaban el valle de Yocavil o Santa María, en la vertiente oriental del cerro Alto del Rey, cordón secundario de las serranías del Cajón o Quilmes, a una altitud de 1850 m.s.n.m.

A este asentamiento se lo definió como un centro aldeano-urbano de acuerdo con lo propuesto por Raffino y Cigliano (Pelissero, Difreri, 1981. Pág. 68), en el sentido de caracterizar a estos asentamientos como núcleos habitacionales densos, conglomerados, con un patrón urbanístico en el que existían plazas o sea, espacios abiertos y vías de circulación internas de diversas jerarquía, recintos simples y unidades de vivienda compuestas, de mayor complejidad y con diversidad de funciones entre los recintos que la componen.

### Arquitectura. Viviendas

Las viviendas eran semisubterráneas de doble pared de piedra, sin argamasa; el espacio intermedio estaba relleno con tierra y ripio mezclado, dándole solidez y a la vez constituyendo un buen aislante térmico. Las viviendas formaban parte de núcleos habitacionales complejos integrados por varios recintos rectangulares que llegaban a tener hasta 25 m de largo por 12 de ancho; y otros tantos recintos circulares de unos 5 o 7 metros de diámetro. Tales núcleos estaban comunicados por un corredor o pasillo de comunicación. La altura era aproximadamente la de un hombre, esto, en los mejores casos. Los dinteles de las aberturas eran de laja labrada, y se utilizaba sólo una laja a lo largo del mismo. En ningún caso se encontraron rastros de puertas o elementos de cierre. Los techos en los recintos rectangulares eran de ramas, cubiertos de barro amasado, con tirantes apoyados en piedras que hacían las veces de columnas. Este tipo de techumbre dejaba en el centro del recinto, una

zona abierta a modo de patio interno; ésta era la zona activa de la casa: se preparaban alimentos, reparaban utensilios, se hacía la molienda etc. En los recintos circulares, la técnica era diferente. Debíó existir un poste central, que sostenía toda la tirantería, colocada radialmente desde el poste a las paredes perimetrales, formando así un techo cónico. Estos recintos circulares constituían la parte pasiva de la casa, en ella sólo se descansaba y se guardaban las pertenencias de la familia.

### Construcciones militares

Esta zona estaba dividida en dos secciones, una al norte y otra al sur de la zona del faldeo, y se asentaban sobre saliencias naturales del cerro que avanzan sobre el valle y ofrecían una magnífica protección a los habitantes civiles; constituían un inmejorable sitio de vigilancia, dado que la norte estaba a 70 m. de altura por sobre las construcciones del pie y la del sur a 120 m.. Parte de estas construcciones se conservan aún.

Se aprovechó la piedra laja para hacer parapetos clavándolas en el suelo, del lado interior de la habitación, dándole espesor del lado exterior. Solamente eran reductos defensivos y se cree que nunca fueron utilizados como viviendas.

### Construcciones hidráulicas

Los Quilmes poseían profundos conocimientos de hidráulica. Da muestra de ello la existencia de una represa de una capacidad de 7000 metros cúbicos, cuyo muro frontal tenía un espesor de 3 metros levantado con piedras simples unidas con argamasa de barro mezclado con ripio fino, hasta unos 3 metros de altura sobre el canal de distribución. Este muro frontal se engrosaba hacia la base de manera que aumentaba la resistencia respecto de la cantidad de agua a contener. Poseía una boca de descarga practicada en un solo bloque de piedra de 150 mm. de diámetro, y descargaba sobre canales revestidos en piedra. Tales canales distribuían el agua en las 50 has. de cultivo.

### Técnica, decoración y metalurgia

Las decoraciones en la alfarería, principalmente las urnas funerarias, consistían en elementos **zoomorfos** –avestruz, serpiente, sapo-, **geométricos** –rombos, reticulados, signos escalonados generalmente pintados en negro

sobre fondo amarillo- **antropomórficos**- en general consistían en un rostro humano compuesto por cejas, ojos, nariz y boca. Las técnicas utilizadas variaban en las diferentes tribus.

El metal más utilizado era el cobre; se encontraron elementos tales como hachas de ceremonial, cetros de mando y placas pectorales o frontales, cuya ornamentación también era zoomorfa, antropomorfa, y geometrizarantes. También se encontraron elementos de oro y plata.

Quilmes es el nombre con el que se conoce desde hace 22 años, lo que fue llamado en sus orígenes, Ciudad Sagrada, Antigua Ciudad, Fuerte Viejo.

### De ayer a hoy

Manteniendo las características de la arquitectura indígena, el Sr. Héctor Cruz, de profesión artesano, proyectó y construyó el actual hotel de las Ruinas de Quilmes. La construcción se hizo totalmente en piedra y se integró a sus paredes, tanto interiores como exteriores, la decoración zoomorfa, antropomorfa y geometrizarante que caracterizó a esta cultura.

Se utilizaron todos los materiales disponibles en la zona; piedras de diferentes características y colores, arcilla, madera de cardón, bronce en los artefactos de iluminación; se logró combinar estéticamente todos los materiales. El diseño de la obra armoniza el estilo original con las necesidades de una empresa cuyo objetivo es la captación turística, o sea brindar comodidad y en este caso belleza de estilo. En este sentido se

### Bibliografía

- Pelissero, Norberto A.; Difrieri, Horacio A.. "Quilmes". Gobierno de Tucumán. Argentina. 1981  
Levene Ricardo. Historia de la Nación Argentina. Vol. 1. El Ateneo. Argentina. 1961.

observa una construcción integrada al medio que la rodea, a tal punto que se hace difícil identificarla en el contexto de las ruinas.

### Observaciones

Es necesario hacer algunas observaciones respecto de esta obra.

De haber intervenido profesionales paisajistas se podrían haber salvado errores tan graves como el emplazamiento sobre restos de ruinas, las cuales quedaron sepultadas bajo el hotel.

Los techos de la obra que nos ocupa están contruidos de barro, revestidos con membranas de aluminio donde en horarios matutinos se refleja la luz solar, lo cual hace que interfieran con la perspectiva paisajista. La pileta de natación queda afuera de contexto con respecto al resto de la construcción. Esto también pudo preverse, respetando el paisaje y las ruinas.

No puedo finalizar este breve trabajo, sin citar una reflexión del actual cacique, el Sr. Francisco Chaile, que nos mueve a pensar que muchas veces la cultura se construye sobre la destrucción de otra cultura, lo cual significa olvidar toda la tradición de un pueblo,

*"... nos damos cuenta de que nosotros tenemos una cultura, que esa cultura ha sido pisoteada... a través de la escuela y otros organismos nos han enseñado a negar nuestra cultura; este lugar es un lugar sagrado, están enterrados nuestros antepasados, descansaban los huesos de nuestros antepasados... y hoy vemos un hotel..." (sic).*

## Patrimonio e identidad cultural en el espacio público de Valparaíso

*Mónica Morales Nuñez*  
Docente Taller de Diseño INACAP, Chile

El intercambio es una instancia docente y profesional de internacionalizar el conocimiento y la experiencia, un obligado trasvasije de los

misimos. Pero es también ampliar el mundo propio, permitir interiorizar cómo una misma problemática, cualquiera sea su origen, puede ser

enfrentada y resuelta de distinta forma y profundidad. Esa cuestión se define y deriva fundamentalmente de las características propias de cada cultura, pero también de su grado de desarrollo, esta forma propia, este instinto propio. Esta poesía propia es finalmente... Identidad.

Estas identidades crean la diversidad y en un mundo cada vez más globalizado las particularidades se ponen en relieve ocupando un lugar privilegiado.

El Paisajismo y la Arquitectura del Paisaje en sus diferentes manifestaciones pasadas, presentes y futuras no escapan a este análisis tal y como reflexiona el fundamento del presente encuentro, ... Valparaíso, puerto chileno es cuna de diversidad, asilo de poetas, escritores, pintores, intelectuales, políticos,... pero también es asilo de formas, estructuras, arquitecturas, alturas, vistas, historia, magia, bohemia, arte. Pero por sobre todo es la expresión urbana popular y espacial más diversa de Chile, característica que la hace imborrable de la memoria colectiva de quienes la han conocido, chilenos y extranjeros... Esta y fundamentalmente esta razón hace que hoy todo

su pueblo avalado por el estado, los artistas y otros comprometidos estén postulándola como **ciudad patrimonio de la humanidad** ante la UNESCO.

Esta presentación pretende mostrar un trabajo de investigación sobre el espacio público porteño, el análisis, apreciaciones y conclusiones del mismo pero fundamentalmente mostrar la íntima relación del diseño espacial, formal y funcional de estos espacios con la idiosincracia popular.

#### Forma de presentación

**Introducción:** desarrollo del marco teórico.

**Desarrollo:** Análisis y aspectos generales

**Análisis de 2 casos puntuales:**

1.- Ascensor Polaco

2.-Plaza costado Bellas Artes

**Audiovisual:**

- Serie de imágenes del macro y micro Paisaje de Valparaíso y de su lenguaje formal.

- Serie de imágenes de los dos casos que se presentan.

## Arte y ciencia en la investigación estética del ambiente

*Juan Patricio Cáceres*

Docente del Postítulo Arquitectura y Manejo del Paisaje  
Universidad Católica de Chile

*"Pleno de méritos, pero es poéticamente cómo el hombre habita esta tierra"*

**Hölderlin**

### 1.- Paisaje como ciencia y arte

Conviven bajo el término "paisaje" un conjunto de disciplinas del más diverso origen -como son la arquitectura, la horticultura o la pintura- en una relación de recíproco desencuentro, debido a la carencia de un cuerpo de conocimientos lo suficientemente potente como para poder hablar de una teoría que nos haga aparecer el paisaje como una disciplina unívoca<sup>1</sup>. En términos generales, aparecen dos sentidos principales:

- El paisaje como una **experiencia estética**, comparable con -y de alguna manera

dependiente de- la pintura o la fotografía. Es decir, como una disciplina artística que se extiende como género particular de la pintura y la fotografía, pasando por el tradicional diseño de parques y jardines y extendiéndose hasta los ámbitos experimentales del "land-art" de Christo Javacheff o Ian Hamilton Finlay.

- El paisaje como un **recurso ambiental**, señalando su dependencia de otras disciplinas como la geografía y la ecología. Es decir, como una disciplina científica que se enfrenta a temas como evaluación económica del "recurso paisaje", o cualificación y cuantificación de la percepción

<sup>1</sup> PORTEUS, Douglas. **Environmental Aesthetics: Ideas, Politics and Planning**. New York: Roudledge, 1996. p.142. Es sintomático que el autor, en un intento de síntesis de más de 750 trabajos e investigaciones de la más diversa índole sobre el tema (la gran mayoría de ellos realizada en países de habla inglesa, sin referencias a trabajos europeos, particularmente franceses, alemanes o españoles, igualmente numerosos) sólo pudo identificar, en los trabajos de D.E. Berlyne y J.F. Wohlwill por una parte y los de S. y R. Kaplan, complementados por los de R. Ulrich y J. Appleton por otro, un cuerpo de conocimientos suficientemente potente como para poder hablar de una teoría.

de la estructura ambiental de un barrio por sus habitantes, etc.

Dicho en otras palabras, paisaje se nos aparece simultáneamente como una ciencia y como un arte. Como una impresión personal, subjetiva y, a veces, profundamente emotiva o, por el contrario, como un realidad física concreta y objetiva, casi absolutamente independiente de nuestra existencia. ¿Corresponderán estas diversas posiciones a perspectivas posibles de un mismo fenómeno o, por el contrario, a fenómenos distintos cobijados circunstancialmente bajo un mismo equívoco semántico?

Estas líneas no pretenden, en caso alguno, ofrecer una respuesta definitiva a esta pregunta. Corresponden, más bien, a dos breves reflexiones sobre el paisaje como disciplina y sobre el cómo esta aparente debilidad, que subyace en esta ambigüedad teórico-conceptual, constituye una de sus características más ricas y potentes en vistas a un futuro desarrollo.

## 2.- Arte, técnica y ciencia

**Ciencia y arte** no son ni han sido desde siempre términos dicotómicos e irreconciliables, como se nos hace ver a menudo. Ambos se sitúan en relación bajo el concepto más amplio de **cultura**, "ámbito en el que tiene lugar la actividad espiritual y creadora del hombre"<sup>2</sup> y ambos apuntan a un enriquecimiento creciente de nuestra comprensión de "lo real". Esta relación entre ciencia y arte, por tanto, resulta en un campo abierto, fluido, complejo y que ha variado con el tiempo, entre otras cosas, por el surgimiento de una nueva relación entre **arte, técnica y ciencia**, en el contexto de lo que se ha dado en llamar "modernidad".

**Técnica** era, en su sentido esencial, "un modo de desocultar", de traer a presencia. Téchne –

término que designaba tanto técnica como arte en la Grecia de Platón- era el "producir de lo verdadero en lo bello"<sup>3</sup>, era el nombre propio de "aquel desocultar que impera a todo arte de lo bello"<sup>4</sup>. Pero a la vez, como señala Platón, este desocultar que produce que es poiesis, la poética, ese "dar-lugar-a que algo vaya y proceda desde lo no-presente a la presencia"<sup>5</sup> es -a la vez- producir, y con ello traspasa no sólo a todo el hecho artístico, sino a todo saber.

Hoy, pareciera ser que la técnica más que producir, **provoca**: "pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser explotadas y acumuladas"<sup>6</sup>. La técnica se transforma en un instrumento, en una praxis que ya no vale en cuanto traduce una determinada teoría, sino en tanto verifica un valor práctico o una capacidad de incidencia sobre la realidad. El objeto técnico asume un "valor en rendimiento" frente a un "valor en sí" del hecho artístico<sup>7</sup>.

Sintetizando en breves palabras, "ciencia y técnica son hoy casi lo mismo, de modo similar a cómo arte y técnica lo fueron en el pasado"<sup>8</sup>.

¿En qué radica, entonces, la diferencia entre arte y ciencia?

Siguiendo a Heidegger, arte sería donde "lo real se obsequia al hombre"<sup>9</sup>. El arte relaciona al hombre con "lo real" a través del sentido de la **instauración poética** de la realidad. Ciencia en tanto, sería donde "lo real se nos expone lo que es"<sup>10</sup>. Relaciona al hombre con el mismo ámbito de lo real a través de la noción de **entendimiento** que inaugura una nueva realidad. Así, a pesar de que arte y ciencia divergen entre sí esencialmente por la naturaleza y el objeto del saber develado, la génesis del conocimiento parece común, gracias a la acción de la poética/técnica.

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin. "Ciencia y Meditación" en su **Ciencia y Técnica**. Santiago: Editorial Universitaria, 1983. Citado por MODIANO, Ignacio. **Arquitectura y Ciencia: Alternativas y Procedimientos de Investigación en Arquitectura**. Santiago: P. Universidad Católica de Chile, 1994. p.6.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> PLATON "Symposium". Citado por HEIDEGGER, Martin en "La pregunta por la Técnica" en su op.cit.

<sup>6</sup> HEIDEGGER, M. Op.cit.

<sup>7</sup> SUÁREZ, Isidro. **La Refutación del Espacio como Sustancia de la Arquitectura**. Santiago: P. Universidad Católica de Chile, 1986. P.35.

<sup>8</sup> MODIANO, Ignacio. Op.cit. p.7.

<sup>9</sup> HEIDEGGER, Martin. "Ciencia y Meditación" en su Op.cit. p.7.

<sup>10</sup> Ibid.

## El conocimiento en la ciencia y en el arte

**Conocimiento**, desde la perspectiva de la ciencia, puede definirse brevemente como el grado de comprensión que posee un sujeto, sobre un determinado objeto en el ámbito de "lo real", obtenido bajo un criterio "científico" de validación, es decir:

- Que describa de manera aceptable para una comunidad de observadores uno o unos fenómenos a explicar.

- Que proponga un sistema conceptual capaz de generar el fenómeno a explicar de una manera aceptable para la comunidad de observadores (hipótesis explicativa).

- Que deduzca a partir de la hipótesis explicativa, otros fenómenos no considerados explícitamente en la proposición, además de incorporar las condiciones de observación en la comunidad de observadores.

- Que permita la observación de estos otros fenómenos deducidos de la proposición.<sup>11</sup>

En este contexto, **investigación** sería la búsqueda según estos criterios de validación de nuevo conocimiento sobre un determinado objeto, y **teoría**, la sistematización crítica del conocimiento alcanzado en determinado estadio de una cultura, que permita formular los supuestos que revelen el sentido de un cierto campo de lo real<sup>12</sup>.

En el saber del arte, sigue de alguna manera vigente la finalidad clásica de la poiesis: el hacer "resplandecer la presencia de los dioses y el diálogo de los destinados divina y humanamente"<sup>13</sup>, el traer a presencia, el hacer patente el ser y la esencia de las cosas -lo permanente- que no puede ser derivado de lo existente, a través de la instauración de la imagen poética. Al decir de Heidegger, "el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se provee

de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente"<sup>14</sup> Así, "la poesía ... sólo puede corresponder a pensamientos atentos, enamorados de algo desconocido y esencialmente abiertos al devenir ... Desde entonces se entrevé una nueva definición del poeta: es el que conoce, es decir el que trasciende, y nombra lo que conoce"<sup>15</sup>.

El saber de la poesía y del arte se reconoce así **inocente**, pues en tanto síntesis de vivencias, envuelve y arrebatada en su originalidad; **irresponsable**, pues carece de justificación en el orden de la realidad sensible; pero esencialmente **integral**, pues en él no cabe diferenciar sujeto y objeto, en tanto el sujeto que habla es todo el sujeto, está entero en la imagen poética, en el objeto, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen<sup>16</sup>. Al decir de Huidobro, "Solo para nosotros -los poetas- viven todas las cosas bajo el sol"<sup>17</sup>.

## El genio y la hipótesis

Teniendo clara las diferencias exigidas al saber de la ciencia y al saber del arte, un punto esencial a tener presente es que, en cualquiera de los casos, **no parece haber nuevo conocimiento que pueda ser derivado linealmente de lo existente**. Como señalan Maturana y Varela, todo nuevo saber requiere la interrelación de todas las dimensiones conceptuales que revelan nuestra naturaleza cognoscitiva; es decir, el pensamiento del científico, como el del poeta, resuelven en una combinación inédita de varios planos de pensamiento simultáneo, las imágenes, ritmos y sentidos del lenguaje<sup>18</sup>. Esto es, a través de lo que en otro contexto se ha dado en llamar, el "genio".

El poeta inglés Robert Graves<sup>19</sup> define "genio",

<sup>11</sup> MATURANA, H. VARELA, F. **El Árbol del Conocimiento. Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano**. Santiago, Editorial Universitaria, 1984. p.14.

<sup>12</sup> MORALES, José Ricardo. **Arquitectónica. Sobre la Idea y el Sentido de la Arquitectura**. Parte II "Teoría". Santiago Ediciones de la Universidad de Chile, 1969. p.12.

<sup>13</sup> HEIDEGGER, Martin. "La Pregunta por la Técnica" en su Op.cit.

<sup>14</sup> HEIDEGGER, Martin. **Hölderlin y la Esencia de la Poesía**. En MONTES, Hugo. **Para un Curso de Poética: de Platón a Neruda**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1984. p.81.

<sup>15</sup> BACHELARD, Gastón. **La Poética del Espacio**. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. p.23.

<sup>16</sup> Ibid. p.20.

<sup>17</sup> HUIDOBRO, Vicente. "Arte Poética".

<sup>18</sup> GRAVES, Robert. **La Diosa Blanca**. Madrid: Alianza Editorial, 1983. p.294.

<sup>19</sup> Robert Graves siempre se describió a sí mismo como poeta. No obstante, es más conocido por sus novelas de carácter histórico, como "Yo Claudio" o "Claudio, el dios y su esposa Mesalina", y por sus ensayos sobre mitología clásica, como "Los Mitos Griegos" o "La Diosa Blanca".

conforme a su sentido latino original, como ese "poder primitivo de la creatividad con la cual nace el hombre y que le acompaña durante toda su vida como su ser espiritual más alto, su protector, su oráculo"<sup>20</sup>. Denotaba el poder del pensamiento instintivo y "la confianza en un guardián espiritual que puede conocer de antemano y explicar lo que de otro modo sería imposible y que llega directamente a la respuesta sin tener que recurrir al argumento lógico"<sup>21</sup>.

¿Es la ciencia ajena a este concepto?

Federico Kekulé (1829-1896), químico alemán considerado el fundador de la moderna química orgánica por el descubrimiento de la polivalencia del carbono y de la estructura espacial molecular del benceno, cuenta que trató infructuosamente durante mucho tiempo de organizar en un gráfico la manera en que pudieran estar relacionados los átomos del carbono entre sí para constituir la molécula básica del benceno, hasta que "una noche –dice- volviendo de una borrachera, me acosté a dormir y soñé que seis monos se perseguían agarrados cada uno de la cola del siguiente, formando así un círculo cerrado. Al día siguiente repentinamente relacioné que ésa debía de ser la respuesta que buscaba y cada átomo de carbono debía de estar dispuesto en el vértice de un hexágono cerrado"<sup>22</sup>. Ejemplo de inspiración genial que **más tarde** todos los datos experimentales y teóricos demostraron como válida.

### Prolepsis y Analepsis

Esta diferenciación entre la acción del "genio" y su "aceptable explicación" a través del trabajo artesanal de la argumentación lógica, se puede comprender como un todo orgánico a la luz de los conceptos de prolepsis y analepsis.

Todos los ejemplos de "genio", como el mencionado o tantos otros, son el resultado de

un tipo de pensamiento que podemos llamar proléptico, es decir, que recurre a la anticipación -por medio de una suspensión del tiempo- de un resultado al que no se podía haber llegado por medio de un razonamiento inductivo. Este tipo de pensamiento, tan propio del conocimiento artístico, no se opone, sino que se complementa con el pensamiento analéptico, que es aquél que busca la recuperación de los acontecimientos perdidos por medio de la misma suspensión. Es este segundo tipo de pensamiento el espacio de la lógica, o de la técnica en su moderna acepción. Es el "más tarde" que hemos subrayado en el punto precedente.

En otras palabras, y todo poeta podrá confirmar esto, el tiempo -y no la sucesión temporal- pareciera ser frente al conocimiento, un factor extremadamente útil, pero arbitrario y sin mayor valor intrínseco que, por ejemplo, el dinero o el color de los ojos de un investigador. Es así, por ejemplo, que se ha necesitado más de una década de investigación seria y docta por los psicólogos ambientales Stephen y Rachel Kaplan para dar alguna base científica, durante la década de los setenta, al supuesto de que un ambiente verde hace bien a la salud de las personas y de que habría una cierta base objetiva para la preferencia de los ambientes naturales por sobre los contruídos<sup>23</sup>. Esto es decir un siglo después que Frederick Law Olmsted enunciara su teoría sobre el efecto higiénico de la naturaleza silvestre en el habitante urbano<sup>24</sup>. Y todo como si este hecho no fuese una verdad dada de manera innata para cada uno de los profesionales que, como nosotros, nos relacionamos de alguna manera con el ambiente natural.

En síntesis, ciencia y arte no parecen ser más que formas circunstanciales de generar conocimiento sobre nuestra relación con el entorno, y que la principal diferencia estriba en el reconocimiento -o no- de la técnica para

<sup>20</sup> GRAVES, Robert. "El genio" en su *Los dos nacimientos de Dionisio*. Barcelona: Seix Barral, 3ª Edición, 1984. p.17.

<sup>21</sup> Ibid. p.20. Esta exclusión del argumento lógico en el genio merece un poco de atención. Lógica en su sentido etimológico más primitivo significa "convertir en verbo", es decir, poder pensar en una secuencia ordenada de palabras en lugar de hacerlo directamente en imágenes, sonidos y sensaciones. La lógica, como génesis de conocimiento, se enfrentó en Platón ante una paradoja esencial: si sabemos la solución de un problema, entonces no existe el problema, mientras que si no sabemos la solución no sabemos qué buscar y por consiguiente no podemos esperar encontrarla; lo que le lleva a referir realidades pretéritas o a otras ubicadas más allá de nuestra realidad tangible. En otras palabras, a un traer a presencia que, como ya hemos visto es *poiesis*, y cuyas implicancias epistemológicas ya hemos revisado.

<sup>22</sup> Citado por BEHNCKE, Rolf, en su prefacio a MATURANA, H. VARELA, F. Op.cit p.XXII.

<sup>23</sup> PORTEUS, Douglas. Op.cit. pp.132-138.

<sup>24</sup> BEVERIDGE, Charles E.; ROCHELEAU, Paul. *Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape*. New York NY: Rizzoli, 1995. pp. 34-44.

transformar una determinada observación o intuición concreta, en un conocimiento posible de describir de "manera aceptable para una comunidad de observadores".

### 3.- Saber objetivo y saber subjetivo.

Esta posibilidad -al menos académica- de pensar el paisaje, paralela e indistintamente como ciencia y arte, no implica que esta relación haya sido fácil y fluida desde siempre. En la práctica, la investigación sobre el paisaje -enfrentado desde el rigor argumentativo de la ciencia- ha asumido con dificultad toda la irresponsabilidad inocente e integral de la intuición poética.

Ya en 1881 Frederick Law Olmsted - profesional intuitivo y, a la vez, prolífico escritor y difusor de sus ideas sobre el paisaje- reconocía su desazón ante la incomprensión y más absoluto desprecio de sus hipótesis por parte de la ciencia de su época<sup>25</sup>. En realidad, tendrían que pasar más de 60 años antes de que la ciencia - particularmente la geografía y la psicología- empezara a asumir un rol exploratorio activo sobre el paisaje. El desafío a mediados de este siglo era tratar de ofrecer argumentos cuantificables sobre la belleza -o más técnicamente, "calidad"- de un paisaje, de manera comparable a los ofrecidos por la economía, la ingeniería o la política, en el contexto de un proceso de planificación territorial.

Los resultados de este casi medio siglo de exploración teórica y metodológica pueden resumirse en dos:

- El reconocimiento creciente de la complejidad, subjetividad y profundidad que involucra nuestro proceso de relación con el ambiente, lo que ha implicado que, como hemos señalado, aún hoy podamos hablar de la carencia de una teoría unívoca sobre el tema que explique dicha relación<sup>26</sup>.

- La proposición de una serie casi infinita de metodologías que intentan certificar, de manera aceptable por la comunidad, la belleza o calidad de un paisaje. Todas ellas presentan, de mayor o menor forma, dos problemas recurrentes y, al parecer, insolubles. Primero, un reduccionismo arbitrario del fenómeno. Segundo, serios problemas operativos a la hora de su aplicación práctica y de la validación de sus resultados<sup>27</sup>.

Esta profusión de metodologías de evaluación, que ofrece igual número de respuestas a la pregunta de cómo analizar de manera "objetiva" un fenómeno "subjetivo", complejo y en gran parte inconsciente, constituye sólo un capítulo más de la polémica relación subjetividad-objetividad del saber científico.

¿Qué es lo que hace tan polémica esta relación entre objetividad y subjetividad en el estudio del territorio?

### Ciencia "subjetiva" y ciencia "objetiva"

Una primera constatación es que la dicotomía ciencia=objetividad / arte=subjetividad no se corresponde con el desarrollo antiguo y presente del saber científico. En otras palabras, existen espacios para discutir que la "objetividad" sea una condición sine qua non del saber científico, y por tanto, la posibilidad, desde la ciencia, de asumir, sin complejos ni contradicciones, la intuición -inocente, irresponsable e integral- del saber artístico<sup>28</sup>.

Según Ignacio Modiano, la ciencia para los griegos fue algo subjetivo. No en el sentido de lo arbitrario, sino que la explicación de lo que se analizaba partía del sujeto que lo hacía. En otras palabras, más un ejercicio intelectual que una constatación de determinados hechos. "Por ejemplo -señala Modiano- tomemos la física de Aristóteles. Era una física seria, consistente y altamente elaborada. Comenzaba con la experiencia proveniente del sentido común.

<sup>25</sup> BEVERIDGE, Charles E.; ROCHELEAU, Paul. **Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape**. New York NY: Rizzoli, 1995. p. 43.

<sup>26</sup> Al respecto ver: PORTEOUS, Douglas. Op.cit. pp. 5-41. También PHILLIPI, Cecilia & CÁCERES, Juan. "Entre la sabiduría popular y la intuición del arquitecto: Experiencias de diseño participativo en el espacio urbano", en CONTÍN, Mabel (Ed.) **El Patrimonio Paisajista: Aspectos Sociales y Ambientales**. La Plata: Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente, 1998. pp. 82-93.

<sup>27</sup> Al respecto ver: PORTEOUS, Douglas. Op.cit. pp. 191-214. También AGUILÓ, M. (Ed.) **Guía Metodológica para la Elaboración de Estudios del Medio Físico: Contenido y Metodología**. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes 1992. pp.513-532 y en general, todo su capítulo 11 "Paisaje".

<sup>28</sup> La relación inversa es, por el contrario, absolutamente fluida. Piénsese solamente en todas las manifestaciones del «modernismo» en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX.

<sup>29</sup> MODIANO, Ignacio. Op.cit; citando a GILLESPIE, Charles C; **The Edge of Objectivity. An Essay in the History of Scientific Ideas**. Princeton, N.Y. 1960, cap. 1.

Avanzaba con definiciones, con clasificaciones y reducciones hacia una demostración lógica", era una física hermosa, "era como si la naturaleza fuese un solo orden articulado perfectamente". Pero tenía un solo problema: estaba errada<sup>29</sup> en la medida que la naturaleza no resulta necesariamente de una ampliación de las ordenaciones de nuestro sentido común.

Con Galileo, la ciencia asume una nueva actitud. Cuestionándose cómo funcionaba el mundo, relaciona por primera vez un evento puramente físico como es el movimiento de los astros, con un parámetro abstracto, el tiempo, lo que finalmente le permite cuantificar por primera vez el movimiento. Galileo, tras veinte años de trabajo, en los que "tuvo que inventar instrumentos que le permitieran dejar de sólo pensar para poder ver, cuantificar y verificar sus postulados lógico o hipótesis"<sup>30</sup>, es decir, apoyado por una técnica que no se regocijaba ya en el "resplandor de la verdad" sino en su valor práctico y capacidad orientadora, transforma la ciencia de algo especulativo a algo determinado.

Dicho en otros términos, si para los antiguos el pensamiento conceptual se originaba en el «sujeto», a partir de Galileo la ciencia nos empieza a solicitar que ese pensamiento se origine en el "objeto"<sup>31</sup>, en el mundo externo "tal cual es", independientemente de cualquier percepción humana o animal<sup>32</sup>. Subyace en esta imagen una rígida visión del acto del conocimiento, que caracterizará el desarrollo de la ciencia en los próximos 400 años, y que se concibe "como una relación entre un sujeto hipertrofiado, ahistórico, y un objeto heterogéneo a él"<sup>33</sup>, que termina haciendo crisis a lo largo de este siglo por diversas vías que, de una u otra manera, ponen en jaque esta distinción sujeto-objeto.

### Superando la distinción sujeto / objeto

Una de estas vías corresponde a los trabajos del filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938),

que sostiene la imposibilidad una separación entre el sujeto y lo que lo rodea, y por lo tanto lo importante no es tanto la posibilidad de un conocimiento cierto como la vivencia del fenómeno o la experiencia que existe entre ambos. Otra, proveniente de la física cuántica, la constituye el enunciado del "Principio de la Incertidumbre" por Werner Heisenberg, que señala la imposibilidad de discernir simultáneamente posición y momento de una partícula pues la observación implica una intrusión en el resultado del experimento y, por tanto, carece de sentido hablar de la independencia de una observación.

Pero una de las vías de superación más sugerentes de esta distinción es la propuesta por la "epistemología evolutiva" o "epistemología científica", que propone interpretar el vínculo cognoscitivo desde la óptica de la evolución biológica, y que sostiene que no podemos conocer -en general, actuar- en el mundo, si no es proyectando e imprimiendo en él nuestra propia estructura -primero biológica y posteriormente social. Es decir:

- Primero, que es necesario reconocer que no hay más mundo que el que nos permite comprender nuestro aparato cognitivo. Al decir de Maturana y Varela, "no vemos el 'espacio' del mundo, vivimos nuestro campo visual; no vemos los "colores" del mundo, vivimos nuestro espacio cromático"<sup>34</sup>.

- Segundo, que la percepción, el operar del sistema nervioso, la organización del ser vivo y el conocimiento autoconsciente conforman un todo conceptual y operacional indisoluble. Al decir de Rolf Behncke "cualesquiera sean nuestras percepciones conscientes ... no operan éstas "sobre" el cuerpo, ellas **son** el cuerpo"<sup>35</sup>.

Las implicaciones de esta propuesta han sido múltiples y fértiles. Una de las primeras, y tal vez más significativas, la constituye el enfocar la epistemología no ya en el tema del "crecimiento del saber"<sup>36</sup>, sino en el "comprender (el

<sup>29</sup>MODIANO, Ignacio. Op.cit; citando a GILLESPIE, Charles C; **The Edge of Objectivity. An Essay in the History of Scientific Ideas**. Princeton, N.Y. 1960, cap. 1.. p.6.

<sup>31</sup> Ibid. p.4.

<sup>32</sup> BARTLEY, W. W. «*Philosophy of Biology versus Philosophy of Physics*» en AAVV (RADNITZKY, G. & BARTLEY, W. W. Eds.) **Evolutionary Epistemology, Rationality, and the Sociology of Knowledge**. La Salle: Open Court, 1987. p.10.

<sup>33</sup> ESTRELLA, Jorge. **Conocimiento y Biología**. Santiago de Chile: Hachette, 1991. p.39.

<sup>34</sup> MATURANA, H. VARELA, F. Op.cit. p.10.

<sup>35</sup> BEHNCKE, Rolf, en su op.cit. p.XXIII.

<sup>36</sup> POPPER, Karl. **The Logic of Scientific Discovery**. London & New York, 1997. p.15.

conocimiento) como un continuo con el conocimiento animal; y comprender además, su discontinuidad -si es que la hubiera- con el conocimiento animal"<sup>37</sup>. Las implicancias para el saber de la ciencia es que, según Husserl, cualquier conocimiento del mundo externo debe comenzar por una escrupulosa inspección del propio mundo interno, pero a la vez, debe enunciar el problema de manera tal que un conocimiento, aunque producido por nosotros, exista al margen de cualquier sujeto, es decir, que posea una vida autónoma con respecto a las acciones y a los procesos mentales del sujeto que lo genera<sup>38</sup>.

#### **La crisis de la distinción sujeto/objeto y el paisaje como disciplina**

Para nuestros fines lo esencial es que se diluye esa esperanza de poder dibujar -congelar- el fenómeno de nuestra percepción del entorno de manera independiente del sujeto cogniscente, y con ello, la de validar teóricamente una asignación a priori de valor de paisaje a los elementos del territorio, haciendo abstracción del observador, de sus juicios y de su contexto socio-cultural. Y esto simplemente, porque dicho valor sería, en cualquiera de los casos, asignado por alguien. Algo tan obvio que se hace difícil de ver.

Así, desde una perspectiva práctica, el problema de asignar un valor "objetivo" al paisaje, o a sus elementos y/o configuraciones, no radica ya en identificar las condiciones "objetivas" del territorio que determinan dicho valor. Por el contrario, parece una labor más humilde pero a la vez cercana a la realidad del fenómeno, el cómo sistematizar el juicio "subjetivo" de los habitantes sobre su entorno, cumpliendo las cuatro condiciones señaladas más arriba al saber de la ciencia. En otras palabras, dar espacio, de

manera rigurosa, a todos los "me gusta", "yo creo" o "me parece" y a todas las manifestaciones posibles de la intuición sabia de los habitantes sobre su entorno. Dar espacio además al valor de la conjetura, entendiendo que cualquiera de los resultados carece de validez salvo para un determinado lugar, para un cierto grupo humano y en un preciso momento de la historia.

#### **4.- Síntesis**

Resumiendo, paisaje, como un juicio subjetivo, complejo y en gran parte inconsciente sobre el territorio ha encontrado desde siempre, un campo natural de expresión a través de la inocencia, irresponsabilidad e integralidad del saber artístico. Para el saber de la ciencia, paisaje ha sido un campo misterioso del saber. Esto en tanto corresponde a un juicio "subjetivo" sobre el territorio y no el territorio en sí, más fácilmente asimilable a un objeto «distinto» del sujeto cogniscente, requisito tan caro a la ciencia del siglo XIX. Es esta brecha la que Olmsted reclamaba llenar a mediados del siglo pasado. Brecha que la ciencia ha venido llenando paulatinamente a través de la validación de todos y de cada uno de los principales supuesto enunciados por los teóricos humanistas de los siglos XVIII y XIX, sólo en la medida que asume paulatinamente la dilución de las barreras entre saber "objetivo" y saber "subjetivo".

Es en este contexto donde esta ambigüedad y complejidad disciplinar que se anida bajo el concepto de "paisaje" asume su real valor. Paisaje es hoy un crisol donde la inocencia, irresponsabilidad e integralidad de la imagen poética convive, naturalmente, con el rigor y la disciplina de la ciencia.

<sup>37</sup> POPPER, Karl. «Replies to my critics», en P.A. SCHILPP (ed.) *The Philosophy of Karl Popper*. La Salle: Open Court, 1974. P.1061. Citado por BARTLEY W. W. op.cit. p. 19.

<sup>38</sup> MARTI, Carlos. *Las Variantes de la Identidad. Ensayo sobre el Tipo en Arquitectura* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. p.37. Citado por MODIANO. Ignacio. Op.cit. p.14.

## Síntesis y conclusiones

Las valiosas disertaciones brindadas durante el presente seminario nos han señalado algunos aspectos sustanciales del sujeto de estudio propuesto: **“Arte y Ciencia en el desarrollo del patrimonio paisajista”**.

El **Dr. Rex González** ha reflexionado claramente sobre las cualidades que distinguen y precisan a estas dos manifestaciones de la cultura. El arte, uno de los elementos característicos de los aspectos simbólicos de la cultura, posee como distintivo básico su carácter de individualidad, de expresión a través de elementos o rasgos únicos en el espacio y el tiempo, que no se producen de manera acumulativa. La ciencia, por el contrario, evoluciona y comprueba. “La ciencia busca una realidad que está fuera de nosotros y que aparentemente existe, es concreta y lo que los investigadores hacemos es simplemente buscar. En cambio por oposición el arte crea, obedece a factores del subconsciente”.

La fusión del conocimiento proveniente de las disciplinas científicas, como la Edafología y la Botánica, y la creación de un jardín como obra de arte fue ejemplificada por el **Prof. Silva Delgado**. Las dificultades del predio, la plantación en una zona de calizas cretácicas y la imponente figura del Alcázar de Segovia, fueron transformadas en estimulantes desafíos. Acompañadas por el conocimiento de la historia geológica del sitio y la historia social y personal de quienes lo trabajaron, confluyeron en una comprensión profunda del lugar que produjo el jardín experimental, el “Romeral de San Marcos”.

Desde la ciencia geográfica, la **Dra. Chiozza** analizó la fisonomía paisajística del área metropolitana de Buenos Aires entendida como expresión sensorial de la relación de la sociedad con su entorno. “Entendemos al paisaje como provisto de una creación social y ésta tiene que ver con la cultura de la sociedad que lo produce y con los materiales que utiliza para la creación”. A su vez, el paisaje permite leer la cultura que lo produce: “Las ciudades son también expresión de la calidad de sociedad o sociedades que históricamente han ido construyendo esos paisajes”. A partir del siglo XVI la colonización hispana establece con la cuadrícula la prefiguración y las limitaciones que enfrentaría la ciudad actual. El crecimiento de la misma opera transformaciones importantes a partir del siglo XIX con la inmigración, la incorporación de nuevas tipologías destinadas a alojar esta población y los desplazamientos hacia el sur, producto de la actividad económica y luego hacia el norte, como consecuencia de la epidemia de fiebra amarilla. La progresiva densificación de la ciudad, la aparición de nuevos medios de transporte, el crecimiento del valor de la tierra entre otros factores hicieron a la desaparición de la tradicional tipología de la casa de patios y a la transformación del paisaje urbano. Un hito en este proceso de desaparición de la escala humana y del goce del paisaje fue la sanción de la Ley de Propiedad Horizontal. Ante esta realidad el sentido de identidad, la estética y la responsabilidad institucional requieren nuevas respuestas. “Los procesos de crecimiento deben ser el resultado de la participación de los ciudadanos para la expresión de los problemas y de los técnicos para la solución de los mismos, porque cada día se van a presentar con mayor dureza en la medida que demoremos esta discusión”.

Un buen ejemplo de la aplicación de metodologías con base científica en la rehabilitación del patrimonio paisajista, es el trabajo realizado por la **Arq. Henríquez de Fernández** en el Parque del Este de la ciudad de Caracas. “Existe en la actualidad un auténtico movimiento internacional orientado hacia la identificación, preservación y valoración de los paisajes que han sido producto de una significativa acción humana sobre el ambiente, ya que estos paisajes constituyen parte importante de la memoria de las naciones, las comunidades y de la evolución de la humanidad misma”. El inventario del parque existente o la comprensión del sistema y sus componentes es el primer paso para el análisis. Aspecto complejo que se realiza, en el caso presentado, a partir del estudio de dos enfoques antecedentes. Especial atención requiere en nuestro medio el acento puesto en el reconocimiento de nuestras particularidades: “En América Latina, las obras de renovación de espacios verdes suelen tener un contenido político y efectista que espera resultados inmediatos, con lo cual la etapa inicial de análisis se produce de manera atropellada dada la presión de las circunstancias externas”. Se desprende en consecuencia la importancia

*de contar con registros exhaustivos de nuestro patrimonio paisajista de manera que puedan constituir la base de los futuros planes maestros de los cuales, a su vez, se desprenderán los proyectos o proposiciones constructivas.*

*Desde la perspectiva artística la **Prof. De Rueda** nos ha señalado que “Las artes en el devenir de la historia han dialogado en forma dinámica con la naturaleza y el entorno”. Entre la Antigüedad, con una visión que integraba lo natural y lo cultural, y el siglo XX en donde el paisaje se ha civilizado sin establecer límites precisos entre naturaleza y cultura, su representación evidencia, como manifestación artística, las sucesivas etapas por las que ha pasado el concepto de naturaleza en el hombre.*

*La representación pictórica como testimonio que colabora a la comprensión de la identidad de un país o región ha sido el tema que la **Dra. Cristina Felsenhardt** ha expuesto y que exhibe el fundamento artístico de la arquitectura del paisaje. “El hombre se ha proyectado en la naturaleza y eso se ha reflejado en el arte generando imágenes de la identidad”. La investigación presentada muestra un orden en la representación donde primero se interpreta el territorio, después el hombre, la ciudad y por último los edificios.*

*Como cierre del seminario la visita a los parques de “Santa Elena” y “Los Talas”, recreada y enriquecida a través del artículo de la **Arq. Pascual y la Srta. Meroni**, nos ha facilitado el conocimiento de dos parques con historias representativas de este tipo de intervenciones durante los siglos XIX y XX. Ellas han configurado improntas distintas en el tratamiento del espacio abierto perdurando ambas aunque orientadas a objetivos y futuros diversos: búsqueda de rentabilidad económica en un caso, preservación del testimonio y legado en otro.*

*Queremos agradecer además de los generosos aportes de los conferencistas, las importantes contribuciones realizadas por quienes presentaron comunicaciones. Ellos nos han permitido conocer los caminos que se encuentran recorriendo los estudiosos de distintas regiones geográficas y disciplinas en torno a este amplio y fascinante campo de estudio que es el paisaje, esta vez a partir de las distintas maneras en que intenta abordarlo y reelaborarlo el hombre.*

*Por último, agradecemos también a todos los asistentes a nuestros encuentros; su presencia mantiene y demuestra la vigencia de un tema que nos pertenece a todos e impulsa nuestra labor en pos del rescate y valorización de nuestro patrimonio paisajista.*

Ing. **Alvarez**, Guillermo Alejandro  
Dir: 59 N° 865 1° L- La Plata  
CP: 1894 Tel.0221-4277591

Sra. **Alvarez Gelves**, María del Valle  
Dir: 10 N° 3365 - Gonnet  
CP: 1897 Tel.0221-4713898  
Email: Vallen@satlink.com.ar

Arq. **Amarilla**, Beatriz Cecilia  
Dir: 25 N° 1291- La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-451-5190  
Email: ciclinta@gba.gov.ar

Sr. **Artigas**, Lucas  
Dir: Alvear 209 - Rosario  
CP: 2000 Tel.041-306221

Arq. **Asteinza**, Mariana  
Dir: Saenz Peña 915 - Cnel Pringles  
CP: 7530 Tel.02922-462634

Srta. **Caproti**, Soraya  
Dir: 54 N° 463 4° B - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4244925

Ing. Agr.. **Carassale**, Hebe  
Dir: 29 N° 338 - La Plata  
CP: 1900 Tel.021-4793972

Srta. **Carol**, Inés  
Dir: 64 N°677 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4522872

Lic. **Carut**, Claudia  
Dir: 62 N°876 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4516722

Srta. **Casali Urrutia**, Mariana  
Dir: Luis Saenz Peña 1832 - Martinez  
CP: 1640 Tel. 011-47988331

Srta. **Casco Bruña**, Patricia  
Dir: G. Cesar Diaz 5077 1° P°- Capital Federal  
Tel. 011- 4528264

Arq. **Coletti**, Renaldo  
Dir: 53 N° 1176- La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4533582

Srta. **Cucchi**, María Virginia  
Dir: Av La Plata 212 - Capital Federal  
CP: 1184 Tel.011-49834042

Pais. **Cúccolo**, Ana Teresa  
Dir: Av José L. Suarez 140 - Chivilcoy  
CP: 6620 Tel.02346-424853

Arq. **Del Barba**, Ana María  
Dir: 21 n° 754 - City Bell  
CP: 1896 Tel.0221-4803861

Tec. Paisaj. **Dini**, Silvia  
Dir: C.C. N° 29- Dolores  
CP: 7100 Tel.02241-15680192

Arq. **Eugenio**, Marta María  
Dir: 55 N° 681 8 A - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4216500

Sr. **Fabaron**, Juan  
Dir: 12 de Octubre 1500 - Bragado  
CP: 1834 Tel.0342-30286

Arq. **Falco**, Silvana  
Dir: Avellaneda 349 - Temperley  
CP: 1834 Tel.011-42438968

Ing Agr. **Gallo**, María Carolina  
Dir: 509 n° 3558 e/ 30 y 31 - Hernandez  
CP: 1903 Tel.0221-4845506

Sra. **Garay de Mongan**, Isabel  
Dir: 10 N° 3161- City Bell  
CP: 1896 Tel.0221-4802923

Arq. **Gnecco**, María Elena  
Dir: 495 bis esq. 17 - Gonnet  
CP: 1897 Tel.0221-4840347

Arq. **Gomez Salso**, Eduardo  
Dir: Ramón Freire 2055 - Capital Federal  
CP: 1428 Tel./ Fax 011-45518482

Pais. **Grieco Demey**, Mariana  
Dir: José Ingenieros 1167 - Olivos  
CP: 1636 Tel.011-47909491

Arq. **Grunwald**, Salomé  
Dir: Av Las Heras 3807 10° F - Ituzaingo  
CP: 1425 Tel.011-48016770

Cont. **Guana**, Nora  
Dir: 45 N° 2173- La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4709250

Srta. **Guaregna**, José Luis  
Dir: 68 n° 332- La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4231273

Arq. **Herrera**, Liliana  
Dir: 13 N° 656 - City Bell  
CP: 1896 Tel.0221-4803323 Fax 0221-4845242

Srta. **Holtmann**, Matilde  
Dir: Dgo Savio 2881 - San Isidro  
CP: 1642 Tel.017234881 Fax: 01-7234082

Ing. Agr. **Isasi**, María Teresa  
Dir: Jaureche 1024 - Hurlingham  
CP: 1642 Tel.011-46659691

Arq. **Josevovich**, Irene  
Dir: 11 de Septiembre 2829 - Capital Federal  
CP: 1429 Tel011-47871894  
irene@cuidad.com.ar

Arq. **Leone**, Emilce  
Dir: Istilart N° 756 - Tres Arroyos  
CP: 7500 Tel02983-423474

Arq. **Mariano, Patricia**  
Dir: Iriarte 491 - Temperley  
CP: 1834 Tel.011-42440465  
patriciamariano@infovia.com.ar

Srta. **Mazzei, Maria Teresa**  
Dir: Sucre 1505 6 to B - Capital Federal  
CP: 1428 Tel.011-47851878

Arq. **Merino, Ana María**  
Dir: 10 N° 846 - City Bell  
CP: 1896 Tel.0221-4801824

Arq. **Mendez de Zuberbuler, Carmen**  
Dir: Av. Alvear 1552- Capital Federal  
CP: 1014 Tel.011-48154407

Srta. **Miyasiro, Marcela**  
Dir: 137 N° 1365 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4508068

Sr. **Mizuta, Victor Alejandro**  
Dir: 46 n° 335- La Plata  
CP: 1900 Tel0221-4272959

Lic. **Molina, Gladys María**  
Dir: 20 N° 5388- City Bell  
CP: 1896 Tel.021-802738

Pais. **Molina, Daniel Ulises**  
Dir: 85 bis n° 107 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4868328  
tplantas@cadema.com.ar

Arq. **Molinari, Graciela**  
Dir: 61 N°832 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4534565

Arq. **Morales, Monica**  
Dir: Canilla 330 - Chile  
CP:11300

Pais. **Mulieri, Roberto**  
Dir: M. J. Haedo 2656 - Florida  
CP:1602 Tel.011-47606602

Sr. **Murace, Pablo**  
Dir: 66 N° 1674 - La Plata  
CP:1900 Tel 0221-4521524

Arq. **Obregón, Rosana Luján**  
Dir: 43 N° 53 Esq.121 - La Plata  
CP: 1900 Tel.021-24-9801 Fax: 021-24-9801

Ing. Agr. **Parajón, Juan Carlos**  
Dir: Suipacha 290 - Tucumán  
CP: 4000 Tel.0381-4213160

Ing. Agr. **Pintus, Claudia**  
Dir: 446 n° 1236 - City Bell  
CP: 1896 Tel.0221-4730084

Ing. Agr. **Puglia, Maria del Lujan**  
Dir: Alem N° 2571 - Mar del Plata  
CP: 7600 Tel.0223-4861631

Sra. **Rivero, Alicia Susana**  
Dir: 16n° 430 Dto 4 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4256170

Sr. **Ruiz, Edgardo Mario**

Arq. **Rodriguez, Beatriz**  
Dir: 4 e/ 59 y 60 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4223811

Srta. **Rodriguez Laguens, Barbara**  
Dir: 44 n° 1345 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4792026

Ing. Agron. **Russo, Patricia**  
Dir: 35 N° 920 - Balcarce  
CP: 7620  
prusso@telefax.com.ar

Arq. **Sánchez, Orlando Ramón**  
Dir: 29 N° 1585- La Plata  
CP: 7620 Tel. 0221-4518549

Lic. **Stunz, Hugo Francisco**  
Dir: 2 N° 1215 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4212010 Fax 0221-4828740

Srta. **Tellechea, Analía**  
Dir: 63 N° 1480 - La Plata  
CP: 1900 Tel.0221-4526937

Arq. **Terzano, Magela**  
Dir: Bl. España 2258/201 - Montevideo  
CP: 11200 Tel.0598-4010847  
interzano@adinet.com.uy

Arq. **Trenttel, Paola**  
Dir: Pje. Santo Tomás 312 - of. 5 - Cordoba  
CP: 5000

Arq. **Whebe, Juan Carlos**  
Dir: María Montessori 4532 - Córdoba  
CP: 5000 Tel.0351-4813697

Ing. Agron. **Zabalza, Gladys**  
Dir: Rivadavia 258 - San Vicente  
CP: 1865 Tel.02225-481976

# INDICE

<b><i>Fundamentos del seminario</i></b>	5
Arq. Mabel I. Contin	
<b><i>Palabras pronunciadas en el acto de apertura</i></b>	7
Arq. Julio A. Morosi	
<b><i>La creación de un jardín experimental en Segovia. La plantación en una zona de calizas cretácicas en Castilla</i></b>	9
Arq. Paisajista Leandro Silva Delgado	
<b><i>Reflexiones desde la disciplina arqueológica</i></b>	15
Dr. Alberto Rex González	
<b><i>Rehabilitación y renovación de áreas verdes recreacionales con valor escénico. Metodología aplicada al Caso Parque del Este en Caracas</i></b>	21
Arq. Paisajista Diana Henríquez de Fernández	
<b><i>Artes y paisajes: entre la representación y la intervención</i></b>	33
Prof. María de los Angeles de Rueda	
<b><i>Fisonomías paisajísticas del Área Metropolitana de Buenos Aires</i></b>	41
Dra. Elena Chiozza	
<b><i>El paisaje urbano ayer y hoy. La pintura como testimonio</i></b>	51
Dra. Cristina Felsenhardt	
<b><i>Los Parques de "Santa Elena" y "Los Talas", exponentes de dos períodos del desarrollo paisajista regional</i></b>	61
Arq. Cecilia Pascual y Srta. Virginia Meroni	
<b><i>Presentación de comunicaciones</i></b>	71
<b><i>Síntesis y Conclusiones</i></b>	87
<b><i>Nómina de asistentes</i></b>	89



I.S.B.N. N° 987-98485-0-0