

## POSIBLES PAUTAS PARA UNA ACCIÓN VITAL SOBRE EL DETERIORO

### POSSIBLE GUIDELINES FOR VITAL ACTION ON DETERIORATION

Juan José Tuset Davó

**RESUMEN** La creciente acumulación de residuos nos plantea posibles pautas para intervenir el nuevo entorno cambiante. Este pensar implica buscar y definir modelos que permitan enfrentarnos a las arquitecturas sin uso. Previo a su demolición o rehabilitación, podemos establecer como actitud ética la preservación y exaltación de la vida *natural* de toda construcción del hombre. Para ello, nos instruimos de los modelos válidos acometidos en proyectos de paisaje y, especialmente, de jardín porque, en su voluntad de crear entornos placenteros, la vida en toda su amplitud se hace presente para poderla aprehender. El tránsito desde la persistencia de lo mismo, que establece posturas que idealizan el paisaje, hasta la nueva valoración del cambio alternativo, implica ahondar en la complejidad de las variables de lo natural. Dirigir la mirada a lo biológico verifica que, en su alternancia permanente, nace una nueva estética ligada a los principios ecológicos que ponen en valor el devenir del tiempo. Toda unidad arquitectónica que nace de la unión de lo preexistente -soporte- con lo nuevo -aporte- nos ofrece la oportunidad de razonar el sentido de lo *Otro*. Apoyados en el pensamiento de Lévinas, nos acercamos a una actitud ética que, complementada con los variados planteamientos estéticos característicos del hecho arquitectónico, nos conduce a abrirnos al gozo estético de lo *Otro*. La atención a lo *natural* en toda arquitectura nos aporta la experiencia de conseguir una existencia consecuente con la vida.

**PALABRAS CLAVE** Arquitectura, estética, ética, jardín, paisaje, Lévinas

**SUMMARY** The growing accumulation of waste presents us with possible guidelines to intervene in the new changing environment. This thinking involves searching for, and defining, models that allow us to confront architecture without use. Prior to demolition or renovation, we can establish the preservation and exaltation of the natural life of any of mankind's structures as an ethical attitude. To this end, we learn about the valid models undertaken in landscape projects, especially for the garden, because in the desire to create pleasant environments the whole breadth of life is presented for it to be understood. The transition from its persistence, establishing attitudes that idealize the landscape, to the reassessment of alternative change, involves delving into the complexity of the natural variables. Focussing on the biological verifies that, in its permanent rotation, a new aesthetic arises linked to ecological principles that place value on the passage of time. All architectural unity born of the union of the pre-existing (*support*) with the new (*contribution*) gives us the opportunity to argue the meaning of the *Other*. Supported by the thinking of Levinas, we approach an ethical attitude which, complemented by the varied aesthetic approaches characteristic of architecture, leads us to open ourselves to the aesthetic enjoyment of the *Other*. Attention to the natural in all architecture gives us the experience of achieving an existence consistent with life

**KEY WORDS** Architecture, aesthetics, ethics, garden, landscape, Lévinas

Persona de contacto / Corresponding author: juatuda@pra.upv.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia

"Vivimos en una época de excesos. La avaricia es ilimitada".  
Robert Rauschenberg

La abundante acumulación de desechos es cada vez más evidente en nuestra sociedad posindustrial. Algunos artistas, desde hace ya unos años, están llamando la atención sobre esta situación con su obra a modo de denuncia. Un caso patente de esta preocupación ha sido el premiado documental *Manufactured Landscapes* (2006) del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky que nos presenta las consecuencias reales del progreso técnico del hombre como la transformación destructiva del territorio y la gran producción de detritos<sup>1</sup>. El urbanista Kevin Lynch (1918-1984), en su libro póstumo *Wasting away*, también analiza el deterioro que está sufriendo la sociedad poscapitalista resaltando que el desperdicio es una consecuencia del uso inútil pero que, como es efecto de nuestra condición humana, debemos asumirlo como tal o enfrentarnos a él<sup>2</sup>. El tiempo en el que vivíamos fascinados por la utopía de los recursos naturales inagotables ya ha pasado. Ahora nos toca vivir en una zona de derribo y desorden en la que, como sostiene Martín Prada, ha resurgido el *apropiacionismo* como una nueva práctica artística que da valor estético a lo que hacemos y cambia ligeramente de una cultura a otra llevando a cada persona a actuar de manera diferente<sup>3</sup>.

La primera década del siglo XXI se ha caracterizado por el nacimiento de una fuerte conciencia social acerca de cómo actuar frente a la acumulación de desechos. No obstante, ha sido en las últimas décadas del siglo XX cuando se han acentuado algunos posicionamientos intelectuales sobre el modo de intervenir nuestro entorno.

Hoy, estos continúan siéndonos útiles como indicadores de un posible camino factible para abordar la relación del deterioro con el hombre contemporáneo a la que alude Lynch.

En la acción artística *A line made by walking* (1967) del británico Richard Long (1945) vemos una actitud de intervención en el entorno basada únicamente en el andar como un proceso del caminar. El efecto de la pisada, la acción de ida y de vuelta de sus pasos en el prado, es una intervención débil -parafraseando a Vattimo- consciente de su duración efímera porque, cuando llega la primavera y crece la nueva hierba, la acción del artista desaparece. El hecho propio del cambio natural, su transitoriedad, entra a formar parte de la acción artística que se debilita una vez realizada y pasa a permanecer solo en nuestra memoria como un proceso documentado. El acto físico de Long es una transformación del entorno en el que el arte queda en el recuerdo y la presencia del artífice solo deja en el lugar la huella de su marcha pero no la impronta de su marca.

La actitud establecida por el escultor norteamericano Robert Rauschenberg (1925-2008) en su serie *Gluts* (1986-1995) es bien diferente. Básicamente es una creación artística a partir de desechos recogidos en desguaces de Texas. La serie *Gluts* es una crítica del estado de abandono de su tierra natal, debido a la excesiva producción de desechos industriales acumulados después de la crisis del petróleo de los años ochenta que asoló su región. Rauschenberg demuestra con su trabajo que el

1. BURTYNSKY, Edward: *Manufactured Landscapes*. [DVD] Dir. Jennifer Baichwal, Vancouver: Foundry films, 2006 (80 min)

2. LYNCH, Kevin: *Wasting Away. An exploration of Waste*. San Francisco: Sierra Club Books, 1991 (Esp.: *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005), p.183

3. MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos. 2001, pp.13-20

1. Richard Long. *A line made by walking*, Inglaterra, 1968.
2. Robert Rauschenberg. *Polar Glut*, 1987.



1



2

pensamiento creativo del artista puede cambiar el uso de lo que consideramos basura<sup>4</sup>. Cualquier fragmento olvidado o resto abandonado mediante su (re)composición y ensamblaje puede definir una nueva obra que reclame la belleza de todo objeto creado ex novo. Estas dos actitudes, la acción débil del paseo de Long y la creación artística de Rauschenberg (figuras 1 y 2), pueden ser retomadas de nuevo en el presente como pautas no opuestas sino complementarias que nos guíen y marquen directrices posibles para afrontar la intervención en la creciente acumulación de arquitecturas que son consideradas obsoletas en nuestras ciudades.

El trabajo fotográfico del canadiense, la actuación del británico y las piezas artísticas del norteamericano tienen en común que se sustentan y nutren tanto de las posibilidades del paisaje natural como del acopio de residuos. El primero nos advierte del cambio de su belleza, el segundo nos muestra un modo para dejar nuestra huella de manera transitoria y sensible en el lugar y el tercero nos reconforta con la capacidad del arte para generar una nueva belleza a partir de la reformulación del desecho. Así que, antes de actuar en el deterioro que muchas arquitecturas presentan en la actualidad y antes que buscar en la historia de la arquitectura ejemplos probados, queremos plantear una postura ética que pregona preservar y reivindicar la vida *natural* de toda construcción

del hombre. Esta estimulante propuesta propone ir al encuentro de pautas válidas que estén presentes en las intervenciones ya realizadas en los paisajes devastados por la sociedad de consumo pero, ante el amplio número de propuestas que se nos aparecen, queremos fijarnos, tan solo, en la acción concreta que la arquitectura ha desempeñado, cuando ha buscado la belleza del lugar, con la construcción del jardín. Cualquier visita real o imaginaria que hagamos a estos lugares de sosiego y placer, aspira a la detección de posibles pautas presentes en el trabajo sensible de los artistas, arquitectos y paisajistas que los intervinieron para luego incorporarlas a nuestra actividad presente.

El periodo histórico propuesto para esta exploración es la Modernidad pero incidiendo, especialmente, en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial cuando la sociedad de consumo empezó a desarrollarse con más intensidad<sup>5</sup>. En este tiempo la sociedad moderna proyectó nuevos paisajes y jardines a la vez que acumulaba los desechos y restos producidos por la colectividad postindustrial, lo que determinó la rápida obsolescencia y pérdida de uso de muchos de los entornos que habitaba. El proyecto de jardín, como la buena arquitectura, nos indica que su objetivo es la creación de espacios en los que el hombre alcance la buena vida. Encontrar en el proyecto de paisaje y de jardín moderno alguna lección al

respecto tiene, por tanto, la finalidad de ampliar las variables y factores que determinan la creación arquitectónica asumiendo como algo definitivo la ya incuestionable e ineludible influencia de la aleatoriedad de la vida natural en las construcciones humanas.

La manifestación de las diferentes expresiones del tiempo presentes en el proyecto de paisaje o de jardín nos ofrecen pautas válidas que evitan el aplazamiento a intervenir en las arquitecturas consideradas (in)útiles, basándonos en un sencillo planteamiento que identifica la arquitectura ya existente, como *soporte*, y la nueva actuación, como *aporte*.

#### LA PERSISTENCIA DE LO MISMO O EL CAMBIO COMO ALTERNATIVA

El entorno que vivimos es un paisaje cultural; es una construcción social que participa de la transformación de nuestro mundo. La idealización que hemos hecho de él, nos lo presenta como un escenario natural, continuo, inmutable y no afectado por la complejidad de la ciudad contemporánea. Si tomamos como ejemplo el paisaje griego que Christian Norberg-Schulz describe en su *Genius Loci*, nos vemos hoy obligados a afirmar que, claramente, es una idealización. Norberg-Schulz lo describe como un escenario inmutable donde el hombre puede encontrar una composición inteligible de distintos elementos<sup>6</sup>. Es decir, el paisaje es un ámbito permanente y marco invariable donde los hombres podemos expresarnos a través de arquitecturas perceptibles. Templos, cabañas, aldeas y huertos discurren entonces por el paisaje transmitiendo un orden constante que delimita los espacios naturales en los que aparecen diferentes mundos individuales.

Esta idea de paisaje, como un escenario inalterable y desnudo, generó una gran fascinación en los arquitectos modernos convirtiéndose en el fondo idóneo de las renovadoras formas puras y volúmenes másicos blancos que

imaginaron para la nueva arquitectura. El iniciático *Viaje de Oriente* (1911) de Le Corbusier hace patente esta fascinación y el conocimiento del valor de unas culturas, todavía tradicionales, que vivían ligadas permanentemente al mundo natural y, cuyos estilos de vida se manifestaban sin ningún obstáculo con el paisaje. A su regreso a occidente, en París, el joven arquitecto escribiría desolado que, *"en estos lugares las gentes que lo habitaban tenían un respeto a la presencia de las cosas"*<sup>7</sup>.

La presencia de las cosas puede ser interpretada como la continuidad de la historia y de los modos de hacer del hombre. Sobre este tema pesa la idea de la permanencia de lo mismo que, relacionado con la especificidad del proyecto del jardín, tiene en la persona del español Javier de Winthuysen (1874-1956) una figura destacable. En 1930 aseveró este sevillano que, *"España es el único país del mundo que encierra la historia completa del arte de los jardines desde la Edad Media hasta la actualidad"*<sup>8</sup>. Las condiciones topográficas, la variedad climatológica, las diferencias hidrográficas, las características del suelo y el "espíritu del lugar" de las diferentes regiones españolas, es decir, los diferentes tipos de paisajes de nuestro país, propiciaban un arte jardinero de intensa poesía y particular belleza. Señalaba Winthuysen además que, *"nuestros viejos jardines ni estudiados ni comprendidos, salvo haber servido de inspiración a algunos de nuestros pintores y poetas, han sido por la generalidad despreciados [...], los restos clásicos que subsisten los debemos, aunque parezca paradoja, a la indiferencia y a la incuria, menos dañina que las obras de la ignorancia"*<sup>9</sup>. Así, ante este escenario de olvido y abandono y, enfrentándose a la situación de hundimiento y deterioro, para evitar la destrucción del legado de los jardines históricos españoles los inventarió y catalogó. Su trabajo los dio a conocer, permitiéndole analizar minuciosamente sus detalles, dibujar y medir sus partes con el fin de perpetuar y conservar

4. RAUSCHENBERG, Robert: *Gluts*. [Catálogo exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim, 2010

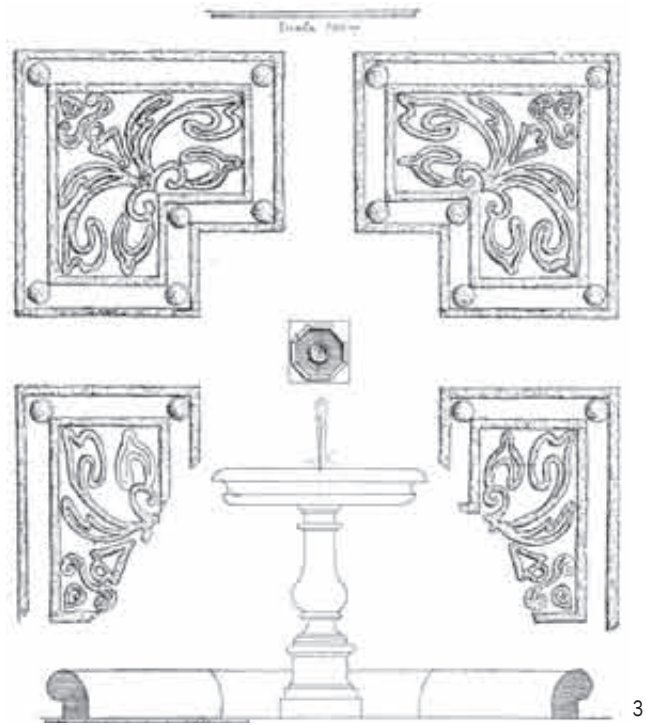
5. BAUDRILLARD, Jean: *La Sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A. Editores, 1974, p.99

6. NORBERG-SCHULTZ, Christian: *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milán: Electa, 2003, p.52

7. JEANNERET, Charles-Edouard: *El Viaje de Oriente*. Colección de Arquitectura nº.16. Murcia: COAAT, 1984, p.187

8. WINTHUYSEN, Javier: *Jardines Clásicos de España*. Aranjuez: Doce Calles-Real Jardín Botánico, 1990 (edición dfacsimil de 1930), p.13

9. *Ibidem*, p.14



3

vigentes las características definitorias del jardín clásico español (figura 3). El esfuerzo de Winthuysen manifiesta una actitud más bien optimista para determinar los invariantes de la arquitectura del jardín español.

No muy diferente resultado ser el esfuerzo que realizaron otros arquitectos, como Fernando Chueca Goitia quien, unos años después, en su destacado estudio *Invariantes castizos de la arquitectura española* relata ilusionado el sentido de su cometido: "el secreto de la arquitectura española, que a mi sensibilidad, se presentaba por todos los rincones de la vieja España en formas elocuentes y expresivas"<sup>10</sup>. La confianza ciega en la persistencia atemporal de lo mismo, en fijar los invariantes del jardín español o de la arquitectura radica en la creencia que en el soporte reside el misterio de una belleza atemporal lo que refleja claramente una pauta en la que se reafirma un fuerte vínculo con las raíces autóctonas del lugar.

La alternativa a los convencionalismos propios de los viejos estilos arquitectónicos y, especialmente, del proyecto de jardín fue la invención moderna de la mirada pintoresca que nació en Inglaterra en el siglo XVII como un método de exploración del paisaje que permitió a los arquitectos y paisajistas descubrir otros misterios ocultos en la naturaleza. El método pintoresco, desarrollado por William Kent (1685-1748) y, posteriormente, por Lancelot

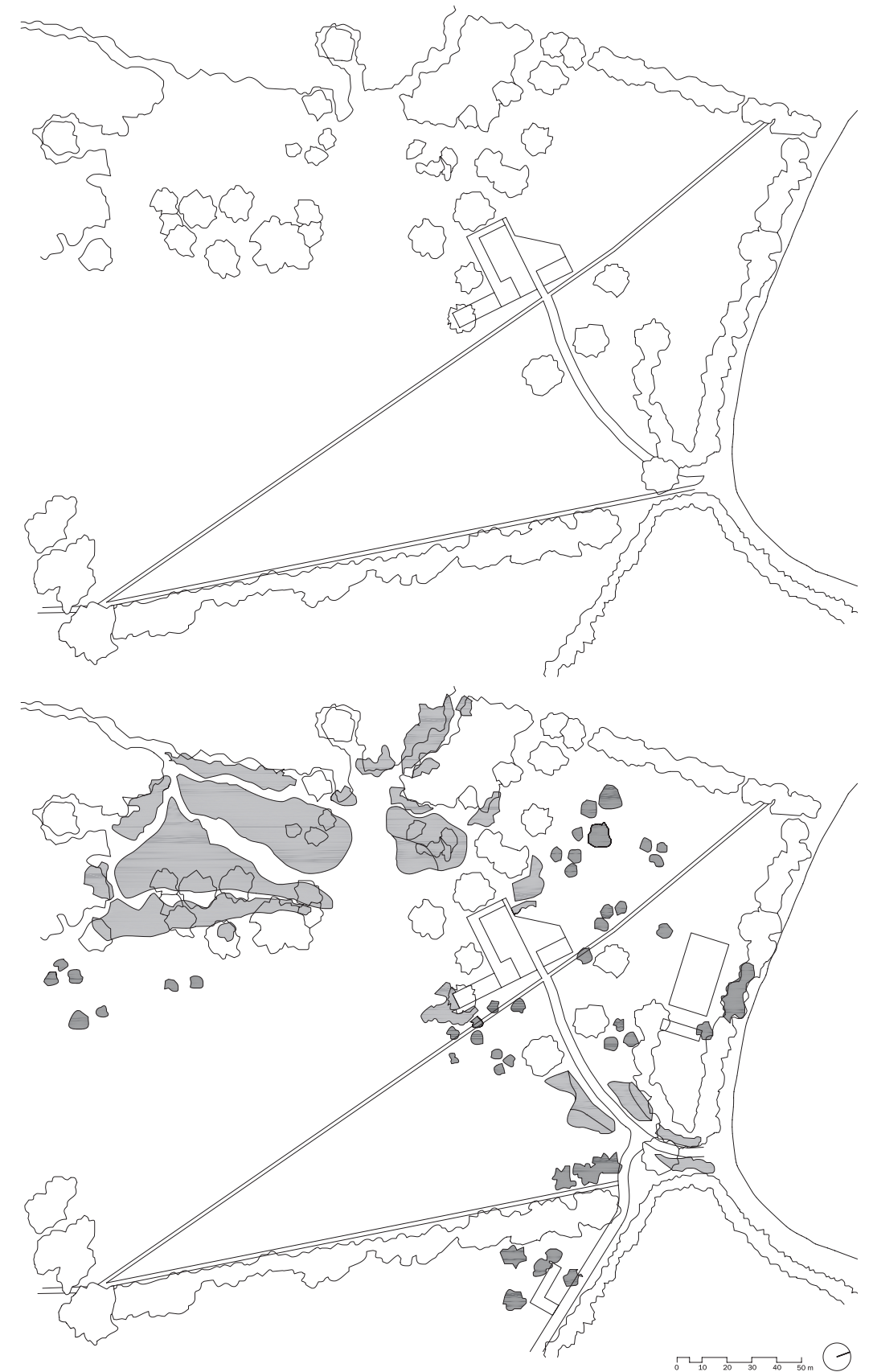
Brown (1715-1783), nunca ha dejado de pautar el diseño de muchos arquitectos pero ha sido, en el inicio del siglo XXI, cuando ha vuelto a ser retomado con fuerza para reelaborar, junto a planteamientos más funcionalistas y pragmáticos, la intervención en el paisaje contemporáneo y abordar desde él el proyecto de la ciudad moderna en la naturaleza<sup>11</sup>. En este sentido, conviene destacar que fue el proyecto de la casa Bentley Wood (1936) en Halland (Inglaterra), del arquitecto Serge Chermayeff y del paisajista Christopher Tunnard, el primer hecho que propuso el cambio alternativo del soporte como un paradigma moderno para mirar pintorescamente el entorno.

La tradición paisajista inglesa fue reinterpretada por ambos, arquitecto y paisajista, para convertirla en una estrategia válida con la que diseñar el paisaje moderno. La habilidad exhibida consistió en la selección de los ejemplares de abedules y robles existentes que debían eliminarse del entorno próximo a la casa y a la elección del sitio donde debía situarse la nueva plantación de árboles y arbustos que encuadraran las vistas del paisaje<sup>12</sup>. Esta acción de esponjamiento del bosque pretendía unir la sencilla casa con el paisaje como si la nueva arquitectura funcionalista quisiera ser parte de la campiña inglesa (figura 4). El resultado conseguido puede compararse con los mejores proyectos de Lancelot Brown pero existe

10. CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat, 1980, (1947) p.9

11. Ver los autores: MADERUELO, Javier: *Nuevas visiones de lo pintoresco*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, 1996; ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pintoresco. Vol.1: el observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005; ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pintoresco. Vol.2: los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008

12. JACQUES, David; WOULDSTRA, Jan: *Landscape Modernism Renounced*. Nueva York: Routledge, 2009, p.148



4



5

5. Bill Brandt. *City of London*, 1942.  
6. Frederik Gibberd. *Plano de Harlow*, 1947.



6

una diferencia importante entre ellos: la casa moderna está pensada como el único lugar desde el que apreciar la belleza del paisaje campestre. La condición visual del resultado es la pauta que Bentley Wood nos ofrece. La arquitectura propuesta proporciona una plataforma que es un observatorio de las distintas escalas del paisaje -soporte- en el que la incorporación de nuevos elementos -aporte- configura filtros y espacios arquitectónicos que cambian nuestro modo de mirar el propio soporte.

#### LA ALTERNANCIA PERMANENTE

La ciudad contemporánea se ha convertido, actualmente, en el mayor ámbito de estudio interdisciplinar. La ciudad ha dejado de ser el reducto de los urbanistas y, en el presente, además de los arquitectos, son los sociólogos, economistas, filósofos, artistas y paisajistas quienes la están teorizando para entender la complejidad del tiempo que vivimos. La ciudad es un reflejo de la sociedad actual y el caso de Londres es modélico en este sentido. Londres era la ciudad más grande del mundo antes de la Segunda Guerra Mundial y el fotógrafo Bill Brandt la retrató fielmente como era. Su conocido trabajo *The English at home* (1936) captó la fuerte división social existente en aquel momento pero fue con su serie *A night in London* (1938) donde mostró la ciudad de una manera diferente. Este trabajo fotográfico le permitió captar con tomas de gran exposición una nueva ciudad entre la ruinas, bajo la

luz de la luna, en un deseado reclamo por lo moderno y fuertemente atraído por la fascinación de la ciudad eléctrica. Brandt apuntó que, "*El Londres de la última guerra era un lugar diferente del Londres de 1938. [...] Bajo la suave luz de la luna la ciudad oscurecida tenía una nueva belleza. Las casas parecían planas como un escenario pintado y las ruinas bombardeadas hacían emerger siluetas. A través de los huecos, nuevas vistas se abrían...*"<sup>13</sup>. El londinense podría imaginar la posibilidad de construir una nueva ciudad sobre los restos de la vieja metrópoli. La mirada sensible de Brandt nos enseña una pauta posible que establece una nueva visión de la arquitectura de la ciudad para sobreponerse a su destrucción y levantarse sobre sus propias ruinas (figura 5). El trabajo del fotógrafo evidencia poéticamente y solo con imágenes que, a partir del deterioro de lo construido, la recuperación moral de la ciudad es factible. Un signo claro de las posibilidades de la alternancia permanente que gobierna la evolución de la ciudad.

Las nuevas ciudades británicas de posguerra nos ofrecen una pauta diferente a la anterior. La ciudad de Harlow fue la primera en acometer con éxito el propósito de descongestionar la metrópoli londinense y proporcionar casas modernas a la gente bajo un nuevo modelo urbano que unificaba la ciudad funcional con la aspiración inglesa a la ciudad jardín. Harlow formuló un urbanismo en el que la forma del territorio se empleó como soporte

y base del plan director, convirtiendo la propuesta en un referente disciplinar. Las condiciones y características físicas de la región determinaron la configuración del planeamiento de la ciudad que, bajo el diseño del urbanista Frederik Gibberd y de la paisajista Silvia Crowe, conservó anchas cuñas de áreas verdes que ocupaban los valles y unían la ciudad con el campo (figura 6). El resultado del plan, a simple vista, se asemeja a un *collage* esquemático de varias zonas en el que las áreas construidas se disponían rodeadas de *lenguas* de naturaleza que mantenían todo el conjunto como una única unidad con gran valor estético<sup>14</sup>. La unión del soporte con el aporte establece una construcción urbana que aspiraba a resolver las deficiencias de la ciudad tradicional en su contacto con el entorno natural.

El empleo intensivo de la ingeniería civil para obtener el acondicionamiento paisajístico caracterizó, sin duda, el planeamiento de Harlow. Los grandes movimientos de tierra destruyeron por completo el emplazamiento a cambio de liberar espacios donde ubicar las grandes áreas industriales y residenciales lo que causó la evidente modificación del paisaje original. La alteración del soporte significó la eliminación de colinas, el relleno de valles y la

formación de terraplenes que revelaron al *Landshaping* como una de las mayores preocupaciones de los arquitectos y paisajistas del momento. Esta nueva técnica de ingeniería y diseño condujo a la aceptación de que la nueva ciudad nacida era parte del paisaje y que, por tanto, la unión del aporte con el soporte se requería pensarla desde la gran escala, teniendo en cuenta a la vez los tres entornos: natural, rural y urbano.

La industrialización de los países europeos acontecida durante los dos últimos siglos ha significado la modificación progresiva de nuestro entorno. En una primera etapa, el paisaje se concibió como un territorio que los hombres podían transformar a su gusto pero, desde mediados del siglo pasado, hemos tomado consciencia de que la transformación ha desequilibrado el acuerdo armónico de sus actos con la naturaleza lo que ha hecho vislumbrar la fragilidad del paisaje. La respuesta de los paisajistas y de los arquitectos más progresistas fue aceptar la condición de que el hombre forma parte de la evolución del paisaje y que, en este proceso irreversible, era posible dar forma a una nueva belleza a partir de la técnica y la tecnología disponible. De esta manera, la nueva ciudad-paisaje se convirtió en el campo de trabajo y

13. BRANDT, Bill: *Camera in London*. Londres: The Focal Press. 1948, p.19

14. GIBBERD, Frederick: *The design of Harlow*. Harlow: Harlow Council, 1980, pp.2-13

experimentación de los urbanistas, arquitectos y paisajistas revelando, con ello, que la alternancia permanente del soporte se nos aparece a velocidades muy diferentes.

Los fundamentos de la nueva estética de la ciudad-paisaje están profundamente ligados a los principios ecológicos y, pronto, los arquitectos y paisajistas entendieron que convergían en una asociación unívoca. La equivalencia de la ecología y la estética nos remite directamente al nuevo valor que ofrece la consideración del hecho biológico en el diseño arquitectónico como la manifestación de una pauta que reivindica la vida natural de toda construcción del hombre. En este sentido la experiencia del paisajista francés Gilles Clément desarrollada en su jardín de La Vallée desde hace más de dos décadas es valiosamente ilustrativa. De hecho, es una muestra clara de cómo se le reconoce valor transformador al devenir del tiempo (figura 7). La idea de Clément es la reivindicación de la capacidad de la vegetación para reconquistar los terrenos abandonados por el hombre para con ello restablecer el valor de lo biológico en el tiempo presente. Esta idea la conceptualiza y define como *jardín en movimiento*<sup>15</sup>. El propósito de un lugar en transformación y movimiento no es el de ser un sitio pensado para contemplar placidamente el ciclo evolutivo de la naturaleza sino la definición de un espacio para el azar y un territorio de actuación donde el jardinero -o quien sea el responsable de la gestión del soporte- maneja las plantas invasoras y de nueva introducción -aporte- con el fin de acotar y disminuir su amplitud ecológica, no con el objeto de destruirlas y eliminarlas, sino de administrarlas y orientarlas en la configuración de lo que debe ser este nuevo lugar. El hecho biológico nos muestra la validez de una pauta que configura el soporte en la medida que el aporte llega de manera azarosa o determinada para adaptarse y transformarlo. La fase de alternancia permanente del soporte requiere la participación continua del usuario y del cambio continuo del aporte.

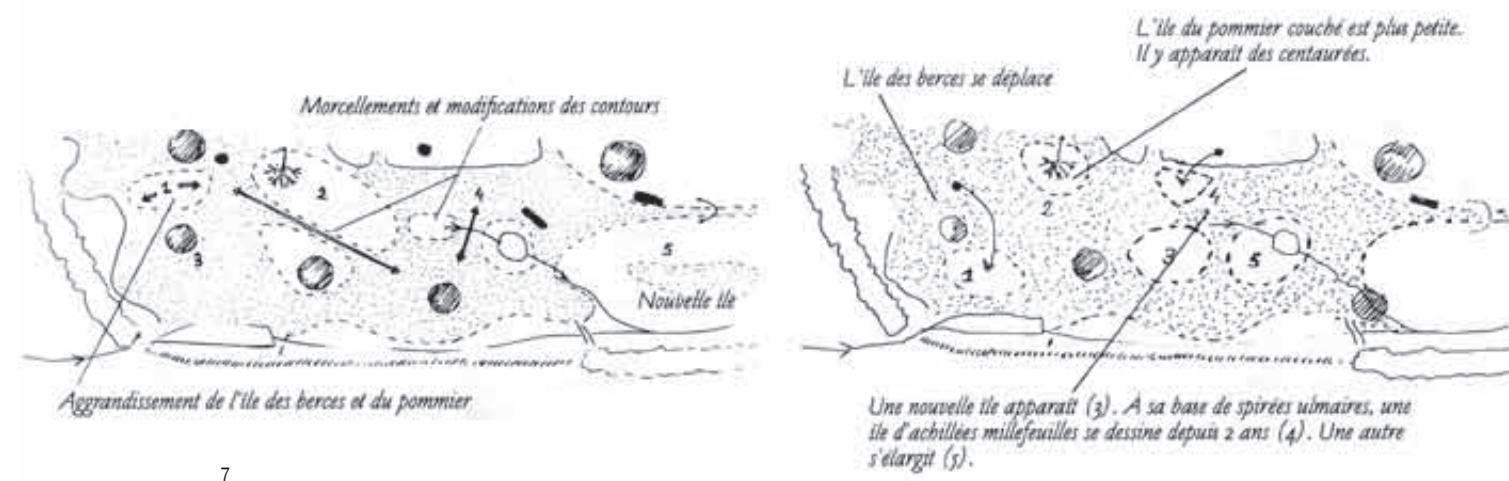
El creador de este tipo de lugares es, como ejemplifica el jardín en movimiento de Clément, un simple intermediario de la vida natural que busca la confluencia de encuentros imprevistos y observa sus acontecimientos para conducirlos y orientarlos. En definitiva, entabla una alianza con ella. Su objetivo es crear un soporte nuevo que sea un posible ámbito de trasgresiones y un espacio para

el arte involuntario<sup>16</sup>. La idea que nos propone Clément en su jardín en movimiento, cuando la adaptamos a pensar el deterioro arquitectónico y urbano, no es una invitación a encontrar un modelo finalista sino el camino que nos permita un sinfín de posibilidades reales e imprevistas. El arquitecto, bajo este planteamiento, debe conducir su trabajo a la gestión responsable de la alternancia permanente del proyecto arquitectónico para que continúe siendo obra de su espíritu y de la técnica sometida, ahora, a las reglas temporales de la armonía ecológica y de la vida natural a la que aspira toda construcción del hombre.

#### LA ALTERIDAD O LA CONDICIÓN DE SER OTRO

La presencia permanente de las cosas es una consecuencia directa de la idealización del entorno que vivimos. La actitud que Winthuysen defendió con su obra jardinera nos presenta, al respecto, una pauta que persigue conservar y mantener presente el legado histórico. Pero, cuando en el proyecto arquitectónico se atiende a otros factores más sensibles a la idea de cambio, que en el caso del jardín son el clima y el lugar, observamos que la acción del arquitecto y del jardinero se ve abocada a abrirse a la inmanencia de la vida natural. Ésta puede considerarse como un bien supremo si la idealizamos pero, también, puede ser la razón práctica que posibilita pensar en el cambio. La renovación contemporánea de la mirada pintoresca permite que transitemos sin prejuicios desde el posicionamiento moral de Kent hasta la definición de métodos de proyecto que, como el de Chermayeff y Tunard, nos marca pautas que guían la acción transformadora del paisaje. El adecuado ajuste y corrección de esta renovada mirada sensible sobre el soporte nos ayuda a apreciar que, en su especificidad, encontramos un valor estético nuevo cuando lo hacemos propio y afirmamos nuestra pertenencia a él.

La ciudad contemporánea expresa la realidad compleja que vivimos y nos muestra continuamente que el cambio permanente es un hecho real e inabarcable en su entendimiento. Las prácticas sensibles de los artistas, como la de Brandt, nos reconforta por que es posible mirar el deterioro con otros ojos y detectar en él una belleza nueva. El trabajo de este artista estimula en los arquitectos un impulso moral a construir sobre el desperfecto. El modelo de planeamiento de Harlow nos enseña



7

también que la forma del soporte, destruido o no, puede ser la base del nuevo diseño cuando la introducción del aporte se hace desde la comprensión del mismo soporte. Evidenciar la pertenencia del aporte al soporte así como definir el soporte-aporte como unidad crea, en definitiva, un valor estético nuevo que legitima, sin duda, la vida natural de toda construcción. La enseñanza que podemos obtener en ejemplos de menor escala no debe menospreciarse porque nos indica que, tanto el jardinero como el arquitecto, pasan de ser artífices externos a desempeñar la función de mediadores y gestores de la alternancia permanente. Este planteamiento nos conduce a pensar que la nueva unidad arquitectónica nacida del compromiso que adquiere el aporte con el soporte deja de ser un hecho único y excepcional fruto de la genialidad de su artífice para ser un hecho que, en su individualidad, sale de su anonimato en la medida que es capaz de alcanzar y conquistar una nueva existencia.

Las pautas comentadas anteriormente nos dan la opción de transitar desde un planteamiento que se aferra a la persistencia de lo mismo a otros que se abren a la coyuntura del cambio y que entienden que, en la afirmación de la alternancia permanente de la vida natural, existe una nueva oportunidad de afrontar la reflexión sobre el deterioro. Las pautas que señalábamos al inicio de este texto, la advertencia que Burtynsky hace sobre el cambio de belleza de nuestro entorno, la acción débil que nos propone Long como una manera de intervenir en el entorno o la confianza que Rauschenberg tiene en el arte para poder transformar la acumulación de residuos, son solo tres ejemplos de las múltiples pautas que podemos encontrar a lo largo de la historia reciente. El argumento que

presentamos en este texto pretende sumarse a la teoría ya existente sobre la intervención en las arquitecturas en desuso que desde la conservación, restauración, rehabilitación y el reciente movimiento del reciclaje arquitectónico se está produciendo sobre este asunto. La propuesta que hacemos busca defender la acción vital del arquitecto, el carácter completamente individual y personal de la elaboración de unas pautas que se nutren del estudio, conocimiento y reflexión de otros modelos ya realizados y que nos permiten aprender de otras disciplinas lo que es ya un conflicto social y genérico de nuestro tiempo.

La comprensión profunda del problema que supone el deterioro y su observación directa remite a una cierta coincidencia con lo que el filósofo francés Emmanuel Lévinas nos dice que significa el encuentro con lo Otro. La filosofía de Lévinas opera, principalmente, en "la relación del hombre para con el hombre" pero, si hacemos una interpretación sutil de su sugerente pensamiento, podemos adaptarlo a nuestro argumento y encontrar una justificación esperanzadora para sostener la acción vital del arquitecto. Para el pensador francés la ética es una filosofía primera. El intento de pensar la diferencia entre lo existente -soporte- y lo nuevo -aporte-, nos lleva a aceptar que se requiere un posicionamiento ético entre lo que es y lo que será. Podemos intuir que el resultado de la unión del soporte con el aporte supera, empleando la terminología levinasiana, el concepto de ser-en-si-mismo y cambia a ser-con-el-Otro en cuanto que abandona una relación monológica por el principio dialógico con lo Otro. Como arquitectos, este cambio de apreciación del resultado de nuestro trabajo consigue trascender los límites de la individualidad del objeto final. El pensamiento de

15. CLÉMENT, Gilles: *Le jardin en mouvement*. Paris: Sens & Tonka, 2001, pp.42-45

16. CLÉMENT, Gilles: *Traité succint de l'art involontaire*. Paris: Sens & Tonka, 1997, pp.15-16

Lévinas nos advierte que cualquier entidad encuentra su existencia en la idea de que la consciencia de su existir es “gozar por el mero hecho de existir”<sup>17</sup>.

La reflexión anterior podemos denominarla *el privilegio de la alteridad* porque nos aproxima a ocuparnos de lo *Otro* y adquirir una responsabilidad por lo *Otro*. La ocupación y responsabilidad sobre lo *Otro*, sobre lo que está en declive y en desuso, nos hace apreciar que es otra cosa, que ya no es lo mismo que era, sino que en él existe un principio nuevo de transformación. Reivindicar esta condición de cambio, su principio de individualidad, su capacidad de expresar su otra manera de ser, nos lleva, sin duda, a que el resultado sea distinto de su esencia primera, que a partir de su estado de deterioro inicial hay algo más a lo que aspira a ser. En nuestra responsabilidad con lo *Otro*, volviendo a emplear la terminología levinasiana, podemos confiar en la acción vital de la arquitectura sobre el deterioro para establecer esta relación de compromiso y reconocimiento mutuo<sup>18</sup>.

El privilegio que le otorgamos a la alteridad nos arrastra a hermanar la ética con la estética. Ambas ya fueron consideradas como una misma (*sind eins*) por Ludwig Wittgenstein, de manera que, si apoyamos la argumentación que planteamos en este artículo en la tesis anterior del pensador anglo-austríaco vemos que toda composición hecha de soporte más aporte define un sujeto nuevo que se determina como un límite del mundo. Wittgenstein nos dice que la condición de este sujeto es la de estar sometido al límite y que es incapaz de expresar con el lenguaje -el pensamiento- su relación con lo *Otro*. Sostiene que cualquier intento de explicarlo puede acabar en un sinsentido. La nueva unidad arquitectónica que nace del acuerdo entre el soporte y el aporte es un hecho estético nuevo que, de acuerdo con la idea de Wittgenstein, debe ser considerada entonces como un *milagro* estético y ético.

Esta nueva unidad arquitectónica debe proporcionar a los que se sirven de ella y la utilizan, la condición de vivir placenteramente lo *Otro*, es decir, la consciencia de la otra condición del deterioro, el gozo de la vida natural y efímera de los seres y cosas que existen en la naturaleza. El gozo de lo *Otro* permite que la nueva unidad arquitectónica desvele su individualidad y libere su identidad a través de la apertura a lo infinito o a lo desconocido, a lo inexplicable. Esa condición misteriosa se constata en la idea de Lévinas de la apertura a la totalidad exterior del mundo.

Como es perfectamente comprensible, las pautas para pensar el deterioro en arquitectura que hemos indicado en este artículo únicamente constituyen un pequeño ejemplo y están todavía por definir con más concreción. Esto constituye una fascinante labor individual y personal de búsqueda y crítica respaldada en las múltiples acciones acometidas por los arquitectos a lo largo del tiempo. En este trabajo, el pensamiento ético de Lévinas y la lucidez lógica de Wittgenstein nos ayudan a sostener que estas pautas deben dar sentido a nuestro modo de vida y, por tanto, nuestra acción arquitectónica a través de ellas debe hacer posible la *contemplación artística del mundo*. Para la redefinición de la acción vital del trabajo del arquitecto, Wittgenstein en su influyente *Conferencia sobre ética* (1929) nos alienta diciéndonos: “*voy a describir la experiencia de asombro ante la existencia del mundo diciendo: es la experiencia de ver el mundo como un milagro*”<sup>19</sup>. Así, en nuestro deambular lo que observamos con forma imperfecta, condición desolada o estado de descomposición y detrito, de pronto, por la acción misteriosa y vital del trabajo del arquitecto puede ser renovado o transfigurado rescatándose el carácter milagroso de la vida natural de toda construcción, independientemente de que se nos presente, a priori, como algo inútil o trágico, fruto de su deterioro. ■

## Bibliografía

- ALONSO, Andrés (ed.): *Emmanuel Lévinas. La filosofía como ética*. Valencia: PUV, 2008
- BAUDRILLARD, Jean: *La Sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A. Editores, 1974
- BRANDT, Bill: *Camera in London*. Landers: The Focal Press, 1948
- BURTYNSKY, Edward: *Manufactured Landscapes*. [DVD] Dir. Jennifer Baichwal, Vancouver: Foundry films, 2006 (80 min.)
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat, 1980 (1947)
- CLÉMENT, Gilles: *Traité succinct de l'art involontaire*. Paris: Sens & Tonka, 1997
- CLÉMENT, Gilles: *Le jardin en mouvement*. Paris: Sens & Tonka, 2001
- GIBBERD, Frederick: *The design of Harlow*. Harlow: Harlow Council, 1980
- JACQUES, David; WOULDSTRA, Jan: *Landscape Modernism Renounced*. Nueva York: Routledge, 2009
- JEANNERET, Charles-Edouard: *El Viaje de Oriente*. Colección de Arquitectura nº.16. Murcia: COAT, 1984
- LÉVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977
- LYNCH, Kevin: *Wasting Away. An exploration of Waste*. San Francisco: Sierra Club Books, 1991 (Esp.: *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005)
- MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001
- NORBERG-SCHULTZ, Christian: *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milán: Electa, 2003
- RAUSCHENBERG, Robert: *Gluts*. [Catálogo exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim, 2010
- WINTHUYSEN, Javier: *Jardines Clásicos de España*. Aranjuez: Doce Calles-Real Jardín Botánico, 1990 (1930)
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1995

17. LÉVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977, p.129

18. ALONSO, Andrés (ed.): *Emmanuel Lévinas. La filosofía como ética*. Valencia: PUV, 2008, p.21

19. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1995, p.31°

**Juan José Tuset Davó** Valencia (1976), Arquitecto por la ETSA de Valencia (2001) y Dr. Arquitecto por la ETSA de Valencia (2008). Premio extraordinario Doctorado Consejo Social UPV (2009). Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos desde 2009. Durante el curso 2000-2001 estudió en la Università degli Studi La Sapienza di Roma (Italia). En 2003 becado en el proyecto Sociopolis: un hábitat solidario. En 2006 realizó una estancia como investigador en la University of Cambridge. En 2010 Master en Conservación del Patrimonio Arquitectónico de la UPV (MOCPA). Actualmente compagina su labor docente e investigadora con la práctica profesional.

### Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: páginas 19 a 27, 2 a 10 (Peter Eisenman. AAVV, *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman*, 1978-1988, ed. Jean Francois Bedard. Nueva York, Rizzoli, 1994, ps. 48, 65, 67, 50, 55, 14, 146, 147, 36, 15, 195, 199 y 191.); página 33, 36 y 37, 1 a 4 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 38, 5 (dibujo Debora Domingo Calabuig y Raúl Castellanos Gómez, 2011), 6 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 39, 7 (fotografía Archivo Manfred Schiedhelm), 8 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 40, 9 (dibujo Debora Domingo Calabuig y Raúl Castellanos Gómez, 2011. Origen: DAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'archives d'architecture du XXe siècle. Fonds Candilis. 236 IFA 04/2); página 41, 10 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 47, 1 (Thierry Girard. Observatoire photographique du Paysage); página 48, 2 (Thierry Girard. Observatoire photographique du Paysage); página 49, 3 (Gabriele Basilico. Mission photographique de la DATAR. 1984), 4 (Gabriele Basilico. Mission photographique de la DATAR. 1985); página 50, 51, 5 y 6 (Eric Fischer); página 53, 7 (New York. The Geotaggers' World Atlas (en gris se observa el área de estudio de Harlem realizada por camilo José Vergara). Eric Fischer, manipulada por Ignacio Bisbal); página 54, 8, 9 y 10 (Ignacio Bisbal); página 58, 1 (dibujo disponible a escala 1:2000 del Colegio de Arquitectos de Sevilla); página 59 a 63, 2 a 10 (Alfonso del Pozo y Barajas, Guillermo Pavón Torrejón); página 65, 11 (Calcografía del levantamiento del Alcázar de Estepa (1543) realizada por Antonio Rivero Ruiz.), 12 (Pormenor del ítem anterior); páginas 66 a 73, 13 a 26 (fotografías y dibujos Alfonso del Pozo y Barajas, Guillermo Pavón Torrejón); página 78, 1 (MOURE, Gloria. *Richard Long. Spanish stones*. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 1998, p.15), 2 (DAVIDSON, Susan; WHITE, David. *Robert Rauschenberg*. Valencia: IVAM, 2005, p.79); página 80, 3 (WINTHUYSEN, Javier. *Jardines clásicos de España*. Madrid: Doce Calles, 1990, p.88); página 81, 4 (dibujo Juan José Tuset Davó); página 82, 5 (BRANDT, Bill. *The photography of Bill Brandt*. New York: Harry N. Abrams, Inc. 1999, p.140); página 83, 6 (JELLICOE, Geoffrey. *El Paisaje del hombre*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 (1995), p.347); página 85, 7 (CLÉMENT, Gilles. *Le jardin en mouvement. De la Vallée au jardin planétaire*. Paris: Sens & Tonka, 2001 (4ª edición), p.50); página 89, 1 (Ayuntamiento de Madrid. Concurso internacional de ideas del Manzanares, abril 2005); página 90, 2 (Concurso PReM. Juan Alcón, José de Coca); página 91, 3 (Colección Particular, tomada de ORTEGA VIDAL, Javier, et al.: Entre los puentes del Rey y Segovia: secuencias gráficas del río Manzanares desde el siglo XVI al XX. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008); página 93, 4 (Concurso PReM, José de Coca, Juan Alcón); página 94, 5 (PReM, José de Coca); página 96, 6 (Estudio Evolución. José de Coca, Pablo Martín); página 98, 7 (Estudio Evolución. José de Coca, Pablo Martín); página 100, 8 (Tomada de: "Plan Bidagor 1941-46: PGOUM"); página 101, 9 (Tomada de: "Canalización del Manzanares. Consejo Canalización, 1948"), 10 (Revista Nacional de Arquitectura, nº 121, nº 171); página 102, 11 (PReM. Fernando Fernández); página 103, 12 (PReM, José de Coca, Fernando Fernández, Pablo Martín); página 104, 13 (PReM, José de Coca, Juan Alcón), 14 (PReM, José de Coca, Juan Alcón, Pablo Martín); página 108, 1 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 109, 2 (Ducio Malagamba); páginas 110 y 113, 3 a 7 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 114, 8 (Ducio Malagamba); página 115, 9 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos), 10 (E. Sánchez); páginas 116 a 117, 11 a 12 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 117, 13 (Ducio Malagamba); página 118, 119, 14, 15 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 119, 16 (P. Pegenaute); páginas 125 a 135, 1 a 14 (fotografías y dibujos Montserrat Díaz Recaséns); páginas 140 a 149, 1 a 10 (fotografías y dibujos Francisco Nascimento Oliveira)