

técnicas de representación y proyectos de intervención: breve historia de una relación cuestionada

representation techniques and intervention projects: a short history of a questioned relationship

#01

artículo article

texto text: federico lópez silvestre

(profesor de historia de las ideas estéticas en la universidad de santiago de compostela y autor de varios libros sobre paisaje / professor in the history of aesthetic ideas at the university of santiago de compostela and author of several books on landscape.

federico.lopez.silvestre@usc.es)



Comparto la opinión de aquellos que subrayan la libertad de la imaginación del arquitecto y el valor secundario de las técnicas de representación que se utilizan para que el cliente o el constructor entiendan mejor el proyecto de intervención que se propone. En todo caso, cuando esas técnicas se incorporan al modo de trabajar del proyectista hasta el punto de fomentar cierto tipo de visiones o fantasías iniciales, parece evidente que se puede establecer una relación entre las mismas y la clase de proyectos que se tienden a idear. Antes de que, en el siglo XVI, naciese el paisaje como género pictórico, ya existían varias técnicas de representación del espacio. Mientras Vitruvio hablaba de la «ichnographia», la «orthographia» y la «scenographia», se había comenzado a extender la forma primitiva de la cartografía. Sea como fuere, sólo a partir del Renacimiento se constata la multiplicación de esas artes. Martin Jay

plantea la relación entre algunas de esas técnicas y ciertas corrientes filosóficas fundamentales para la modernidad, y denomina a esas asociaciones «régimenes escópicos». Además, sugiere que podría aplicarse esta teoría a la historia de la jardinería¹. En estas líneas trataré de mostrar de qué modo las técnicas gráficas de representación han orientado nuestros modos de imaginar los proyectos de intervención en el territorio.

Perspectiva albertiana e intervención cartesiana

La relación entre el desarrollo de la perspectiva albertiana y la evolución del urbanismo y la jardinería ya se pone de manifiesto en el siglo XVI (es decir, en proyectos

como el del Papa Sixto V y Domenico Fontana para Roma), pero, sobre todo, desde el XVII. Allen S. Weiss, en *Miroirs de l'infini* (Seuil, 1992), se ocupa de mostrar hasta qué punto los jardines de Le Nôtre en Vaux-le-Vicomte o Versailles fueron albertianos y cartesianos a un tiempo. Espacio construido según fórmulas metafísicas en el que la filosofía se oculta tras las grandiosas perspectivas y la epistemología se asocia con la geometría, el jardín a la francesa delata una técnica y un credo. Como la perspectiva lineal albertiana, la mirada cartesiana de Le Nôtre se mantiene estática, solitaria, no parpadeante, en definitiva, subraya y valora un punto de vista. Además, lejos de consignar las infinitas variaciones

de la realidad superficial de las cosas, considera el espacio como algo geoméricamente isotrópico, rectilíneo y uniforme. El mundo se rige por los mismos principios que la razón y el ojo se limita a descubrir la estructura oculta que lo conforma. La ventana albertiana genera imágenes abstractas, paisajes más ideales que reales. A través de ella, Le Nôtre imagina Versailles. Como en los fondos de Uccello y Masolino, naturaleza violentada, naturaleza matematizada. Con el paso de los siglos, los ingenieros se convierten en los amos de la disciplina. Allí donde se encuentre un ingeniero proyectando o asesorando será fácil redescubrir el régimen cartesiano. Hermosilla para el Paseo del Prado, los bulevares de Haussmann, los jardines de los Duchêne, el arte de Forestier: la prosapia albertiana podría rastrear hasta los proyectos de Le Corbusier para París o Niemeyer para Brasilia. La frecuencia con que encontramos grandes perspectivas entre sus croquis pone de manifiesto hasta qué punto podría presentarse esta técnica como estímulo del imaginario paisajístico moderno (FIG. 1).

Pintura de paisaje e intervención pintoresca

La relación entre el desarrollo de las prácticas de representación y nuestras intervenciones en el territorio también se pone de manifiesto cuando el arte de Lorena comienza a hacer mella en la jardinería inglesa del setecientos. Lorena aprende los modos pictóricos del Norte gracias al estudio de la obra de Wals en Italia. Como en la obra de los paisajistas alemanes y holandeses, en sus cuadros no se tiene muy en cuenta la perspectiva geométrica. La acumulación de

I share the opinion of those who emphasise the freedom of imagination of the architect and the secondary nature of the representation techniques that are used to give the client or developer a better understanding of the intervention project that is being proposed. In any case, when these techniques are incorporated into the working style of the project designer to the extent that they bring about certain kinds of initial visions or fantasies, it seems clear that a link can be made between these techniques and the kind of projects that tend to be created. Before the birth of landscape as a pictorial genre in the 16th century, there were already several different techniques for the representation of space. Even while Vitruvius spoke of "ichnographia", "orthographia" and "scenographia", primitive forms of cartography had already begun to spread. In any case these arts only became more widespread with the ar-

rival of the Renaissance. Martin Jay suggests a relationship between some of these techniques and some of the basic modern philosophical movements, referring to these associations as "scopic regimes". He also suggests that this theory might be applied to the history of landscape gardening¹. In this article I will try to show how graphical representation techniques have influenced the ways in which we create territorial intervention projects.

Albertian perspective and Cartesian intervention

The relationship between the development of Albertian perspective and the evolution of urbanism and landscape gardening was already evident in the 16th century (in projects such as that of Pope Sixtus V and Domenico Fontana in Rome), though it became much more so from the 17th. Allen S. Weiss, in *Miroirs de l'infini* (Seuil, 1992), shows the

extent to which the gardens of Le Nôtre in Vaux-le-Vicomte or Versailles were Albertian and Cartesian at the same time. A space constructed using metaphysical formulas, in which philosophy is hidden behind grandiose perspectives and epistemology is associated with geometry, the French garden reveals both a technique and a creed. Like Albertian linear perspective, Le Nôtre's Cartesian vision remained static, solitary, unblinking: in short, it highlights and evaluates a point of view. Also, far from laying down the infinite variations of the superficial reality of things, he considered space as geometrically isotropic, rectilinear and uniform. The world was governed by the same principles as reason: the eye merely discovered the hidden structure behind it. The Albertian window created abstract images, landscapes that were ideal rather than real. Le Nôtre's vision for Versailles was

[1] See Martin Jay: "Scopic Regimes of Modernity" in Campos de fuerza, Buenos Aires, Paidós, 2003, page 240, note 40.

[1] V. Martin Jay: «Régimenes escópicos de la modernidad» en Campos de fuerza, Buenos Aires, Paidós, 2003, pág. 240, nota 40.

vegetación, la presencia de ríos y colinas, en general, las superficies detalladas y ricas, son modos retóricos de acentuar la apariencia de naturalidad. Sin embargo, dos árboles a los lados suelen delatar la artificial búsqueda de encuadre. El *Grand Tour* lleva al Mediterráneo a los ingleses, que se quedan fascinados con la pintura de Lorena. Finalmente, William Kent cosifica su arte en los jardines británicos. Sin duda, en relación con los holandeses, Lorena y los jardineros ingleses edulcoran –por ejemplo, eliminan sistemáticamente la visión de los campos de labranza–, pero, al igual que ellos, rompen con la perspectiva y con los ejes claros de las anteriores obras. Las nuevas fincas parecen ser una pequeña parte del gran mundo: se evita visibilizar las partijas, se recrean en la variedad pero privilegian un punto de vista. Dos ejemplos: 1803, Humphry Repton publica *Theory and Practice of Landscape Gardening*. Entre los maravillosos dibujos que incorpora, un retrato de los campos de la Abadía de Bayham en Kent y una representación de ese mismo lugar transformado según su propuesta. Repton, no sólo domina la jardinería o maneja el grafómetro, sino que conoce de cerca el arte de la pintura de paisaje. Otro ejemplo: 1808, Alexandre de Laborde publica *Description des nouveaux jardins de la France*. Entre las imágenes, una propuesta de transformación del típico *château* francés en mansión romántica. Lo que tenemos aquí es una prueba tangible de la victoria de la técnica pintoresca sobre el modo albertiano de imaginarse las cosas (FIG. 2).

Cartografía, fotografía y perspectiva aérea

Uno de los aspectos llamativos del arte de los Países Bajos del siglo XVII es la extraña síntesis de

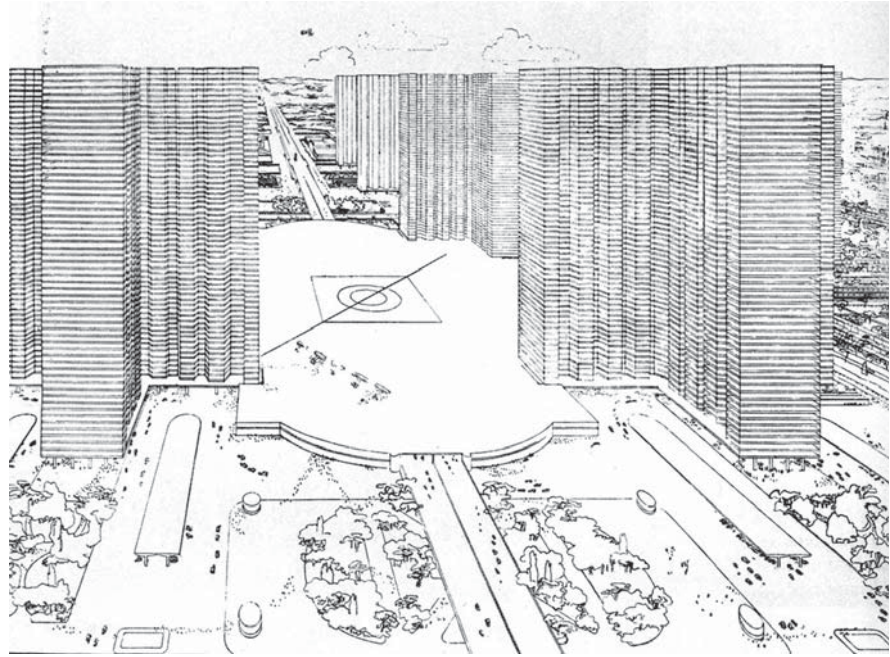


FIG. 1 Le Corbusier: Perspectiva en detalle del centro del proyecto *Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants*, 1922.

created through this prism. As in the backgrounds of Uccello and Masolino: violated nature, mathematised nature. With the passing of the centuries, engineers became the masters of the discipline. Wherever there was an engineer working on a project, the Cartesian regime was once again easy to find. Hermosilla for the Paseo del Prado, Hausmann's boulevards, Duchêne's gardens, Forestier's art: the Albertian line may be traced right up to the projects of Le Corbusier for Paris or Niemeyer for Brasilia. The great frequency with which we can see perspective in their sketches shows us just how clearly this technique became a stimulus for the collective imagination in modern landscape (FIG. 1).

Landscape painting and picturesque intervention

The relationship between the development of representation practices and our inter-

ventions on the landscape also became evident when the art of Lorena began to make its mark on the English gardens of the 1700s. Lorena learnt the pictorial styles of the North by studying the works of Wals in Italy. As with the work of the German and Dutch landscape painters, his paintings did not pay too much attention to geometric perspective. The wealth of vegetation, the presence of rivers and hills and the rich detail of the land in general, are rhetorical methods which give a greater appearance of naturalness. However, there was usually a tree on either side in an artificial attempt at framing. The *Grand Tour* took the English to the Mediterranean, where they were fascinated by Lorena's painting. Finally, William Kent brought life to his art in British gardens. It is clear that, in comparison with the Dutch, Lorena and the English landscape gardeners prettified the

landscape – for example, they systematically eliminated the presence of agricultural fields – but, just like them, they broke free of the perspective and clear lines of previous works. The new estates seemed to be a small part of the great wide world: the visualisation of partitions was avoided, and while there was variety, a single point of view was given priority. Two examples: in 1803, Humphry Repton published *Theory and Practice of Landscape Gardening*. Among its wonderful drawings is a picture of the fields of Bayham Abbey in Kent and a representation of this same place transformed by his proposal. Repton was not only a master of landscape gardening and a deft user of the graphometer, but also had a close-up knowledge of landscape painting. Another example: in 1808 Alexandre de Laborde published *Description des nouveaux jardins de la France*. Among its

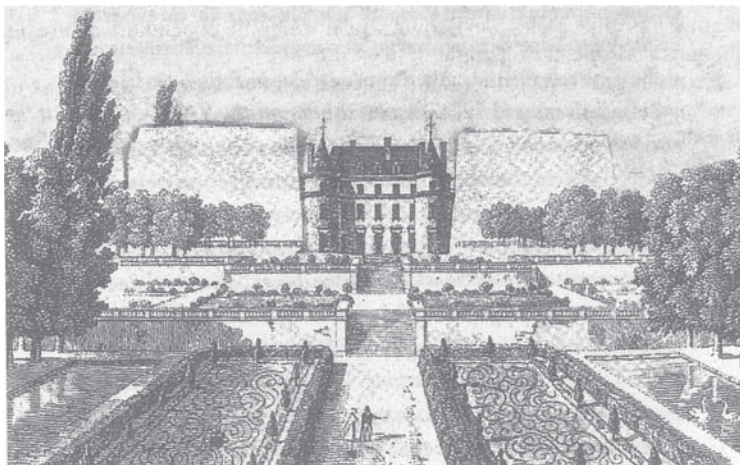


FIG. 2 Alexandre de Laborde: Propuesta de transformación del entorno de un Château, 1808.

images, there is a proposal for the transformation of a typical French chateau into a romantic mansion. What we have here is tangible proof of the victory of picturesque technique over the Albertian way of seeing things (FIG. 2).

Cartography, photography and aerial perspective

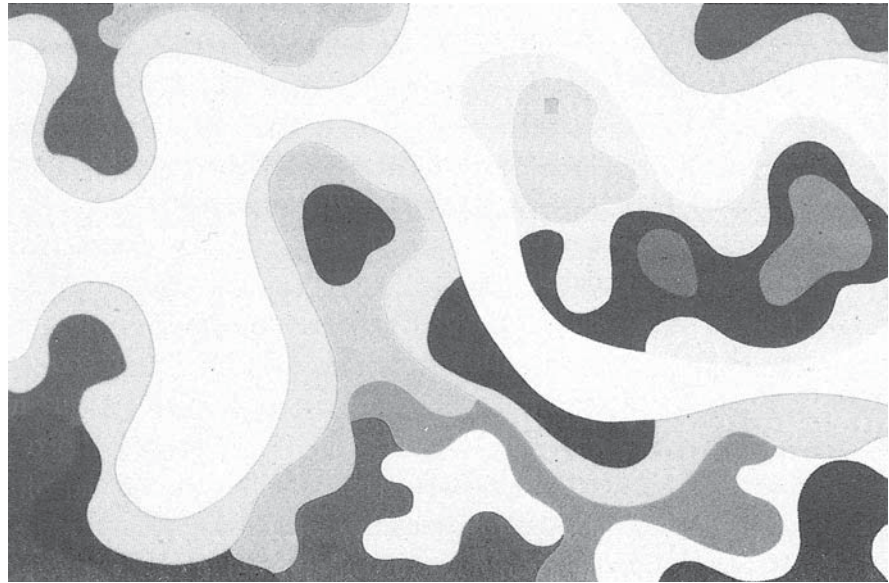
One of the most noticeable features of 17th century Dutch art is the strange synthesis of landscape and cartography that is found in some of its paintings. Ruisdael's views seem to be taken from the air and indifferent to the position

of the observer (bearing no relation to the Albertian framework or the Lorenian use of trees). The oil paintings of Snayers are clearly combinations of maps and landscapes. Given the monotony of the Flemish and Dutch landscape, it is difficult to understand how they developed these techniques. In any case, they derived from empiricism and the panoramic view, and aimed for omniscience, providing a vision of the world from above. The new perspective was reproduced everywhere from the moment Nadar flew over Paris with a camera installed in his

hot-air balloon. Today we have photographs from planes, from satellites, *Google Earth*... To what extent has the spread of the aerial perspective changed landscape architecture? It is unclear. The landscape architect Henri Prost was obsessed with this type of view from the beginning of the 20th century, but he followed different patterns in each intervention. Nevertheless, the work of landscape architects such as Burle Marx or Shunmyo Masuno seems to have been conceived pictorially or in plan view, in other words, to be seen from above. It has

paisajismo y cartografía que se descubre en algunos cuadros. Las vistas de Ruisdael parecen tomadas desde el aire e indiferentes a la posición del espectador (ajenas al marco albertiano y al cierre arbóreo loreniano). Los óleos de Snayers son mezcla evidente de mapas y paisajes. Dada la monotonía de la orografía flamenca y holandesa, no se entiende cómo pudieron desarrollar esas técnicas. En todo caso, derivada del régimen empírico y de la gran panorámica: pretensión de omnisciencia, visión del mundo desde lo alto. La nueva perspectiva se reproduce por doquier desde el momento en que Nadar sobrevuela París con su cámara instalada en un aerostático. Hoy, fotografías desde aviones, desde satélites, y *Google Earth*... ¿Hasta qué punto cambia el paisajismo a raíz de la difusión de la perspectiva aérea? No está claro. Al paisajista Henri Prost le obsesionó ese tipo de vista desde principios del XX, pero en cada intervención siguió distintos patrones. No obstante, la obra de arquitectos paisajistas como Burle Marx o Shunmyo Masuno parece haber sido pensada desde el principio pictóricamente o en plano, es decir, para ser vista desde lo alto. Se ha planteado que el arte abstracto nació cuando los constructivistas rusos vieron fotografías aéreas del territorio. Cuando en 1938 Burle Marx diseñó su jardín de altura para uno de los edificios del Ministerio de Educación y Salud de Brasil (FIG. 3) emulaba el arte de los *collages* abstractos, pues, siguiendo los dictados de Le Corbusier, lo concibió para ser visto desde lo alto de otro de los edificios del Ministerio. El auge actual de los «green-roofs» deriva tanto del pensamiento ecologista como de este tipo de imaginación aérea que la planimetría, la cartografía y la fotografía de aviones se han ocupado de fomentar.

FIG. 3 Roberto Burle Marx: Proyecto de jardín para el Ministerio de Educación y Salud, 1938. Guache sobre cartulina.



Trampantojos barrocos y laberintos infográficos

Fórmulas físicas para lograr desvaríos psicológicos, los trampantojos y los espejos amorfos, antaño estudiados por Baltrusaitis, tienen por objeto la sorpresa. Al menos desde el barroco, la arquitectura y el urbanismo exploran sus posibilidades. Pero el paisajismo y la jardinería florecen, sobre todo, en caleidoscópicas versiones literarias. En *El sueño de Polifilo* de F. Colonna, en *El jardín de los senderos que se bifurcan* de J. L. Borges, en *Las ciudades invisibles* de I. Calvino, se pueden encontrar ejemplos. En el mundo físico, jardín de senderos bifurcados fue, por ejemplo, el laberinto de Jacques Bailly que se podía recorrer en Versalles entre 1674 y 1775. Fascinados como estamos con la paradoja y la ilegibilidad de la realidad, se sostiene que el barroco es el régimen escópico de mayor presencia en la contemporaneidad: imágenes deslumbrantes y desorientadoras, múltiples puntos de vista, asimetrías, sombras e ilusiones ópticas. Se puede subrayar el carácter barroco e hipnótico de Las Vegas, pero sin olvidar el labe-

been suggested that abstract art was born when the Russian Constructivists saw aerial photographs of the land. When in 1938 Burle Marx designed his roof garden for one of the buildings of the Brazilian Ministry of Education and Health (FIG.3) he was emulating the art of abstract collages. Following the dictates of Le Corbusier, he designed it to be seen from the top of one of the other Ministry buildings. The current rise of "greenroofs" has its roots not only in ecologist thought but also in the kind of aerial imagination that has been brought about by planimetrics, cartography and photography from aeroplanes.

Baroque trompe l'oeil and infographic labyrinths

Physical formulas used to attain psychological ravings, *trompe l'oeil* and amorphous mirrors, once studied by Baltrusaitis, have surprise as their main object. Since the Baroque at least, architecture and urbanism have explored the possibilities of these techniques. But landscape and garden design flourishes,

above all, in kaleidoscopic literary versions. Examples can be found in *Poliphilo's Strife of Love in a Dream* by F. Colonna, *The Garden of Forking Paths* by J. L. Borges and *Invisible Cities* by Italo Calvino. In the physical world, an example of a garden of forking paths was Jacques Bailly's maze at Versailles, which could be walked around from 1674 to 1775. Fascinated as we are with paradox and the illegibility of reality, it must be said that the baroque is the scopic regime with the greatest contemporary presence: dazzling and disorientating images, multiple viewpoints, asymmetries, shadows and optical illusions. One might point out the baroque, hypnotic nature of Las Vegas, not to mention the mobile labyrinth of situationism or the digital crossroads of video games. Can we doubt the influence of programmes developed to create virtual labyrinths and games on landscape projects? (FIG. 4) In the face of attempts to reduce the multiplicity of visual spaces to a single coherent essence, and the flat, reflect-

ing mirror of the analytical perspective in Versailles or Brasilia, these are anamorphous mirrors, returns to the jungle, tight labyrinths. As Baridon points out, the maze, rather than a garden, "is an anti-garden because one moves through it 'blindly', and this goes against the great aspiration of the garden, which is to represent the domination of nature by the intellect"². Though of course, even the OMA maze project for La Villette has a structure.

Cinematographic technique and kinaesthetic sensations.

And what about the possible link between cinematographic technique and the development of the philosophies and arts of movement and the body in the 20th century? We might talk of structural connection when referring to the relationship between the thought of phenomenologists like Merleau-Ponty and the new techniques for the representation of space in movement. But the important thing is that architects such as J. Nouvel or B. Tschumi have



FIG. 4 OMA: Propuesta de proyecto de jardín para la Villette, París, 1982.

rinto móvil del situacionismo o las encrucijadas digitales de los juegos de consola. ¿Acaso puede dudarse de la influencia de los programas desarrollados para generar laberintos lúdicos y virtuales en los nuevos proyectos de paisajismo? (FIG. 4) Frente a los intentos de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente, y frente al espejo plano y reflectante de la perspectiva analítica en Versalles o en Brasilia, espejos anamorfos, retornos a la selva y laberintos angostos. Como señala Baridon, el laberinto, más que un jardín, «es un antijardín porque se avanza 'a ciegas', y ello va en contra de la gran aspiración del jardín, que es ofrecer una representación de la naturaleza dominada por el intelecto»². Claro que hasta el laberinto del proyecto de OMA para la Villette posee estructura.

Técnica cinematográfica y sensaciones cinestésicas

Y, ¿qué decir sobre el posible vínculo entre la técnica cinematográfica y el desarrollo de las filosofías y las artes del cuerpo, del movimiento y del recorrido en el siglo XX? De acoplamiento estructural cabría hablar al referirse a la relación entre el pensamiento de fenomenólogos como Merleau-Ponty y las nuevas técnicas de representación del espacio en movimiento. Pero, lo importante, es que arquitectos como J. Nouvel o B. Tschumi han corroborado la capacidad orientadora del cine en el ámbito de la creación paisajística. Ya en los ochenta el segundo propuso una «promenade cinématique» directamente inspirada en el cine para su

[2] V. Michel Baridon: *Los Jardines*, Tomo III, Madrid, Abada, 2008, pág. 590.

[3] V. Jean Nouvel: «Les cinéastes? Sur des choses certaines ils m'ont ouvert les yeux» en *Cités-Cinés*, [catálogo de exposición], Paris, Ramsay, 1987.

[4] V. Bernard Tschumi: «Le Parc du XXI^e siècle» en *Cinéma folie, le parc de la Villette* par Bernard Tschumi (ed. Isabelle Auriscote et Hubert Tonka), Seyssel, Champ Vallon, 1987.

proyecto del jardín de la Villette, y, poco después, el primero utilizó las películas de W. Wenders como muestra del tipo de arte que le conmovía y estimulaba su imaginación³. Las maneras en que esas imágenes planas en movimiento podían sugerir ideas y modos de representar nuestros proyectos de intervención saltaba a la vista en las propuestas de Tschumi para la Villette⁴. Trasladando al movimiento en el espacio lo que en el cine vemos transcurrir en el tiempo, el arquitecto concibió el paseo como el metraje de una película en la que todo se divide en planos-secuencia protagonizados por las obras de diferentes artistas, paisajistas y arquitectos (FIG. 5).

Obviamente, a esta lista podrían añadirse otras técnicas. Del mismo modo, cabría subrayar la conexión entre unas y otras. Sea como fuere, la hipótesis de partida, la que sostiene que existe alguna relación entre el modo de imaginar una intervención en el paisaje y las técnicas gráficas que el proyectista usa para representarla, se mantiene en pie. Sin duda, conviene evitar los determinismos y criticar la teoría de la «cárcel de la técnica». Las técnicas no le imponen a nuestra imaginación un modo único de proyectar, sino que están al servicio de la misma. En todo caso, tampoco se trata de evitar la evidencia. Es en el complejo entramado de conexiones entre las técnicas, las teorías y la ideación activa, donde debemos buscar la manera en que los proyectos de intervención en el paisaje cobran forma, tanto ayer, como hoy en día.

Bibliografía. En este texto me he inspirado en las observaciones de Erwin Panofsky, Paul Virilio, Jurgis Baltrusaitis, Martin Jay, Jonathan Crary, Javier Maderuelo y Allen S. Weiss.

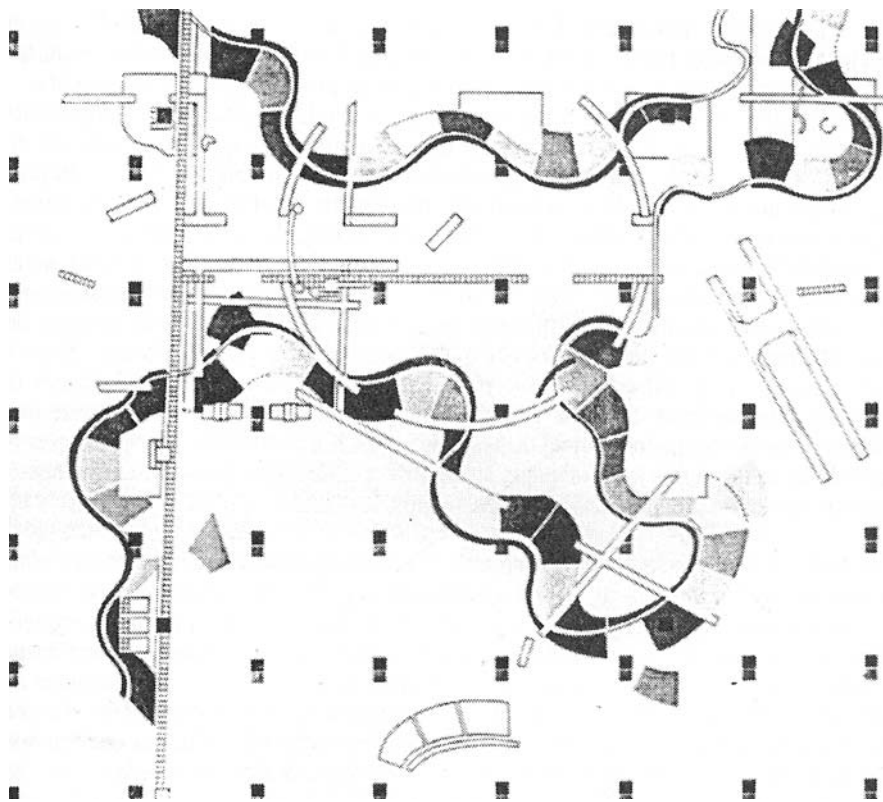


FIG. 5 Bernard Tschumi: Proyecto de jardín para la Villette, París, 1982

corroborated the potential influence of cinema in the field of landscape creation. In the 1980s Tschumi proposed a "promenade cinématique" directly inspired by cinema for his project for the Parc de la Villette, and soon after that, Nouvel used the films of W. Wenders as an example of the kind of art that moved him and stimulated his imagination³. The ways in which these flat moving images could suggest ideas and ways of representing our intervention projects clearly stood out in Tschumi's proposals for La Villette⁴. Transferring to movement in space what in cinema we see

happen over time, the architect conceived the promenade as a film in which everything is divided into sequence shots featuring the works of different artists, landscape designers and architects (FIG. 5). Obviously, other techniques could be added to this list. Likewise, the connections between them should clearly be noted. Whatever the case, the basic hypothesis, that there is a relationship between the imaginative process in a landscape intervention and the graphical techniques used by the project designer to represent it, remains valid. Clearly it is best to avoid determin-

isms and criticise the theory of the "prison of technique". Techniques do not impose a single project form on our imagination, but are at its service. In any case, the evidence cannot be ignored. It is in the complex web of connections between techniques, theories and active creativity that we must look for the way for our intervention projects to take shape, and this is as true today as it was in the past.

Bibliography. In this text I have taken inspiration from the observations of Erwin Panofsky, Paul Virilio, Jurgis Baltrusaitis, Martin Jay, Jonathan Crary, Javier Maderuelo and Allen S. Weiss.

[2] See Michel Baridon: *Gardens*, Book III, Madrid, Abada, 2008, page 590.

[3] See Jean Nouvel: "Les cinéastes? Sur des choses certaines ils m'ont ouvert les yeux" in *Cités-Cinés*, (exhibition catalogue), Paris, Ramsay, 1987.

[4] See Bernard Tschumi: "Le Parc du XXIe siècle" in *Cinémafolie, le parc de la Villette* by Bernard Tschumi (ed. Isabelle Auriscote et Hubert Tonka), Seyssel, Champ Vallon, 1987.