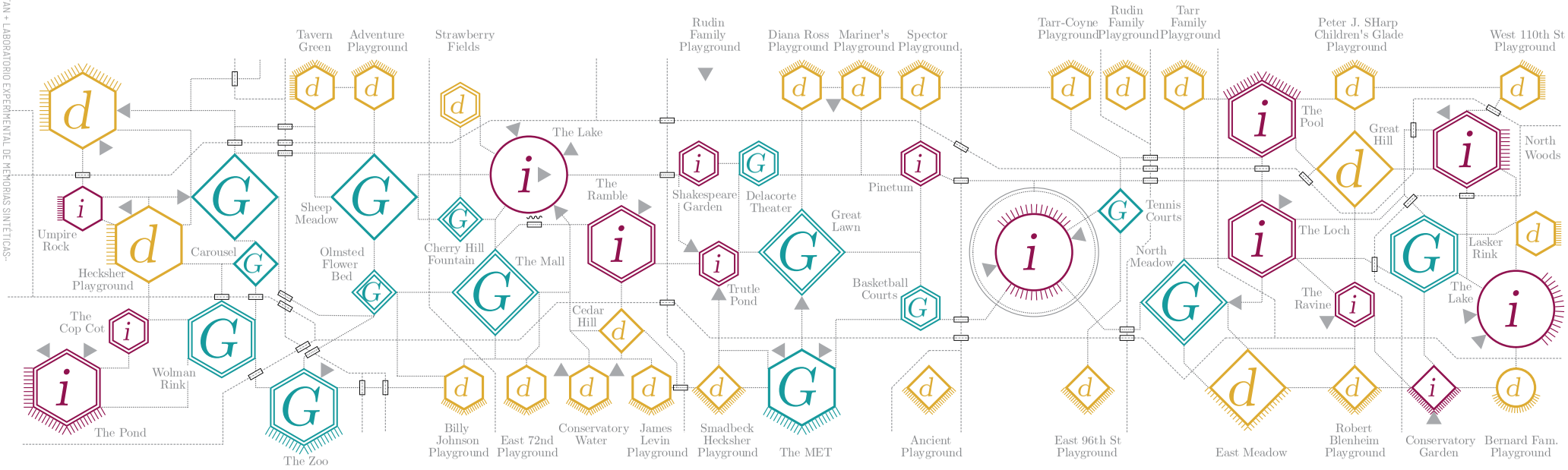
> Central Park:
claustro de Manhattan
laboratorio experimental
de memorias sintéticas






Tavern Green
Adventure Playground
Strawberry Fields
Rudin Family Playground
Diana Ross Playground
Mariner's Playground
Spector Playground
Tarr-Coyne Playground
Rudin Family Playground
Tarr Family Playground
Peter J. SHarp Children's Glade Playground
West 110th St Playground
The Lake
The Pool
Great Hill
North Woods
Umpire Rock
Sheep Meadow
Shakespeare Garden
Delacorte Theater
Pinetum
Tennis Courts
Heckscher Playground
Carousel
Olmsted Flower Bed
Cherry Hill Fountain
The Mall
The Ramble
Great Lawn
The Loch
Lasker Rink
North Meadow
Trutle Pond
Basketball Courts
The Ravine
The Lake
The Cop Cot
Cedar Hill
Wolman Rink
The Pond
The Zoo
Billy Johnson Playground
East 72nd Playground
Conservatory Water
James Levin Playground
Smadbeck Heckscher Playground
The MET
Ancient Playground
East 96th St Playground
East Meadow
Robert Blenheim Playground
Conservatory Garden
Bernard Fam. Playground
instropectiva
gregaria
doméstica
escala de uso
pastoral / hospitalario [serenidad]
pintoresco [misterio]
sublime [opulencia]
estilo formal del jardín
fronteras permeables
entradas fijas [denso]
tipo de límite
pequeña
grande
escala dimensional
acceso directo desde la ciudad
pasos en altura [puentes]
hitos
elementos singulares
vías rodadas
vías peatonales
vías de conexión

> abstract
estado del arte

ABSTRACT \\\

«En el ámbito de las ciudades, el diálogo social se consolida en torno al problema universal de la justicia espacial. Qué acciones o cuestiones de la planificación urbana determinan equidad para todos los ciudadanos. Cuál es la identidad del paisaje contemporáneo dentro de la ciudad. Cómo ha sido la liberación del parque del siglo XIX para configurarse como una tipología espacial autónoma.» [Steenbergen & Wouter, 2011: 183]



Desde mediados del siglo XX, con la ruptura de la ciudad consolidada tras las Guerras Mundiales, ha despertado una implicación ciudadana en la construcción de un tejido social de convivencia, definiendo nuevas geografías humanas y conformando el espacio público -y las grandes intervenciones que en él se desarrollen- como patrimonio popular. El diseño de estos nuevos iconos en la ciudad se convierte en el instrumento que garantiza la inclusividad democrática en la redistribución contemporánea de la centralidad en las ciudades.

Esta lectura del espacio urbano deriva en un carácter crítico y el estudio experimental de laboratorio estético que tiene la naturaleza con su condición entrópica en la retícula -particularmente la de Manhattan- y en el canon acotado de la belleza paisajística tradicional. Asumiendo una realidad acelerada y caduca, se visibilizan lugares hasta ahora tangenciales en los umbrales (infraestructurales) olvidados que reclaman su condición como Tercer Paisaje.



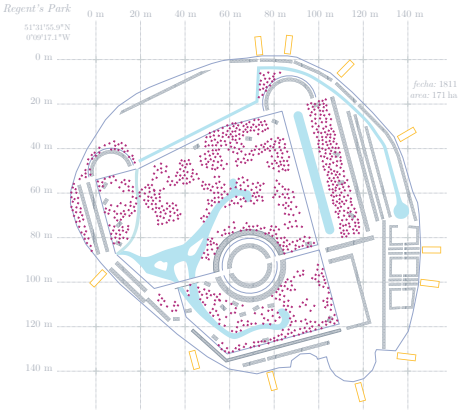
ESTADO DE LA CUESTION – OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN \\\

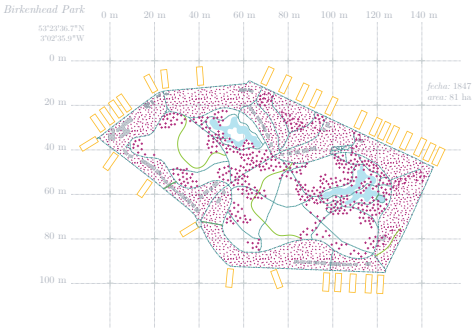
Tradicionalmente, el estudio compositivo de los jardines ha estado limitado a una lectura formal abstraída de su realidad social. Partiendo de un marco teórico desarrollado desde el XVIII por disciplinas como la arquitectura, el urbanismo, la botánica, el paisaje, la pintura y la filosofía, se incorpora el ejercicio del planeamiento; desde la literatura de Moore, Mitchell y Turnbull en *The Poetics of Gardens*; Beveridge y Rocheleau con su análisis de la obra de Olmsted; Thoreau con en sus reflexiones sobre la utopía agraria norteamericana hasta Hawkes con *The Environmental Imagination* y Koolhaas con *Delirious New York*. Todo ello fundamenta esta parte inicial de la investigación, y en un plano paralelo se busca integrar la dimensión semiótica a este análisis formal de Central Park partiendo de las investigaciones de Álvaro Sevilla Buitrago en su tesis: *Urbanismo y reproducción social* y de Michael Jakob en su libro *El jardín y la representación*, el primero indagando en las implicaciones sociales de estas grandes operaciones urbanas y el grado de libertad asociado a ellas y el segundo poniendo en valor la representación del espacio frente a la propia experiencia del mismo.

Por su carácter experimental en el desarrollo de las grandes dotaciones urbanas, Central Park abre nuevos debates sobre cuál es realmente la manifestación de la justicia espacial y sobre la honestidad del parque como instrumento regulador de los modelos de uso. La exposición casi constante de una *realidad* que pierde su contexto a través de la publicidad, el cine o la fotografía ha contribuido a crear una intimidad subliminal con determinados lugares, transformando esta *realidad* en un mito contemporáneo, un icono. [Jakob 2010:20]

El objeto de la investigación busca relacionar el panorama social con la formulación subjetiva de la utopía agraria norteamericana: asignando a los recursos formales compositivos diferentes escalas de uso, para evaluar cómo se construyen las reminiscencias en el imaginario colectivo. El cómo el espacio puede trascender a la experiencia física para crear *recuerdos* sin haber estado presencialmente. Releyendo el papel arquitectónico de estas grandes intervenciones en las dinámicas sociales y la percepción de la ciudad y sus hitos a través de métodos de comunicación y análisis transversal de la arquitectura partiendo de la figura de Frederick Law Olmsted hasta llegar la conversación iniciada por figuras como Robert Smithson.

> antecedentes teóricos







[...]
/+

«Manhattan's problem is the opposite: it is a mountain range of evidence without manifesto. »
[Koolhaas, 1997:9]

«In the single block -the largest possible area that can fall under architectural control- it develops a maximum unit of urbanistic Ego. »
[Koolhaas, 1997:20]

«In democratic America there was nothing to be thought of as comparable with this People's Garden. »
[Beveridge & Rocheleau, 1995:17]

« [...] the chief end of a large park is an effect on the human organism by an action of what it presents to view, which action, like that of music, is of a kind that goes back of thought, and cannot be fully given the form of words.»
[Beveridge & Rocheleau, 1995:35]

http://www.dailyoverview.com

>> página anterior

http://time.com/4343523/big-city-kid-photos/

LA INTENCIÓN COMPOSITIVA COMO RECURSO PEDAGÓGICO SOCIAL: *¿SYNTHETIC ARCADIAN CARPET?*

«El problema de Manhattan es todo lo contrario: es una montaña de pruebas sin manifiesto.»
[Koolhaas, 1997:9] Trad. Jorge Sainz

Central Park es el primer gran parque del urbanismo norteamericano que introduce un vacío en las ciudades masificadas por el impulso industrial de 1840. Con el *Manhattanismo* que Koolhaas define al declarar la ciudad como Piedra Rosetta del siglo XX y determinarla como 'paradigma de la congestión', se necesita introducir una nueva variable que contrarreste la insalubridad de las ciudades, una válvula que despresurice el núcleo urbano y que tenga suficiente carácter propio como para perdurar en el tiempo. El utilitarismo de la retícula predefinida hace que esta 'congestión' -como emblema de la prosperidad industrial- se vea desbordada dejando la potencial envergadura de la ciudad restringida por la noción artificial de que, indiferente a la topografía, la construcción conceptual supera la realidad.

«En el bloque individual -la mayor área posible bajo control arquitectónico- se desarrolla la mayor unidad de ego urbanístico »
[Koolhaas, 1997:20] Trad. propia

Al releer la ciudad invirtiendo este marco teórico, la ausencia de 153 bloques, el negativo en la ciudad es lo que aporta a Manhattan su carácter trascendental. Central Park se rebela contra la ciudad con un nuevo lenguaje experimental, presentándose como un nuevo escenario y sentando el precedente de las nuevas realidades urbanas, generando con su operación de sustracción un gradiente tensional con la congestión propia de la urbe.

«En la América democrática no había nada que pudiera considerarse comparable con este Jardín del Pueblo»
[Beveridge & Rocheleau, 1995:17] Trad. propia

« [...] el fin último de un parque extenso es su efecto en el organismo humano por la acción de lo que presenta a la vista, acción que, lo mismo que la música, trasciende el pensamiento, y no puede ponerse en palabras. »
[Beveridge & Rocheleau, 1995:35] Trad. propia

Acuñando el término 'arquitecto paisajista', Frederick Law Olmsted auna sus principios sociales higienistas con el marco compositivo de los jardines ingleses para dar lugar junto con Calvert Vaux en 1858 la operación de Central Park, iniciando así su línea de investigación en los espacios verdes metropolitanos.

«Olmsted no lo sabía, pero casi lo sabía: entendió la necesidad mutua, la atracción mutua entre parque y rascacielos en la metrópoli, pero solo de forma abstracta, es decir, ética. No intuyó que esa atracción estaba motivada por un nuevo tipo de belleza y de los conceptos pintoresquistas a los que dio forma sin ser capaz de interpretarlos [...]»
[Ábalos, 2005:12]

PRINCIPIOS TEÓRICOS COMPOSITIVOS Y HERENCIA INGLESA:

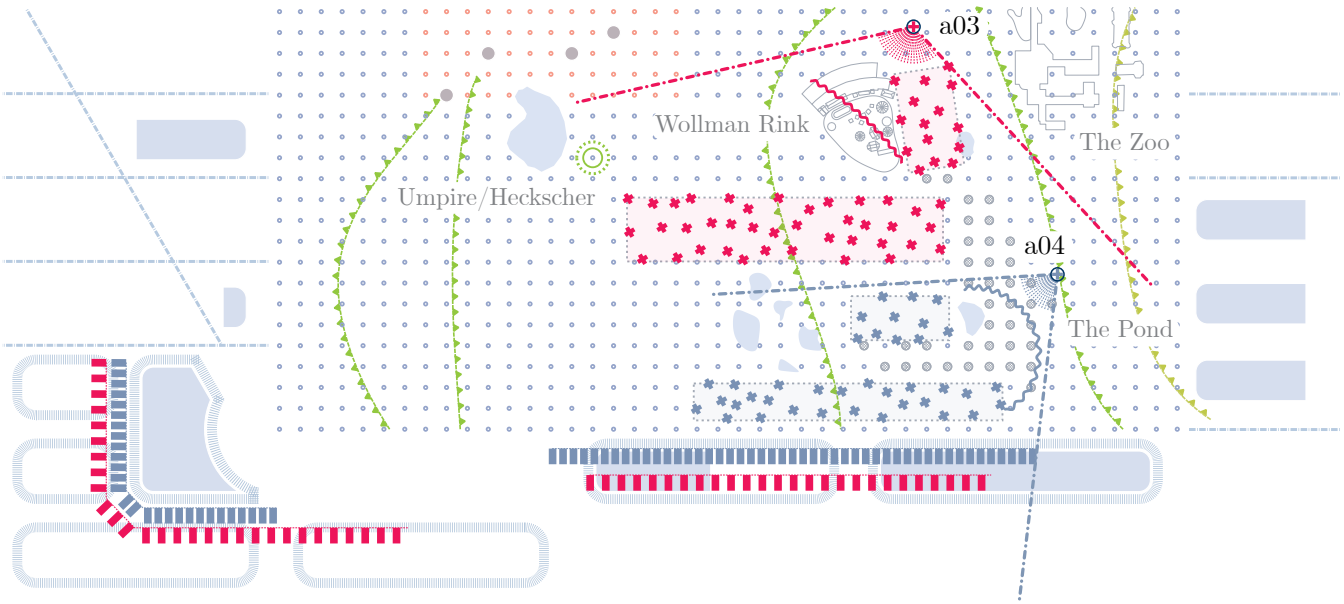
Con los recursos del siglo XIX y huyendo de las modas que favorecían los jardines botánicos y de especies, Olmsted busca actualizar y completar el esquema inglés con nuevos ritmos que, además de las tendencias pintorescas románticas del momento, integren aspectos trascendentales e innovadores como lo sublime. Los jardines han de ser un mosaico compuesto de tres teselas fundamentales: lo misterioso, lo opulento y lo sereno, como una matriz de situaciones aparentemente inconexas pero que, al no solaparse directamente, se vuelven compatibles. Esta nueva condición de lo *sublime* tiene una condición universal subjetiva estética que, siguiendo los principios de Kant, relaciona la representación con el sujeto más que con el propio objeto; y anteriormente Edmund Burke ya lo definía como aquella experiencia que al requerir el uso de todos los sentidos, los inducen al colapso. [Santamaría, 2005] Lo *sublime* no solo depende de su magnitud o escala sino también de la imagen de fuerza o potencia. [Gaete Cáceres: 2015]

Hay dos referentes fundamentales que toma Olmsted de su viaje a Inglaterra de 1844, uno a nivel compositivo -Regent's Park en Londres- y otro a nivel funcional -Birkenhead Park en Liverpool. Del primero toma la intención de abrir el hermético *square* inglés para oxigenar la trama urbana y crear un *panorama escenográfico* zonificando escénicamente el jardín al mismo tiempo que integrando elementos domésticos, dando lugar al *parque habitado*. Del segundo, el derivar la propia estrategia de diseño en la matriz del parque del trazado urbano -hasta ahora desligado de su entorno- trazando diagonales visuales y de recorrido con las esquinas, jerarquizando el tapiz residencial.

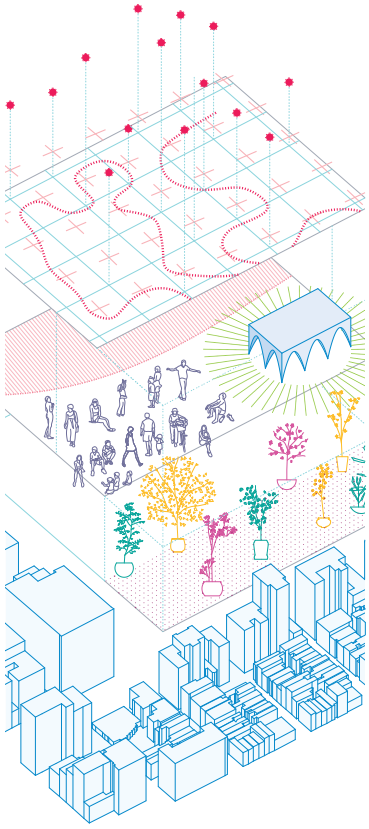




esquema retícula
edificio singular
elementos acuáticos
elementos deportivos
playgrounds
desnivel 20m (pendiente ascendente)
roca
pintoresco
pastoral
sublime
cono de visión [60º-160º]
primer plano [visión]
barrera vegetal [permeabilidad]
fondo perspectiva [altura edificios]



> innovación estilística
> permabilidad de las fronteras



[...]
/+

"There are falls of water elsewhere finer, there are more stupendous rocks, more beetling cliffs, there are deeper and more awful chasms, there may be as beautiful streams, but in the miles of scenery where cliffs of awful height and rocks of vast magnitude and of varied and exquisite colouring , are banked and fringed and draped and shadowed by the tender foliage of noble and lovely trees and bushes , reflected from the most placid pools, and associated with the most tranquil meadows, the most playful streams, and every variety of soft and peaceful pastoral beauty."

"This union of the deepest sublimity with the deepest beauty of nature, not in one feature or another, not in one part or another, not in any landscape that can be framed by itself, but all around and wherever the visitor goes, constitutes the Yo Semite the greatest glory of nature."
(Beveridge & Rocheleau, 1995:200)

>> página anterior

https://plus.google.com/photos/phto/105463538459522390435/6469348770199093042
https://plus.google.com/photos/phoo/115924857754306686450/6523686841951229810

EL CUARTO ESTILO: *"LO ARQUITECTÓNICO"*

El *genio del lugar* de Capability Brown es en Central Park una traslación trascendental del ideal de naturaleza en bruto del paisaje propio norteamericano. Alejándose del dinamismo atropellado de la ciudad el parque se vuelve hacia sí mismo, relativizando el emplazamiento del bloque y la forma arquitectónica para dejar obsoleto el *panorama escenográfico heredado*. "Salir de la ciudad dentro de la ciudad" es ahora, en esencia, una realidad democrática, adelantándose el parque al desarrollo de la propia Manhattan.

El proyecto de Central Park recupera los fundamentos compositivos ingleses y a la vez consigue sintetizar una nueva morfología de la escala que integra la naturaleza -de origen sintético- como icono en la secuencia igualitaria de Manhattan. Con todo ello, Olmsted introduce -en una operación sin precedentes- un cuarto estilo formal: "lo artificial", entendido como la parte más explícitamente arquitectónica en su materialidad, el *Mall*. Éste, un paseo de 450m orientado según el eje norte-sur, irrumpe en la verdadera "esencia" que se busca configurar en el parque -la de la naturaleza imperturbada y retraída de la ciudad- y con su fuerte carácter "formal" se introduce en el corazón del parque.

La ubicación de esta pieza fundamental en la jerarquía del parque hace que se invierta el esquema compositivo de "desurbanización" de Regent Park. El umbral de vegetación "pintoresca" que parece proteger las entrañas de Central Park es en realidad un portal orgánico el cual da paso a al epicentro de mayor actividad gregaria. El eje del paseo, enmarcado por una verja baja de hierro y bancos, culmina en la Bethesa Terrace y en las galerías enterradas -relegando el artificio de la majestuosa azulejería que las cubre a un segundo plano-, manteniendo con una perspectiva ininterrumpida el eje visual hacia *The Lake* y el *Bow Bridge*.

El *Mall* es el nodo central de los espacios gregarios y, por ser una pieza estilísticamente única en el parque, alrededor de él se regula la intensidad de uso gradualmente (entiéndase este concepto gráficamente como ondas expansivas). La consecuencia de ello es el "desbordamiento" hacia la *Sheep Meadow*, que parece que se queda pequeña respecto de la intención de pradera infinita de Olmsted. Geográficamente se ubica en la parte sur, donde existe una mayor concentración de espacios gregarios, y su fuerte presencia consolida la primera impresión de que el parque podría ser una unidad independiente a partir de la *JKO Reservoir*. Pese a que el borde sudeste queda arrasado por la incapacidad del *Mall* de disipar tal gradiente de energía, la intención original de Olmsted era esponjar los límites del parque con pequeñas entidades hilvanadas -los *playgrounds*¬- e intentar compensar el desequilibro en la proporción de los espacios gregarios entre la zona norte y la sur con un elemento de mayor envergadura -la *North Meadow*- pero que por su desconexión topológica queda relegado a un segundo plano.

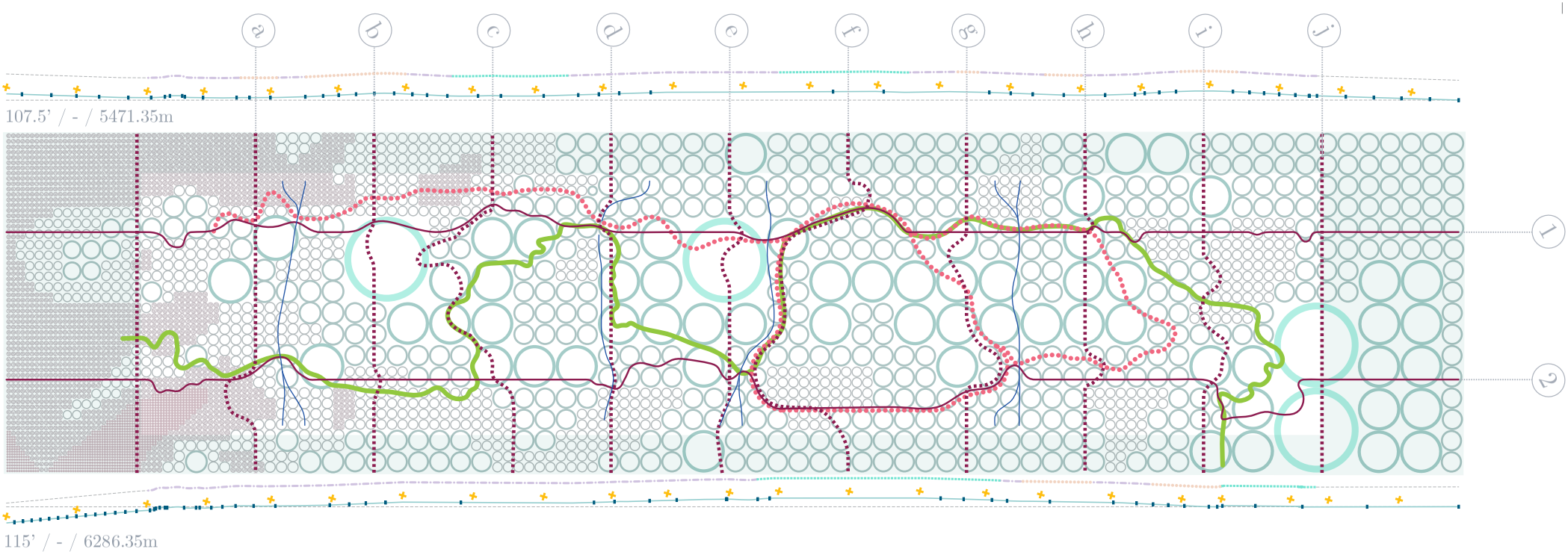
INTEGRACIÓN DE LAS COMUNICACIONES.

«El parque ha de estar rodeado de un muro artificial, el doble de alto que la Muralla China compuesto por los bloques de los edificios. Ante esto, la naturaleza se interpone excluyendo los edificios y generando cierta incertidumbre en cuanto al espacio más allá, estableciendo una nueva línea de horizonte, definida por el verdor del follaje.»
[Steenberg, Wouter: 2011]

En Central Park estos edificios de borde reclaman su presencia en la ciudad de forma dual: por un lado, respecto de su contexto urbano, y por otro, en relación al parque, haciendo de telón de fondo -rococo- el cual a partir de cierta profundidad se va mimetizando tras una pantalla vegetal que por contraste se vuelve opaca; recalcando los límites del perímetro y desvaneciendo los interiores, sucediendo de forma contraria en el interior y en el exterior. [Moore, Mitchel, Turnbull: 1997, 8-17] Por estos umbrales esponjosos la percepción desde lo más profundo de la floresta pierde su magnitud de panorama monumental, pudiendo el paseante solo entrever los edificios, creándose un lugar de paseo: un diorama en el que poder abstraerse. El vacío se convierte en la nueva herramienta para crear espacios en profundidad.

Con este fin de preservar las perspectivas dentro del parque, de forma paralela, Olmsted define un sistema de comunicaciones para generar la ilusión de espacios abiertos delimitados por el horizonte del arbolado. La innovación funcional de Olmsted en la integración de este sistema de comunicaciones heredado de Birkenhead es concebir este sistema a diferentes cotas. Por su extensión, es imposible limitar el tráfico rodado únicamente al perímetro y se introducen cinco costillas perpendiculares al eje longitudinal del parque (66th, 72nd, 79th, 84th, 97th) en sentido este-oeste: las *transverse roads*. Con esta operación, las propias comunicaciones que ligan el parque con la ciudad de forma más inmediata siguen presentes, pero en un plano subordinado al estar a una cota más baja (2 metros) que la del peatón. Reinterpretando el recurso paisajista inglés del *ha-ha*, Olmsted consigue generar límites sin romper las visuales y además controlar las circulaciones en los accesos a los grandes elementos del parque con pasos a nivel (hay treinta puentes y once pasos de nivel en todo el conjunto del parque).

En un segundo orden, Olmsted desarrolla el *bridle path* como un camino que, siendo de mayor recorrido en la parte norte, busca de forma menos inmediata ligar los elementos de esa zona del parque para desembocar justo antes de llegar al extremo sur. El *bridle path*, lo mismo que el *drive*, se traza por el perímetro para poder así liberar el interior para las sendas peatonales y permitir un paisaje pastoral continuo. En tercer y último lugar, las sendas peatonales tejen todo el parque jugando con las densidades para hacer un elaborado gachillo desde lo más tupido de lo pintoresco (*Ravine, Loch, North Woods, y Harlett Sanctuary*) hasta que se desvanece en las praderas de la *Sheep Meadow, North Meadow, Great Lawn, Cedar Hill...*



Trazados recorrido:

- Marcas cada 250m. [5 min]
- Bridle Path [6.88 km]
- Secciones transversales [*a-j*]
- Secciones longitudinales [*1, 2*]
- Recorrido por elementos acuáticos [6.76 km]

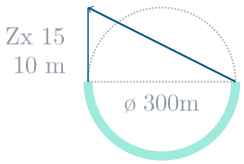
Marcas: intersección con curva de nivel proyectada cada 3m.

Estilo del jardín:

- *sublime*
- *pintoresco*
- *pastoral*

Cartografía base clinométrica:

	A	B	C	D	E	F
diám. [m]	300	150	75	37.5	19	10
pendiente [º]	0.5	1	2	3.8	7.5	14
[km/h]	3.35	3.3	3	2.5	1.8	1.4



tiempo [min] / desnivel [m] / longitud [m]

i



26.5’ / 30.75m / 1467m

h



25’ / 17.75m / 1434.75m

g



27.5’ / 18m / 1520.60m

f



35’ / 26.45m / 1684.55m

e



25’ / 17m / 1403.15m

d



23’ / 18.45m / 1233m

c



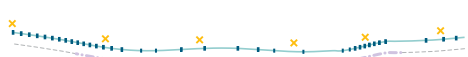
32.5’ / 27.45m / 1761.70m

b



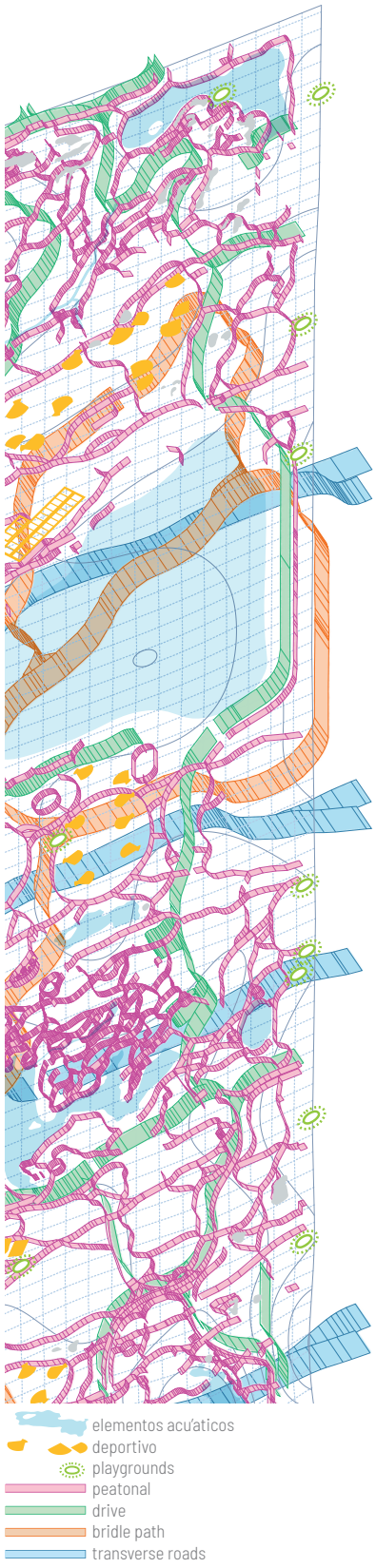
22.5’ / 42.45m / 1344.50m

a



26’ / 51.30m / 1463.85m

> grandes operaciones topográficas



TOPOGRAFÍA: RECORRIDOS Y PLANOS VISUALES.

De forma discreta, en esta simbiosis entre la urbe y la naturaleza, la topografía del parque se vuelve la gran protagonista al plantear el oxímoron de ser una obra de ingeniería completamente artificial con el fin de poder transmitir la "pureza" de la naturaleza. Este territorio -sintético- es el mecanismo fundamental, junto con la estacionalidad del arbolado, para ordenar y dotar de escala espacial a las geometrías planas acotadas en el diseño.

De forma instintiva, ante una zona más abrupta, el paseante busca una ruta alternativa -que realmente ya está sutilmente predefinida y considerada en el diseño- consiguiendo con esta distorsión intencionada de los recorridos favorecer el acceso a los espacios gregarios frente a los introspectivos, donde los recorridos son mucho más sinuosos. Incluir los estilos formales compositivos como variable en la duración de un itinerario permite establecer una íntima relación con la topografía y asociar a cada estilo una velocidad de recorrido particular asociada a su escala de uso. Los espacios pastorales, más gregarios, con suaves topografías y senderos poco definidos alberga actividades estanciales y deportivas; las áreas sublimes son puramente contemplativas y con recorridos muy evidentes y limpios en una topografía otra vez discreta; y por último, lo pintoresco, por su carácter introspectivo, que busca dilatar el recorrido a través de una misma unidad dentro del jardín y que recurre a la topografía para evitar la monotonía del paseo.

GRANDES OPERACIONES: RELACIÓN CON LO URBANO, DINÁMICAS SOCIALES.

El organismo del parque se desliga de la congestión con una serie de filtros visuales, más o menos permeables, en función del plano perceptivo del peatón hasta llegar a lo más intimo de la naturaleza pastoral. Y como recurso discursivo, emplea la topografía para hacer más amables y cercanos los bordes con la ciudad y para proteger y favorecer los espacios más vulnerables y singulares.

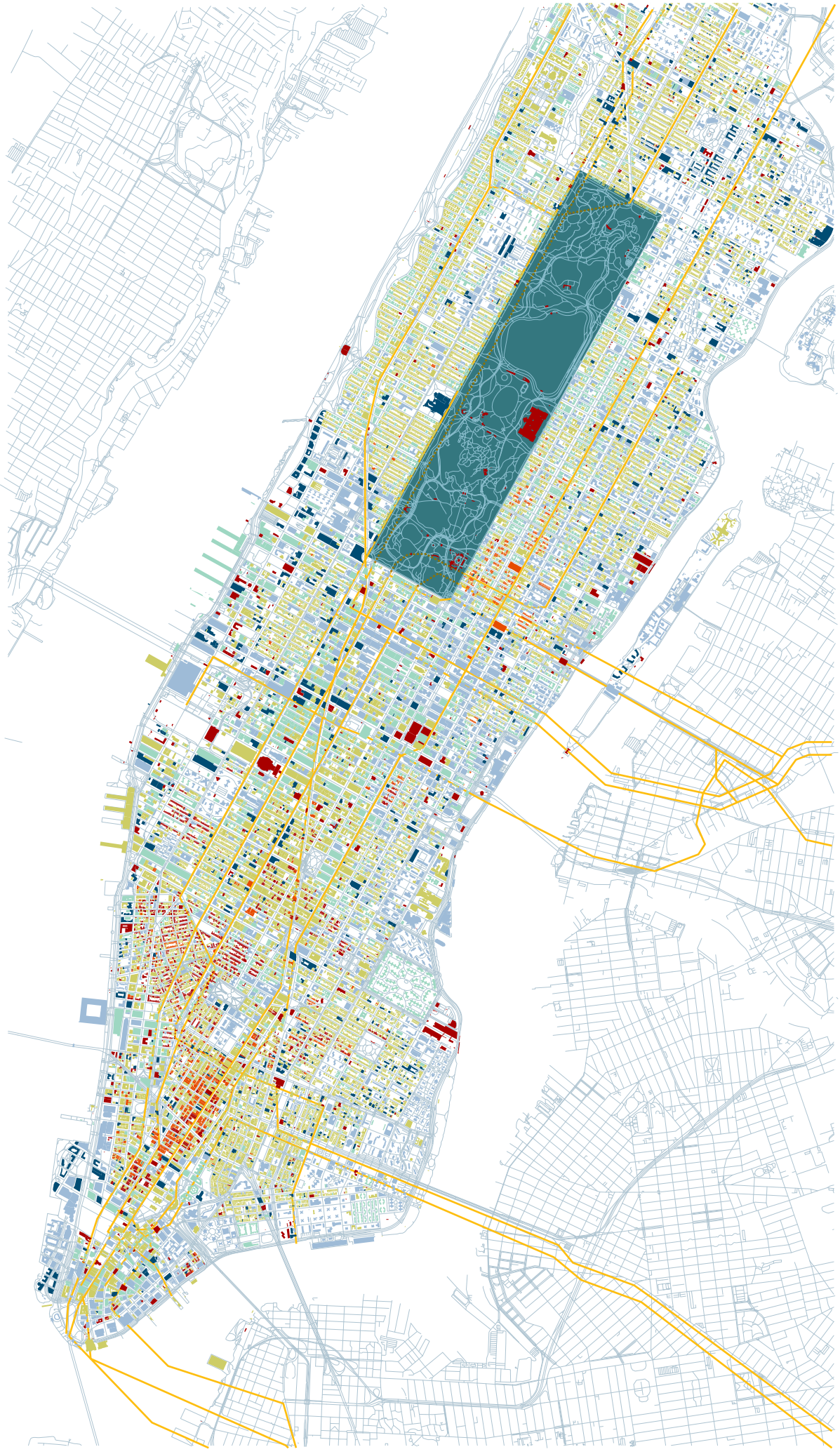
Por su extensión, la zonificación del conjunto es una compleja trama que distingue tres escalas de uso: la gregaria, la introspectiva y la doméstica. En el presente análisis lo que se pretende es superponer estas escalas de uso a los estilos formales desarrollados anteriormente para entender cuáles son las relaciones jerárquicas entre ellos, con una relectura de la intención compositiva de Olmsted para entender cómo están anidados, enhebrados o agrupados de forma homogénea las distintas unidades en el parque. [Moore, Mitchel, Turnbull: 1997, 8-17]

A gran escala, el sistema de Central Park se subdivide en cuatro bandas transversales asociada cada una de ellas a un cuerpo acuático, siendo de norte a sur: *The Harlem Meer*, *The JKO Reservoir*, el conjunto de *The Lake*, la *Turtle Pond* y la *Conservatory Water* y al sur *The Pond*; los tres primeros de estilo sublime y el último de estilo pintoresco. Los tramos del parque están compensados en cuanto a superficie e importancia pues cada cual contiene -siguiendo el eje anterior- el elemento más representativo de cada estilo. Al norte se encuentra el gran conjunto introspectivo (*North Woods* y *Ravine*), luego la rótula principal del parque (*JKO Reservoir*) seguida de la *Sheep Meadow* y *The Mall* como referencia de espacio gregario, y por último el acceso sur como enlace histórico con la ciudad; lo pintoresco, lo sublime, lo pastoral y lo "artificial" respectivamente.

La estacionalidad del arbolado es esencial para entender cómo el parque se manifiesta de forma diferente a lo largo del año, condicionando claramente los patrones de uso las rutinas sociales. La estacionalidad es uno de los rasgos más delicados e intrínsecos a la naturaleza, el paso del tiempo que se hace presente en la ciudad a través de la proyección viva del parque ante el paseante. Introduciendo unos esquemas de uso ligados a esta temporalidad, Olmsted plantea que los grandes espacios abiertos (más desprotegidos), al tener una mayor intensidad de gente en época estival, han de estar protegidos de la ciudad por un verdor frondoso, para favorecer las actividades gregarias. En cambio, en invierno, este "aislamiento" deja de tener sentido al perder estos espacios pastorales gregarios su condición social (de encuentro), y han de "abrirse" visualmente el paseante y a la ciudad, para invitar a entrar y permitir visuales más profundas que no abrumen al individuo y le permiten orientarse en un espacio tan "vacío".

Las zonas boscosas también se muestran con un carácter completamente diferente según la estación. En primavera y en verano, por la gran cantidad de luz, la atmósfera de misterio que aporta el follaje no provoca intranquilidad sino retiro. En otoño invierno, la situación se invierte y el bosque desnudo hace que el tono misterioso se rebaje para crear una atmósfera nostálgica. Los bosques pasan a ser escenarios que permiten intuir los filtros visuales, pero que por estar desnudos, terminan encuadrando las vistas de aquellos elementos que envuelven.

Con este análisis espacial de todos los determinantes físicos que materializan el diseño y la intención del parque, queda desgranar tendencias de uso reales. Las conclusiones que se presentan a continuación se extraen a partir del *Report of the Public use of Central Park*, desarrollado por la *Central Park Conservancy* en abril de 2011, con el fin de medir estadísticamente las dinámicas sociales del parque. Y con estas dinámicas de uso, se pretende entender cuál es realmente el papel de Central Park en el Manhattan actual, si es únicamente un atractivo de turismo masivo –por el imaginario social que se ha generado—que desplaza a la población local, o si sigue siendo una dotación urbana efectiva para los neoyorkinos.


- etapa histórica -
1991-2020
1946-1990
1921-1945
1981-1920
1861-1880
1800-1860
transit lines

> implicaciones sociales del experimento urbanístico







[...]
/+

http://time.com/3880289/central-park-photos-of-the-jewel-of-manhattan-in-1961/

https://www.vintag.es/2015/02/life-at-bethesda-fountain-central-park.html

¿QUÉ SUCEDE SI SE DISTORSIONAN LOS LÍMITES?

El *Greensward Plan* es el punto de partida de la larga trayectoria de Olmsted y Vaux en la investigación sobre el diseño de los espacios verdes metropolitanos. La rotundidad de esta operación en Manhattan es valiosa no solo a nivel urbanístico, sino a nivel ideológico, por introducir a través de las herramientas del planeamiento lo que evolucionará a ser la utopía agraria norteamericana.

Y es que por la proporción 1:4 de su perímetro, su creación en paralelo al propio crecimiento/ desarrollo de la ciudad y la complejidad relacional de los intercambios entre los distintos volúmenes de uso, Olmsted entiende que la operación de Manhattan no es trasladable de forma literal al modelo de ciudad de finales de siglo. En el caso de Central Park, la revolución en el uso del parque y la ampliación de su ámbito de influencia crece exponencialmente con la aparición del transporte colectivo en la ciudad, con el *mass transit*, que a partir de finales de la década de los 60 consigue reordenar la trama urbana neoyorkina al trasladar la centralidad desde el sur de la isla más hacia el norte, reubicando a los trabajadores que se concentraban en los barrios populares y favoreciendo la creación de una tendencia residencial en los suburbios. Es a partir de ahora, cuando se demuestra que no todas las operaciones urbanísticas han de responder a intenciones autoritarias o monárquicas como en las experiencias previas parisinas y londinenses, cuando el instrumento del planeamiento asimila una forma de operar a favor de la lucha de clases.

Pero en las ciudades contemporáneas con un esquema urbano menos homogéneo y con tejidos ya consolidados, se han de desarrollar sistemas más complejos dentro de la topología de la propia ciudad y la herramienta de diseño ya no puede ser el vacío monumental sino la condensación sintética de distintos núcleos, cambiando la morfología del gran parque único por una red continua de *park systems*. Con este esfuerzo ya orientado de forma eficiente para crear una planificación coherente y comprensiva del tejido urbano la intención no es ahora crear una identidad común en la ciudad, es controlar la polarización que se da en la ciudad según la accesibilidad a estas infraestructuras y generar grandes barrios de media densidad, como un paisaje híbrido de transición. [Sevilla Buitrago 2009:352]

EL PARQUE COMO HERRAMIENTA POLÍTICA:

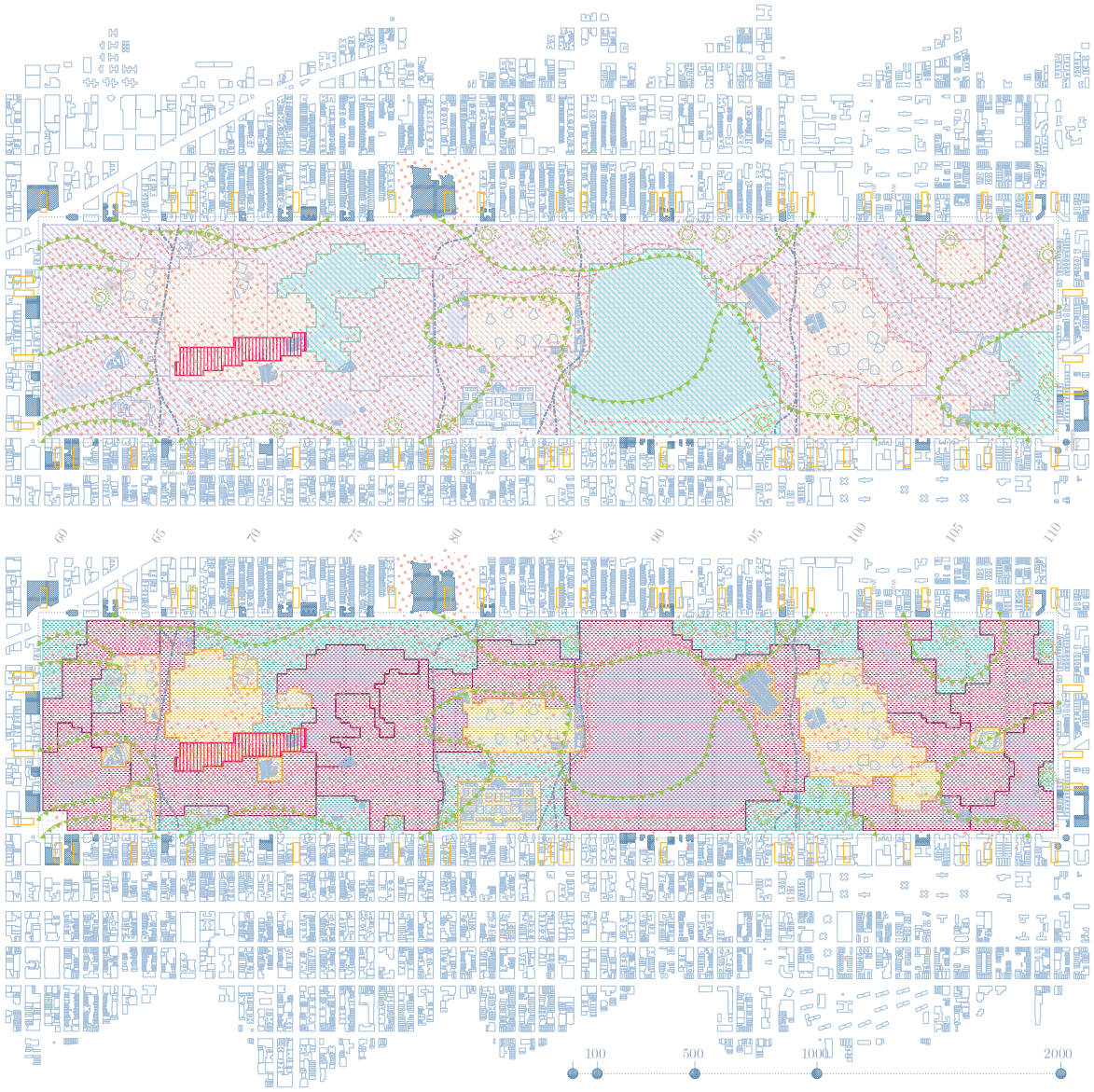
«*A partir de un compromiso ideológico concreto, evoluciona hasta alcanzar un papel central en el ruedo político, promoviendo la ordenación urbana como herramienta privilegiada de mediación en la vida pública y de regulación del orden social.*» [Sevilla Buitrago, 2009:251]

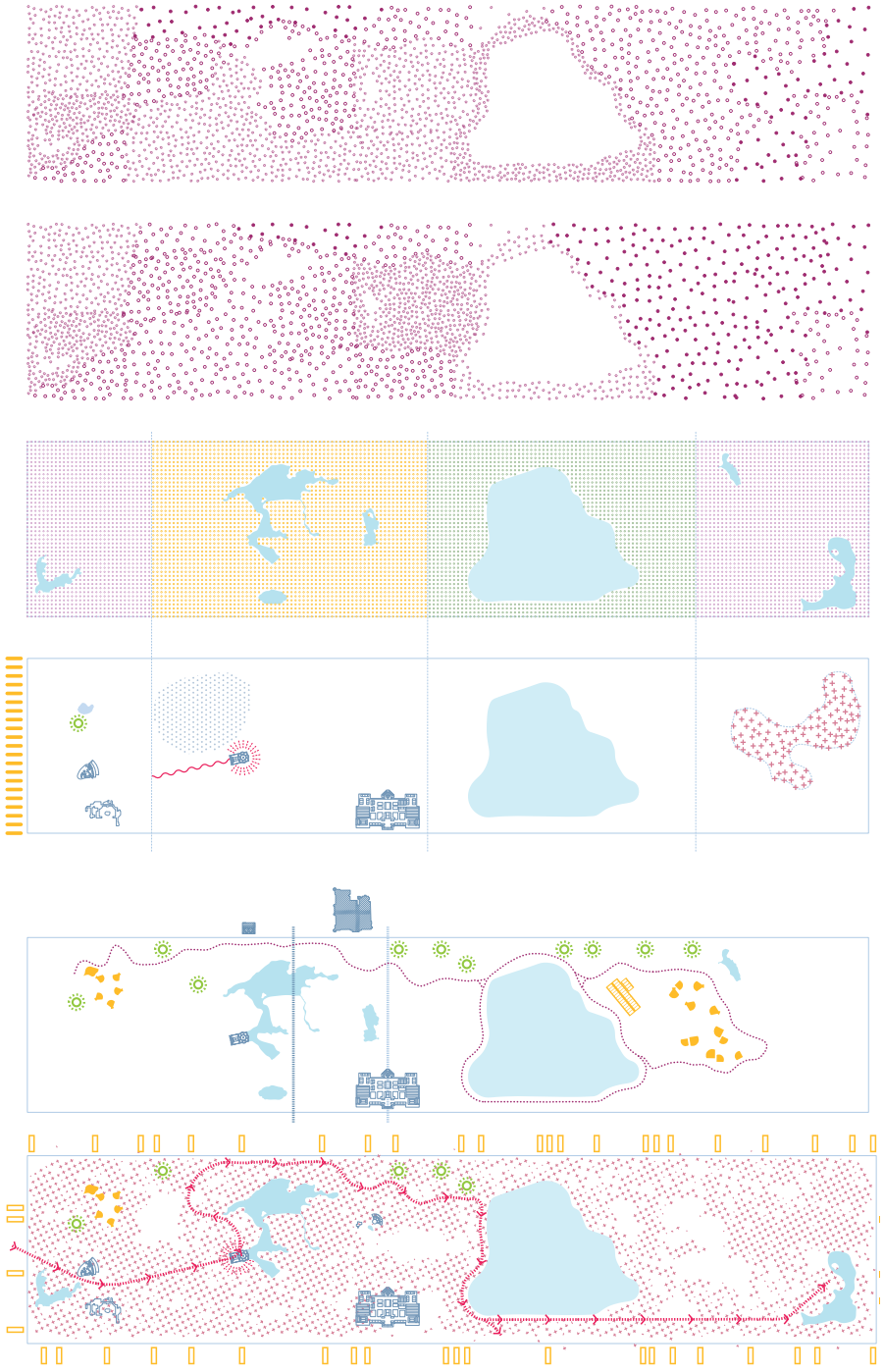
La costosa ejecución de Central Park rompe de tal forma con las referencias de espacio público hasta el momento que se vuelve fundamental justificar la razón por la cual se sustraen 155 bloques en una ciudad que ha quintuplicado su población en menos de cincuenta años. Con un crecimiento demográfico exponencial e insostenible para los medios de los que se dispone, el desarrollo del espacio urbano en esta Manhattan polarizada precipita una serie de revueltas por las insalubres condiciones de vida del tejido residencial y las reformas impulsadas por la *Board of Health* (ya en funcionamiento desde 1797).

El esquema en retícula del *Comissioner's Plan* que se establece en 1811 alberga grupos demográficos dispares: por un lado, la aristocracia (*kikkerbockers*) y por otro, los inmigrantes -mayoritariamente alemanes e irlandeses-. Esta aristocracia, durante el primer cuarto de siglo, ocupa el centro neurálgico de Manhattan al sudeste de Five Points, pero se desplaza progresivamente hasta Madison Square (23rd con 5th Av) para alejarse del Lower Manhattan colmatado de *tenenments* y *squatters*. Es aquí donde, por la falta de recursos tras el pánico de 1837 y el conglomerado de nacionalidades, fragua el conflicto social que da lugar al planeamiento de los reformistas higienistas como herramienta de intervención política en la lucha de clases. [Sevilla Buitrago 2009:264-310]

Los *tenenments* constituyen a mediados de siglo la tipología edificatoria más común. Como resultado de la especulación y la intención acelerada de densificar al máximo la parcela, los edificios tienen continuas ampliaciones hacia el interior de la manzana, llegando a densidades de ocupación del 90% en la década de los 60. Al ser parcelas de alquiler en altura y con tanta demanda las condiciones de habitabilidad son mínimas, con habitaciones-vagón sin ventilación ni luz directa, como dormitorios comunes que funcionan por horas. Paralelamente, los *squatters* reclaman como propias las parcelas vacías al norte y al este ocupándolas como chabolas temporales-llegando a ser 20.000 en 1864-, evidenciando el desarrollo descompensado entre el Lower East Side y el West Side por la influencia de Five Ponits y más tarde de Brooklyn y Connery Island.

Como respuesta a esta situación precaria, ya desde 1842, comienza una campaña de la *Board of Health* -divulgada especialmente por Dr. John H. Griscom- para concienciar de la importancia de una reforma legal de las viviendas que impulse el cambio social y de la condición terapéutica del entorno natural. Olmsted, que vuelve de su viaje por Inglaterra, incorpora a este discurso la necesidad de una estrategia educativa que acabe con los males endémicos de la ciudad de Manhattan, cristalizando sus ideas en la propuesta de un gran parque en 1857. A este *Greensward Plan* que presenta junto con Vaux, la reacción popular se traduce en fuertes protestas avivadas por las *Draft Riots* de 1863 -rechazando el tratamiento clasista en el reclutamiento para la Guerra de la Secesión- y varios escándalos que salpican la administración local por la corrupción en la concesión de las licencias inmobiliarias. Ante esta situación, Olmsted, activista político, presenta el parque como contenedor de las fragmentadas


60
65
70
75
80
85
90
95
100
105
110
100
500
1000
2000



> dinámicas sociales

identidades individuales, creando un icono de un nuevo sentimiento de pertenencia colectivo. El parque es el pretexto para dinamizar el desarrollo urbano y dilatar la trama urbana hacia el norte, dibujando un nuevo paisaje social en Manhattan, alejado de los guetos y lo que Hannah Arendt define posteriormente como *alienación espacial*, por la cual ciertos individuos o grupos sociales son privados de su lugar en el mundo.

CARÁCTER ICÓNICO, TRASCENDENCIA EN EL IMAGINARIO COLECTIVO.

El proyecto de Central Park va a ser la proyección del propio sueño americano, elaborando sutilmente una construcción semiótica en contraposición al *waste land* neoyorkino en sus dimensiones territorial y moral. Como una herramienta de alta precisión, sistematiza las conductas sociales para generar una cultura de masas en la que se acoge la participación de todos estratos por igual, pero que indirectamente busca "descubrir" al proletariado modelos culturales burgueses como propios. La propuesta de introducir en la rutina un lugar de encuentro cívico anula tácitamente la jerarquía clasista y forja un sentimiento de pertenencia al grupo homogéneo de la ciudad. Nueva York se alza como capital mundial que germina a partir de la semilla de la inmigración, y Central Park, como imagen visible de esta realidad inclusiva que sustenta una nueva identidad común.

«*La historia del espacio público es la historia de la lucha por definir quién tendrá acceso a él.*» [Don Mitchell y Richard van Deusen, *'Downsview Park: Open Space or Public Sphere?*', en Downsview Park Toronto, Julia Czerniak (ed.), Prestel, Múnich y Cambridge, Mass., 2001, pag. 103]

Podría suceder, según este planteamiento y por ser tan ajena la imagen publicitada con la realidad sus cuidadanos, que el parque se convirtiese en un modelo inalcanzable pero es precisamente Olmsted, el que anteponiéndose, reafirma rotundamente el fundamento de Central Park como un lugar de descanso para la persona *per se*. La innovación de Olmsted no está en la esencia democrática de Central Park sino en la capacidad de crear, solo con el diseño del parque, una atmósfera que haga permeables unos valores de convivencia pacífica en el subconsciente de aquellos a quién es tan distante esta operación. Ante la revelación de un lugar regido por la propia ciudad, en el que todo el mundo es igual y con posibilidades inimaginables, el espacio público del parque trasciende de su construcción material para pasar a ser un icono. La huella poética supera la propia presencia del lugar, para adquirir la representación colectiva una dignidad mayor que la propia experiencia efímera, y alzarse como lugar de rebelión frente a las imposiciones sociales.

Ante esto, se plantea una postura crítica hacia cómo el parque es un elemento regulador objeto de una estrategia política para definir un imaginario "consensuado". La institucionalización del espacio público en Europa es una realidad desde tiempos medievales, la plaza como lugar de encuentro y reunión es también la plataforma de la autoridad. En Central Park la ideología es diferente, busca proponer futuros alternativos para la ciudad. Teniendo la posibilidad de crear un tejido de convivencia casi *ex novo* por la inmediatez con la que crece Manhattan, el parque es el paradigma sin precedentes del espacio público que no se olvida de las clases sociales consideradas "marginales". En un contexto político en el que la publicidad está normalizada y filtrada.

Al normalizar la publicidad y determinar unos códigos de conducta disciplinares con la imagen del parque, en Manhattan se pierde el patrimonio social popular de las calles. El espacio público de intercambio ya no es la vecindad al lugar de residencia o de trabajo, sino el parque como emblema del derecho a la ciudad, un nuevo lugar de intercambio de voluntad liberal y progresista. El patrimonio colectivo de la calle se introduce hasta el corazón de los parques [Sevilla Buitrago 2015].



> conclusiones investigación previa



[...]
/+

«Hence the image of a scene, a sequence, of a whole creation, exists not as something fixed and readymade. It has to arise, to unfold before the senses of the spectator. » [Eisenstein 1957:18]

«The strength of montage resides in this, that it includes in the creative process the emotions and mind of the spectator... In fact, every spectator, in correspondence with his individuality, and in his own way and out of his own experience –out of the wonder of his fantasy, out of the warp and weft of his associations, all conditions by the premises of his character, habits and social appearances, creates an image.» [Moore, Mitchel, Turnbull: 1997, 81]

«Scenery takes hold of the imagination chiefly in the degree that it tells stories or makes an impression of character. Thus, scenery may be cheerful or gloomy, rude or refined, hospitable or forbidding, prosaic or romantic, sweet or bitter, stirring or reposeful, one or another of theses or of scores of other descriptive terms long applied to it according to the manner in which it acts on the imagination. The stories told by scenery may also be the wholly of nature moving in wind and flood and the round of the seasons; in ice, fire and brute life, or largely of man; man simple, modest, domestic, peaceful, orderly, refined, or of man, the fop, the purse-proud Phistiline, the Bohemian, the ruffian, the brute.» [Beveridge & Rocheleau, 1995:36]

Fuentes:

http://time.com/4343523/big-city-kid-photos/

Manhattan es una ciudad exuberante. En sus dos siglos de vida se ha consagrado como laboratorio de fantasías, imposibles de incorporar a las consolidadas ciudades europeas, como es Central Park. Las colosales dimensiones de esta operación, y la rotundidad de su presencia en contraste con la retícula de Manhattan, actúan de agente catalizador del desarrollo del esquema urbano. El parque se convierte en el portal de las clases populares para integrarse en el panorama urbano, reclamando su derecho a la ciudad. La consecuencia inmediata, además de un cambio en el patrón residencial, es la operación de redistribución de la "centralidad", al determinar un trazado de las infraestructuras urbanas más equitativo, ligando el histórico foco de actividad con el polo norte del Harlem, evitando la aparición de guetos aislados. Esta singularidad de la operación de Manhattan, en las ciudades cuyo crecimiento no está limitado por condicionantes territoriales, no puede sistematizarse y obliga a disgregar el parque monumental en una red de nodos dotacionales con una aproximación más urbana, creando un tapiz efectivo para la escala de las megalópolis actuales.

La voluntad de crear espacio público democrático en una ciudad construida sobre los cimientos de la inmigración masiva de 1820, confronta en Manhattan la cuestión real de cómo sentar las bases para la convivencia entre grupos sociales tan polarizados. Como respuesta, Olmsted define Central Park como herramienta pedagógica aprovechando la condición metafórica inherente de la naturaleza, planteando como estrategia reformista introducir el "patrimonio popular" —que antes no se relacionaba entre los barrios— en el corazón del parque, favoreciendo el intercambio entre todas las clases sociales. Apelando al imaginario heredado de la tradición pictórica y literaria, el parque determina subliminalmente el uso de cada zona a través del estilo compositivo del jardín.

El parque es un ejercicio de traslación de los esquemas compositivos y funcionales de sus referentes ingleses (*Regent's Park* y *Birkenhead*) a una escala mucho mayor, obligando a definir nuevas estrategias para dotar de ritmo compositivo al conjunto, y creando una compleja zonificación estilística. Central Park pasa de ser un esquema plano, de distintas partes equivalentes en el jardín, a ser un sistema jerarquizado que de forma intencionada y en relación a su entorno urbano reparte focos de distinto tipo de actividad por toda su longitud. Aquí reside la esencia pedagógica del parque, en la forma de conjugar los estilos compositivos y establecer una cartografía de usos, de manera que se enriquece la naturaleza con matices sociales derivados de la memoria: las imágenes, los olores, los sonidos. Central Park consolida la tradición del jardín en la ciudad, tomando los estilos formales existentes hasta el siglo XIX —el pastoral y el pintoresco—, aporta la condición de sublime a la naturaleza e introduce en el corazón del parque el estilo "formal/arquitectónico" como punto de ancla de los flujos del parque: *The Mall*.

Distorsionando el gradiente tensional entre la naturaleza pastoral y la compacidad de la trama urbana, el *Mall*, como satélite de la ciudad, supone una ruptura con el esquema zonal que propone que el parque se delimite a sí mismo por la topografía y la permeabilidad de las visuales a través de la vegetación pintoresca. Ligando los estilos dentro del jardín, y con un carácter igualmente imprescindible por el tratamiento de borde que propone, la integración de las comunicaciones a distintas cotas hace compatible la experiencia inalterada de la naturaleza con la realidad de la trama urbana en el que se inserta. A partir del estudio estadístico de las dinámicas sociales en el parque, se corrobora cómo los recursos compositivos que definen cada estilo llevan asociados, por ser paisajes retóricos, una carga universal subjetiva que define su escala de uso: doméstica, gregaria o introspectiva. Añadida a estas connotaciones, la estacionalidad del parque implica que los modelos de uso sean variables a lo largo del año e incluso contrarios.

«*Por ello la imagen de una escena, una secuencia, de toda la creación, no existe de forma rígida y preestablecida. Tiene que surgir, revelarse ante los sentidos del espectador.*»
[Eisenstein 1957:18] Trad. propia

«*El poder del montaje* (cinematográfico) *reside aquí, en la inclusión en el proceso creativo de las emociones y la mente del espectador... Es más, cada espectador, en relación a su individualidad, a su manera y a partir de su propia experiencia -a partir del ensimismamiento en sus fantasías, de la urdimbre y la trama de sus asociaciones, todas ellas condiciones por las premisas de su carácter, sus rutinas y sus apariencias sociales- crea una imagen.*»
[Moore, Mitchel, Turnbull: 1997, 81] Trad. propia

«*El paisaje se apropia de la imaginación hasta tal punto que cuenta historias o impresiona el espíritu. Así pues, el paisaje puede ser alegre o sombrío, tosco o refinado, acogedor o intimidante, insulso o romántico, dulce o amargo, conmovedor o confortador; uno u otro de estos términos descriptivos se aplica según la forma en la que actúa con la imaginación. Las historias contadas por el paisaje pueden también ser de cómo la naturaleza se mece con el viento y las crecidas y del paso de las estaciones; en el hielo, el fuego y la vida primitiva, o en su mayor parte del hombre; hombre simple, modesto, doméstico, pacífico, ordenado, refinado, pero también del hombre pedante, ostentoso, ignorante, bohemio, rufián, del bruto.*»
[Beveridge & Rocheleau, 1995:36] Trad. propia

Con todo ello, y como herencia de la estrategia política de proyectar unos valores de convivencia a través del espacio público, Central Park consigue generar un cuerpo pictórico en el imaginario colectivo que trasciende a la propia experiencia física, creando "recuerdos" en individuos que no han estado presencialmente. Este poder de la imagen y el contenido subjetivo asociado a ella que de forma innata afecta a nuestra percepción de la realidad es a lo que Olmsted apela en el *Greensward Competition Study*. El documento

> propuesta proyecto investigación





[...]
/+

Fuentes:

Cospunden mine, South Leipzig. Photographer: M.Wnzel, 1985_ London Metropolitan University Archive [http://aru.londonmet.ac.uk/works/cospuden/]

Photograph courtesy of Mulloy Photo Archives, George Holton Photographer

principal de las láminas son dos imágenes del antes y el después en el territorio, dignificando la representación visual del propio espacio, sustituyendo los planos técnicos abstractos por una imagen de marca. Estas imágenes, frente a la neutralidad de los planos, tienen una condición de potencialidad por todos los clichés que de forma implícita nos permiten identificar el proyecto dentro de la tradición pintoresquista. La intención de esta nueva mirada gráfica no es particularizar la promesa del parque, sino crear una relación íntima individual del sujeto con el medio, presentando -antes de su realización- un espacio con una representación "incompleta" que todavía ha de completarse con la proyección de la experiencia efímera y circunstancial de esta arquitectura mutable.

La experiencia física de Central Park se vuelve universal, atemporal y moldeable. Verificándose con la recursividad de las representaciones de determinadas áreas del parque (en conjunto pintoresco de la *Pond* y *The Lake*, lo sublime de la *JKO Reservoir* y lo gregario del *Wollman Rink*, el *Mall*, y la *Sheep Meadow*) la presencia del estilo formal en la definición de esta construcción social. La esencia del parque que perdura "cambiante" con las estaciones, invitando al paseante a participar de forma activa, es lo que documenta esta experiencia universal de la construcción social, sirviendo como reflejo semiótico de la realidad del momento. La pregnancia del parque hace que esta identidad construida sea fácilmente identificable como propia: Central Park pasa a ser parte del bagaje experiencial de quien no ha estado. La realidad se vuelve cercana no por la distancia física sino por la naturalidad con la que el individuo identifica el escenario de estos "recuerdos" que hace propios a partir de la sobreexposición de referencia visuales. Central Park es el claustro de Manhattan, la plataforma donde se proyectan los sueños, los ideales y las incontables escenas del cine y la fotografía; el emblema de la iconicidad de la ciudad.

PROYECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN:

Tomar como punto de partida de la investigación el estudio del parque (monumental) como icono de la ciudad y concretamente el caso de Manhattan *per se* icónica desde su concepción estructural, permite revisar la formación académica recibida respecto a la presencia del paisaje como objeto final de la disciplina arquitectónica y como sujeto activo en el desarrollo urbano y social. Supone un ejercicio de reevaluación de cuál es la mirada al servicio de la ciudad y de cuál es la relectura que hacemos de los sesgos intelectuales que hasta ahora discriminaban espacios *indeterminados* para entender su potencialidad como paisaje e instrumento en la memoria colectiva. Siendo las redes de infraestructuras el ámbito con mayor desarrollo en las ciudades contemporáneas, la presente investigación se proyecta en relación al papel arquitectónico de estas grandes intervenciones en las dinámicas sociales y la percepción de la ciudad y de sus hitos a través de métodos de comunicación y análisis transversal de la arquitectura como son la fotografía, el cine, la literatura, etc...

Continuar con el estudio del contraste y la simbiosis entre Central Park y su entorno urbano, como un laboratorio de arquitecturas acotadas en la matriz, permite entender la figura de la naturaleza como icono instrumental y proponer un nuevo carácter crítico-experimental estético de su condición entrópica en la retícula y en el canon acotado de la belleza paisajística tradicional. Con la inquietud de fundamentar el porqué de la trascendencia más allá de la experiencia física de estas grandes intervenciones se abre una conversación sobre la aparición de nuevas figuras como Robert Smithson, Lawrence Halprin, Bernard Tschumi, Peter Walker y Martha Schwartz, Peter Eisenman, Yves Brunier, OMA, Caruso & St John... De la misma forma que se visibilizan lugares tangenciales en la ciudad y en los umbrales (infraestructurales) urbanos que reclaman su condición como Tercer Paisaje.

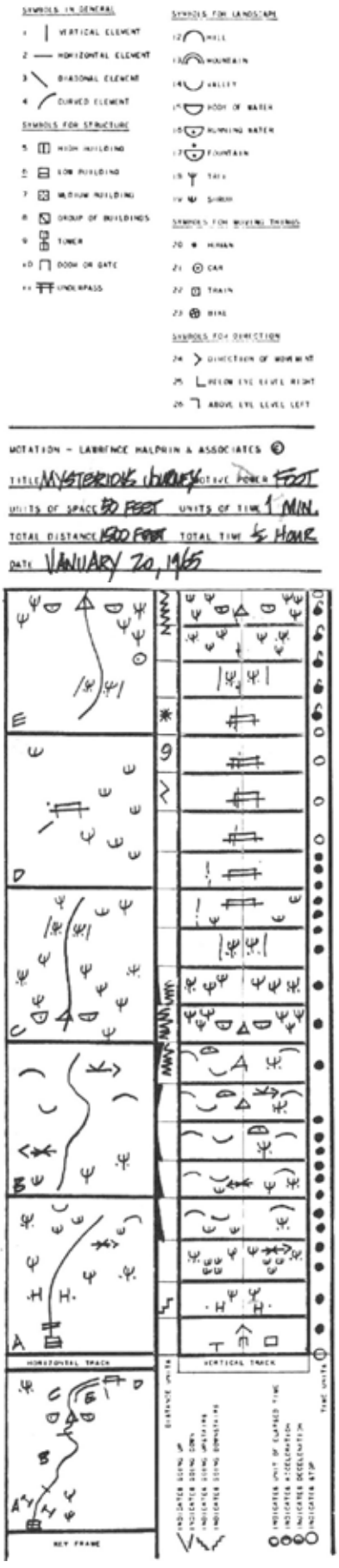
MARCO TEMPORAL: 100 AÑOS DESPUÉS DE CENTRAL PARK

1960. Las guerras mundiales y la nueva generación de arquitectos cuya formación no abarca esta ruptura de la ciudad consolidada ponen en crisis los modelos urbanos, espaciales y arquitectónicos tradicionales. La admisión de múltiples realidades técnicas y estéticas busca desintegrar el estricto e inmutable canon establecido en generaciones anteriores. De forma consensuada se plantea desde la semiótica una visión posmoderna de nuestros modelos de coexistencia, según los cuales el mayor valor de nuestra realidad es la propia interpretación de la misma. Esta crisis disciplinar se presenta como una reformulación de la ciudad, descartando el cuerpo teórico autosuficiente.

Partiendo de este marco temporal, se pretende desarrollar tres corrientes diferentes pero íntimamente relacionadas entre sí: por un lado, los ciclos proyectuales RSVP y las cartografías de las motations de Lawrence Halprin; por otro lado, la depuración poética y crítica de la obra de Robert Smithson en la definición de los paisajes capaces, la entropía y la construcción de la memoria colectiva; y finalmente la reinterpretación conceptual del segundo concurso para La Villette en 1982.

Medio siglo después estas figuras son actores fundamentales en el encuadre -desde el punto de vista espacial- del conflicto de identidad social actual. Las tres trayectorias se desarrollan en geografías y ámbitos proyectuales diferentes y sin embargo su lectura conjunta provee de una visión holística del conflicto analítico en la categorización obsoleta de los procesos urbanos. El escenario actual en el que los flujos migratorios son continuos y la *estancialidad* de la persona en la ciudad es un privilegio dadas las circunstancias económicas y laborales de la presente generación, parece fundamental entender (tímidamente) desde un punto de vista sociológico por qué se ha perdido la presencia de

> fases investigación



la ciudad en el pensamiento social a favor de una *nueva geografía de la centralidad*. Lo local deja de ser una entidad territorial para ser la dimensión espacial de los procesos globales, resultado de las interacciones y procesos cívicos que buscan generar una identidad cosmopolita como modo de supervivencia. En 1860 el acceso a la ciudad se plantea desde el individuo, ahora es la actitud y reivindicación colectiva la que ha de enfrentarse a estas narrativas artificiales. En palabras de Sasskia Sassen: «lo que hay que distinguir ahora son las diferencias entre calle urbana como espacio público y las *piazzas* o *boulevards* que son espacios mucho más ritualizados. [...] La calle ha de ser concebida como un escenario nuevo donde albergar la nueva acción política y social, disociando la concepción de plaza/calle de las *piazzas*, lo primero simboliza acción social, participación ciudadana; mientras que lo segundo remite a rituales ya obsoletos» [Sassen 2013:125]

La motivación de la investigación que se propone es entonces definir en qué se traduce -según la óptica arquitectónica- la magnitud social de un espacio; el cómo puede una infraestructura urbana -alienada en nuestro imaginario colectivo- albergar identidades mutables. Planteando preguntas como si se pueden generar espacios urbanos icónicos alejados del tono autoritario del control colectivo, cómo descomponer la magnitud dimensional o cómo reestructurar la red para que el sistema sea reconocible y trascienda. Y es que cuando los tiempos de desplazamiento entre los lugares son (virtualmente) inexistentes no se genera anticipación ante el evento y si por esta inmediatez carecemos de ella, la anticipación de un lugar parte de la propia representación semiótica del mismo.

FASES DE LA INVESTIGACIÓN:

1\ LAWRENCE HALPRIN: LOS CICLOS RSVP Y LAS CARTOGRAFÍAS DE LAS *MOTATIONS*.

Manteniendo el objetivo de entender las dinámicas sociales en Central Park derivadas de su esquema compositivo y la superposición analítica de la variable semiótica de la escala de uso, surge de forma natural la aplicación de los métodos de Halprin de la década de los 60 y los 70. Con una la abstracción conceptual de los elementos estructurantes en la escena compositiva natural por medio de cartografías dinámicas -las *motations*- se representa el espacio y el movimiento de igual manera que con los fotogramas cinematográficos. Para poder verificar la hipótesis inicial de la relación entre ambos análisis, se propone realizar un estudio in situ como contraste a las intuiciones elaboradas a partir exclusivamente de los documentos de diseño y de las representaciones del jardín, para comprobar si la experiencia del propio parque está distorsionada o sesgada por su condición de sobrerrepresentación como icono.

En la investigación previa se ha definido cuál es el carácter de Central Park que lo hace contenedor inclusivo de una identidad democrática y se han aplicado espacialmente los análisis estadísticos del organismo de conservación del parque, ahora se propone analizar qué sucede si se aplica -de forma inversa- una de las metodologías más relevantes en la definición del espacio público (norteamericano) contemporáneo: los ciclos RSVP. Planteados como ciclos instrumentales para ordenar la creatividad colectiva, al invertir del ciclo, las fases del mismo son las siguientes: 1/ cartografiar la condición performativa de un espacio, 2/ estudiar el *valor-acción* como respuesta social crítica al diseño y la relación urbana de los distintos ámbitos en el parque, 3/ superponer la estructura compositiva predefinida en el diseño, como si se tratase de un manifiesto o una partitura de la participación en el espacio y por último, valorar los recursos de partida y su potencialidad para con el proyecto final.

2\ SMITHSON, WALKER & SCHWARTZ, EISENMAN E YVES BRUNIER EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA.

Por su complejidad, la reflexión acerca de cuáles son los mecanismos para la construcción de esta memoria colectiva deriva en la composición de un atlas de los recursos poéticos y espaciales en la definición de aquellos lugares que trascienden su experiencia física. Este cuerpo teórico, fundamentado en la experiencia de los años 60-80, pretende verificar las operaciones que ya se aplican -de forma inconsciente- en Central Park para generar este nuevo patrimonio.

Paseando por Central Park, Robert Smithson ya define a Olmsted como el primer *land-artista* por su sensibilidad en la experiencia de la naturaleza dentro de la ciudad. La aspiración de perfeccionar esta experiencia del parque por encima de la propia ortodoxia del diseño según los modelos del momento es lo que para Smithson constituye el verdadero sentido de *disolución del objeto*. Como las situaciones de desequilibrio irreversible de las que habla Smithson, Central Park aplica lo que el físico Ilya Prigogine define como estructura disipativa, según la cual ante tal irreversibilidad tensional, la materia es capaz de autorregularse produciendo organizaciones complejas. Esta capacidad de Central Park de alimentarse de la entropía es lo que a Smithson le lleva a identificar en su experimentación estética los mecanismos no lineales de interacción.

«*Como la energía. la entropía es en primera instancia una medida de algo que sucede un cambio de fase.*» [Bridgman P.W. *The nature of Thermodynamics* (1961) New York: Harper & Row] Trad.propia

«*No se han construido para los tiempos sino en contra del tiempo. Están implicados en una reducción sistemática del tiempo a fraccciones de segundo más que en representar la persistencia de los siglos; el pasado y el futuro se colocan en un presente objetivo.* [...] *El tiempo se convierte en un lugar sin movimiento. Si el tiempo es un lugar, entonces son posibles innumerables lugares.* [...]» [Smithson 1996:11] Trad. propia

Si de esta manera los nuevos monumentos no están construidos para perdurar en el tiempo





[...]
/+
«That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. » [Robert Smithson, "*A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey"]

http://www.urbain-trop-urbain.fr/les-terrains-de-jeux-celestes-des-banlieues/

https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic

>> página anterior

«Like energy, entropy is in the first instance a measure of something that happens when one state is transformed into another. » Bridgman P.W. The nature of Thermodynamics (1961) New York: Harper & Row

«They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather that in representing the long spaces of centuries, both past and future are placed into and objective present. [...] Time becomes a place minus motion. If time is a place, then innumerable places are possible. [...]» [Smithson 1996:11]

sino en contra del tiempo -tal y como determina el propio Smithson- ¿cómo puede la materialidad del espacio almacenar memoria urbana? Esta transfiguración de la condición física del lugar, como depuración poética de la ambigüedad entre lo real y lo imaginado, es lo que más tarde va a liberar los paisajes como *paisajes capaces*, territorios y contextos aún sin interpretar que se formulan como un conjunto de futuros abandonados. Imprimir estas antropologías abstractas, esta dimensión discontinua del tiempo, en la materialidad del paisaje es lo que -de igual manera pese a sus realidades tan dispares- Smithson entiende en la intervención en la Plaza de la Catedral de Kalmar en Suecia, de Adam Caruso y Peter St John, y el paisaje industrial de Passaic, New Jersey. En sus reflexiones sobre este último Smithson plantea si por esta indeterminación en el imaginario las ruinas industriales se dignifican como monumentos, como "ruinas en reverso", poniendo en valor el carácter estacionario que adquiere este estado de "irrealidad" del lugar. Con ello, el pasado remoto de los ciclos geológicos y la formación prehistórica del territorio adquiere -por la memoria- una temporalidad no humana que lo hace coexistir con la potencialidad de múltiples futuros posibles e indeterminados, creando una mitología del paisaje, una nueva ficción en la que el espacio performativo se sustituye por la temporalidad conceptual del propio paisaje entrópico. La mitología alrededor de *Spiral Jettty* es su sincronía con los ritmos geológicos de ese territorio, despareciendo y volviendo a emerger; la de Passaic City es la dignificación de la ruina industrial con la misma validez que las que albergamos en nuestra memoria de la antigüedad clásica.

«*Ese panorama zero parecía contener ruinas en reverso, esto es -toda la nueva construcción que finalmente sería levantada. Contrario a la 'ruina romántica', las edificaciones no pasan a ser ruinas tras ser construidas sino que se alzan como ruinas antes de ser construidas.* »
[Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey"] Trad. propia

La noción derivada de estos no-lugares es la de palimpsesto, la superposición -como en el collage- de las geometrías de la memoria. La simultaneidad de las tramas que Peter Eisenman utiliza en sus distintos proyectos en Berlín configura contextos artificiales en los que el individuo reconoce esta nueva realidad fabricada por la identificación subconsciente de cada una de las tramas individuales. Es decir, la trama -como orden reconocible en la memoria espacial- y sus combinaciones descontextualizadas y desescaladas permiten proyectar sobre la ciudad memorias artificiales. El palimpsesto de la tradición espacial anterior "evoca el surgimiento de otro lugar superpuesto al real, un lugar cargado de una supuesta historia, una nueva estructura literaria [...]" [Álvarez 2018:435]

«*¿Qué se entiende por minimalismo en el paisaje? O al menos, ¿qué puede ser? En principio, como en la pintura, o la escultura, el paisajismo minimalista no es necesaria ni especialmente reduccionista. Como ha subrayado Donald Judd, el minimalismo es, sobre todo y ante todo, una aproximación objetiva, un enfoque sobre el objeto en sí mismo. En primer lugar, no hay referencias ni figuraciones (aunque, inevitablemente, ciertos artistas proyectan sobre el objeto sus propias referencias o su propia historia). En segundo lugar, el paisaje minimalista encuentra su sitio en el amplio contexto del entorno. Incluso si utiliza estrategias de interrupción o interacción, siempre es posible contemplar el paisaje que se extiende más allá del objeto diseñado.*»
[Peter Walker *Paysage minimaliste et classicisme* en Le Dantec P. (1996) *Jardins et paysages: textes essentiels*. Paris: Larousse, p.505]

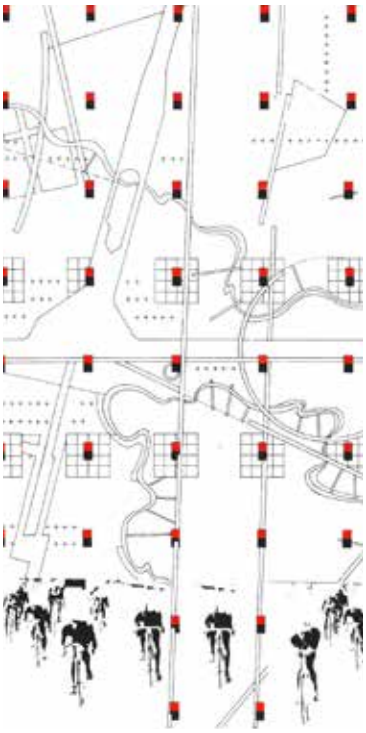
Peter Walker y Martha Schwartz hacen de ello un manifiesto en su obra Jardín Necco en el campus del MIT, donde la depuración absoluta de la geometría es lo que abstrae la experiencia y activa el espacio formal y sensorialmente. El palimpsesto en su línea de experimentación retrocede hasta lo que de forma irónica es el jardín barroco de Le Nôtre, del que recuperan el estricto rigor geométrico, y el cual entienden según la poética minimalista de artistas como Donald Judd y Carl André, con recursos comunes como la repetición y la seriación. En contraste con esta integración amable de los principios compositivos de la teoría anterior, Yves Brunier plantea una lectura del palimpsesto en la que:

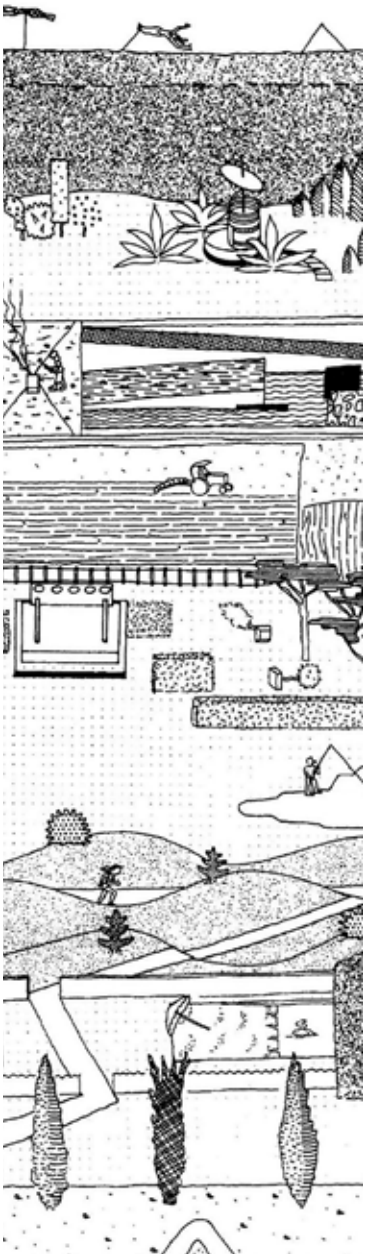
"[...] *oponía al paisajismo una crítica de base, denunciaba su esteticismo sospechoso, su formalismo, su suavidad; quería una relación más directa, más brutal* [...] *despojarla de su carácter natural, convertirla en un objeto expresionista* [...]"
Rem Koolhaas en Jaques M. (1996) *Yves Brunier, Landscape Architect*. Burdeos: Arc en rêve centre d'architecture; Basilea, Boston y Berlin: Birkhauser.

Con una aproximación sincrética de las tendencias artísticas y arquitectónicas del momento, emplea el fotomontaje, el collage y la pintura sobre la fotografía como técnicas de distorsión de la representación del paisaje, empleando más tarde una traslación literal a sus jardines. En el Kunsthal de Rotterdam, en colaboración con Rem Koolhaas y una de sus obras de mayor envergadura, hace coexistir ámbitos del jardín radicalmente antagónicos para mostrar el diálogo plástico fauvista con el que entiende el jardín. Pintar los troncos de los árboles para prolongar el plano del suelo, introducir planos reflectantes entre los distintos ámbitos del jardín para multiplicar la perspectiva o dejar para el cierre del recorrido del acceso al museo los restos de un jardín romántico que en su carácter formal y cromático hace del conjunto una obra expresionista.

3\ REINTERPRETACIÓN CONCEPTUAL DE LA INFRAESTRUCTURA COMO MONUMENTO EN LA VILLETTE EN 1982.

La última fase de la investigación constituye el salto de Central Park a la síntesis de su condición precursora de las grandes dotaciones como iconos sociales urbanos. Y cómo el modelo se actualiza





cien años más tarde integrando en este discurso las grandes infraestructuras que han pasado a dominar el diseño urbano contemporáneo.

La traslación inmediata es la de Jean Nouvel en su propuesta para este segundo concurso de la Villete, con un paisaje motorizado en el que a través de bandas de jardines mecánicos en plataformas móviles se propone como panorama de cambio de milenio una condición territorial indeterminada en la que las combinaciones son infinitas y cambiantes. La lectura conjunta con la intención de Michel Corajoud en su propuesta de integrar el palimpsesto de las nociones heredadas establece el contexto intelectual para poder entender las propuestas más complejas de OMA y Tschumi.

«*Como los palimpsestos, donde una escritura antigua permanece debajo de otra más legible; como si se superpusiesen un jardín inglés arriba y la realidad de un jardín francés por debajo.*» [Michel Corajoud en Barzilay, M. (1984) *L'Invention du parc*. Paris: Graphite, p.179]

Con una sofisticada depuración de esta nueva perspectiva, Tschumi y OMA plantean una hibridación de distintos sistemas geométricos en la distribución del espacio. Formalmente similares, se distancian en la intención del ejercicio proyectual del que parte cada una de las propuestas. La de Tschumi con las tres operaciones simultáneas de deconstrucción, las folies puntuales y el movimiento como instrumento, expande el palimpsesto de la traza de Corajoud a todo el sistema de jerarquización del espacio y materializa el pensamiento de Jaques Derrida en la recomposición de las unidades espaciales de programa como acontecimientos capaces de sugerir "los sueños y los fantasmas generalmente excluidos de la ciudad tradicional". [Barzilay 1984: 36]

Este mecanismo es trasladable a los instrumentos de definen Central Park sustituyendo el condicionante de la escala en el proyecto neoyorquino por el ejercicio de categorización de nuevos paisajes propio del contexto histórico de los 80. En la estrategia concreta del proyecto, el Mall de Olmsted evoluciona a una *promenade cinematique* -con referencia en Stourhead en el paisajismo inglés del XVIII- y el gradiente de lo gregario se distribuye a lo largo de un trazo que como paseo recorre el parque de con una deriva que dinamiza al acompañar los cambios en la topografía e integrar jardines temáticos en su desarrollo.

En contraste, OMA se posiciona con una aproximación programática más depurada: una jerarquía espacial en la que las "bandas" son las que ordenan todo el parque y las que establecen la matriz de base para la superposición de la trama de puntos (confeti), las vías de acceso como integración de la axialidad urbana, las circulaciones y las conexiones y elaboraciones. Las bandas configuran ahora la estrategia del proyecto, lo mismo que en Central Park la combinación de los distintos estilos formales y lo mismo que Darío Álvarez compara con el Versalles de Le Nôtre con sus ejes y cuadrículas. En el caso neoyorkino, la artificialidad de la que parte la combinación de estos estilos formales y la integración de un cuarto estilo derivado de la condición de la ciudad establece el sistema estructural del parque, permitiendo la sucesión de distintos acontecimientos (escalas de uso) que pueden ir cambiando con el tiempo sin modificar la estructura general del jardín. En el caso de Versalles, la composición general basada en ejes y cuadrículas hacen inmediatamente reconocible y asumible el lugar, mientras que los diferentes bosquetes, verdaderas manzanas vegetales, pueden in cambiando de forma y de espacio con el tiempo sin alterar la concepción general. [Álvarez 2018:427] En el caso de OMA, "esta disposición en bandas recuerda el funcionamiento de un rascacielos, en el cual los niveles superpuestos albergan acontecimientos programáticamente diferentes, y forman, sin embargo, un todo que trasciende la suma de las partes." [Luncan J. (1996) *OMA. Rem Koolhaas*. New York: Princeton Architectural Press, p.58]

«*El parque tradicional es una réplica de la naturaleza equipada con un mínimo de instalaciones requeridas para la distracción del público: aquí, el programa presenta un denso bosque de instrumentos sociales, equipado con un mínimo de elementos naturales.*» [OMA/Koolhaas-Zenghelis en Barzilay, M. (1984) *L'Invention du parc.* Paris: Graphite, p.41]

Para OMA, ya desde el concurso que convoca la revista Casabella en 1972 *La ciudad como entorno significante*, la condición de icono desborda la ciudad, no puede ser contenida, y su propuesta de "Éxodo, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura" determina esta visión -en un plano superior, como inalcanzable o envolvente- del monumento, lo mismo que unos años antes reivindicaba Superestudio en su "Monumento continuo" e Iván Leonidov en su propuesta para el Palacio de la Cultura de Moscú y Magnitorsk. Manhattan, la *Ciudad del Globo Cautivo*, adscribe esta condición en su identidad más arraigada determinando en su retícula ciudades dentro de ciudades como "secuencias legibles de permanencias diversas" y en ellas, el parque como *monumento* en cisma con la ciudad, mitificando la tipología infraestructural, dignificando la anticipación/representación/idea de Central Park más allá de la propia experiencia del mismo.

> bibliografía



[...]
/+
https://digitalcollections.nypl.org

>> página anterior

https://www.archdaily.com/537881/drawings-from-famous-architects-formative-stages-to-be-exhibited-in-st-louis?ad_source=search&ad_medium=search_result_all

https://oma.eu/projects/parc-de-la-villette

Ábalos, I. (2005) *Atlas pintoresco. Vol.1: el observatorio.* Barcelona, Gustavo Gili.

Álvarez, D. (2007) *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Reverté.

Beveridge, C.E & Rocheleau, P. (1995) *Frederick Law Olmsted. Designing the American landscape.* New York, Rizzoli.

Barlow Rogers, E. (1987) *Rebuilding Central Park. A management and restoration plan.* New York, MIT Press.

Clément, G (2007) *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona, GG Mínima.

Central Park Conservancy (2011) *Report on the public use of Central Park.* [Online] Available from: http://www.centralparknyc.org/assets/pdfs/surveyreport_april2011.pdf [Accessed on February 2018]

Crisp, F. (1979) *Medieval Gardens*. New York, Hacker Art Books.

Eco, U (1968/2016) Apocalípticos e integrados. Spain, Penguin Random House.

Eisenstein, S (1957) *The Film Sense*. New York, Meridian Books.

Gaete Cáceres, M.A. (2015) *AD Infinitum*: Implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad. *Fedro, Revista de estética y Teoría de las Artes* 14. [Online] Availabe from: http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n14/gaete.pdf [Accessed on May 2018]

García Germán, J. (2002) Los diez paisajes de Robert Smithson (Comentario sobre algunos textos). *Circo #98 MRT coop* [Online] Available from: https://www.garciagerman.com/wp-content/uploads/2009/06/texto3.pdf [Accessed on: February 2020]

García Santiago, I. (2019) Análisis paisajístico y compositivo de la obra de Lawrence Halprin. [Online] Available from: http://oa.upm.es/57916/ [Accessed on February 2020]

Hernández Pezzi, E; Fernández Villegas, A; García Marinas, D. (2016) Caruso St John y Robert Smithson: Interferencias. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos #6.* [Online] Available from: http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/view/3216 [Accessed on February 2020]

Hawkes, D. (2008) *The environmental imagination.* London, Routledge.

Jakob, M. (2010) *El jardín y la representación*. Madrid, Siruela.

Koolhaas, R. (1997) *Delirious New York*. New York, The Monacelli Press.

Koolhaas, R. (1998) Congestion without matter. *S, M, L, XL*. Jennifer Singler (ed.) New York, The Monacelli Press. p. 894-939.

Moore, C.W; Mitchell, W.J; Turnbull, W,Jr. (1997) *The Poetics of Gardens*. New York, MIT Press.

Mulloy, B. (2013) One moai s trip to New York City: the amazing story behind the stunning photographs of a Tongariki moai in New York City in 1968. *Rapa Nui Journal Vol.27.* [Online] Available from:http://islandheritage.org/wordpress/wp-content/uploads/2013/05/Mulloy_RNJ2013_Moai.pdf [Accessed on: March 2020]

O'Sullivan, S. (2017) Fictioning the Landscape: Robert Smithson and Ruins in Reverse. *Take on India, Issue 2, Vol.3* [Online] Available from: https://www.simonosullivan.net/articles/Robert_Smithson_and_Ruins_in_Reverse.pdf [Accessed on March 2020]

Rakatansky, M.(2012) *Tectonic acts of desire and doubt*. London, Architectural Association.

Smithson, R. (1996) *Robert Smithson the collected writings.* Jack Flam (ed.) Berkley, University of California Press.

Santamaría, A. (2005) *El idilio Americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime*. España, Ediciones Universidad de Salamanca.

Sassen, S. (2005) "The City: Localizations of the Global", in Perspecta 36: "Juxtapositions": The Yale School of Architecture Journal, eds. Macky McCleary and Jennifer Silbert. Cambridge, MA: MIT Press. p.73-77

Sassen, S. (2007) *Una sociología de la globalización.* Buenos Aires: Katz

Sassen, S. (2013) the middle classes: a historic actor in today's global world. *Juncture, Volune 20, Issue 2.* [Online] Retrieved from: http://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/the-middle-classes.pdf [Accessed on March 2020]

Sevilla-Buitrago, A. (2015) Capitalist formations of enclosure: Space and the Extinction of the Commons. *Antipode* 47 (s4): 1-22 [Online] available from:http://oa.upm.es/45702/1/2015_Capitalist_formations_enclosure_Antipode_pre.pdf [Accessed on March 2018]

Sevilla-Buitrago, A. (2015) Crisis and the city: neoliberalism, austerity planning and the production of space. *City of Crisis. The Multiple Contestation of Southern European Cities*, pp 31-49 [Online] available from: http://oa.upm.es/45706/ [Accessed on March 2018]

Sevilla-Buitrago, A. (2017) Gramsci and Foucault in Central Park: *Environmental hegemonies, pedagogical spaces and integral state formations. Environment and Planning D: Society and Space*, 35:1, pp165-183 [Online] available from: http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263775816658293 [Accessed on March 2018]

Steenbergen, C. & Wouter R. (2011) Metropolitan Landscape Architecture. Urban parks and landscapes. Amsterdam, THOHT Publishers Bussum.

Thoreau, H.D. (2017) Walden. Seattle, Amazon Classics.

Whitman, W. (2016) Canto a mí mismo. Tot Books.

> anexo 01: reference letter

Madrid, Marzo de 2020.

To the attention of the jury,

It is with great pleasure that I write this letter to recommend Monica Palfy Alonso-Alegre as a candidate for the VI Scholarship for Researchers in New York.

As a teacher of the Theory & Composition Department at the ETSA of Madrid, during the academic year of 2018-2019, I supervised her Final Degree Dissertation regarding the semiotic analysis of Central Park, during which she presented nothing but enthusiasm and dedication with an impeccable work ethic. Furthermore, when in February she presented her proposal for this new project I had absolutely no doubt in supporting and revising the objects of this new investigation and writing this document in favor of her candidacy.

The achievements of her previous work manifest the relevance of the project in the societal context of our days. It aims to relate fields in the practice of architecture that historically have been poorly related such as architectural composition, landscape, sociology and urban planning. The almost non-existent literature with a coordinated discourse in this architectural field reinforces the value of this transversal analytical process applied in such an iconic landmark as Central Park and Manhattan in itself. Fundamentally, it presents a fresh interpretation of this New Yorker context and a synthesis of the theoretical body of the last 50 years.

With a promising career in architectural critic, the study of the social dynamics around the park in its own context sets the perfect framework for this recently post-graduate student. The experience of developing this study on-site and in an institution such as the Architecture Department of the University of Columbia, with a solid body of critical thinkers and a consistent practice in avant-garde cartographies and (urban) landscape studies -with the support of the Arquia Foundation and the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- is going to provide potential future projection to this unprecedented exploration of architecture.

In brief, I can only applaud the diligence and rigorousness of the proposal and -supported by the outstanding grade of her previous work by an external jury- assure the excellent contribution she is going to make to the academic community.

And regarding any question about this previous work mentioned above, do not hesitate to contact me,

Sincerely,

Alberto Sanz Hernando

Departamento de Composición Arquitectónica
Universidad Politécnica de Madrid
alberto.sanzupm.es

> anexo 01: carta recomendación

Madrid, Marzo de 2020.

A la atención del jurado,

Es una gran satisfacción escribir la presente carta para avalar la investigación de la arquitecta Mónica Palfy Alonso-Alegre para la VI Convocatoria de Becas de Investigación en Nueva York.

Desde el Departamento de Composición de la ETSA-UPM durante el curso académico de 2018-2019 dirigí su Trabajo de Fin de Grado sobre el estudio semiótico de Central Park y pude comprobar la dedicación y el entusiasmo que mantuvo durante el transcurso de todo el proceso. Tanto es así que, cuando en febrero me presentó este nuevo proyecto y su propuesta para el mismo, no dudé en aceptar revisar estos objetivos de investigación y en escribir este documento.

Los logros del anterior trabajo demuestran la relevancia que tiene el proyecto en el contexto en el que se mueve nuestra sociedad. Pretende relacionar áreas de la disciplina desligadas hasta ahora como son la composición, el paisaje, la sociología y el planeamiento. Apenas existe literatura de forma coordinada en este nuevo campo de estudio y por ello adquiere mayor valor la propuesta de la alumna de integrar técnicas transversales en el análisis académico a través de Central Park. De forma intrínseca, presenta una lectura nueva a este contexto neoyorkino y una síntesis del campo teórico de los últimos 50 años.

El estudiar estas dinámicas sociales en torno al parque en la propia realidad de éste presenta una oportunidad fantástica para esta joven arquitecta, al estar respaldada por la comunidad académica de la ciudad, en este inicio de una prometedora carrera en el ámbito de la crítica arquitectónica y la investigación urbana. La experiencia de continuar esta investigación en el objeto de la misma y en una institución tan relevante como es la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia, en su consolidado departamento de crítica con praxis en cartografías y estudios de paisajes (urbanos), y haciendo uso de los recursos provistos por la Fundación Arquia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, va a permitir dar proyección a esta exploración vanguardista de la arquitectura.

Desde el ámbito académico, no puedo más que validar la ética de trabajo y el rigor del mismo y proponer como candidata a la alumna. Respaldado por la calificación sobresaliente del trabajo del que se parte, estoy seguro de que hará una excelente contribución a la comunidad académica.

Y ante cualquier pregunta respecto a su trabajo anterior no duden en contactarme,

Atentamente,

Alberto Sanz Hernando

Departamento de Composición Arquitectónica
Universidad Politécnica de Madrid
alberto.sanzupm.es