

Abstract

If we accept that landscape is the perceptible result of the dynamic relationship process between a specific human group and an environment, this definition, which enjoys the most acceptance among those people who 'make landscape', immediately raises certain questions: What is the role of the person who aims to create landscapes, if landscape is a process that takes place on its own? To what point does this affect the relationship between people and their daily setting?

This article initially aims to explore the consequences of that paradox through a first hypothesis: the intrinsically political nature of the landscape project. This hypothesis springs from the intention of describing the evolution of the reflection on this political role of making landscape, in which 'landscape makers' constantly find themselves affected by the balance of power established between institutions and people. Subsequently, analysis will be conducted on a series of key periods in the history of the political landscape in which landscape makers endeavour to find their place.

Pictures of the recent history of my city appear interspersed within the text, in order to illustrate what has been described.

Key words

Landscape, Landscape policy, Public space, Participation, Barcelona.

1.

In west Philadelphia born and raised / On the playground was where I spent most of my days / Chillin' out maxin' relaxin' all cool / And all shootin' some b-ball outside of the school / When a couple of guys who were up to no good / Started making trouble in my neighborhood / I got in one little fight and my mom got scared / She said, "You're movin' with your auntie and uncle in Bel-Air."

Will Smith, *Fresh Prince of Bel-Air* (1990)

Landscape associates people and place. Danish landskab, German landschaft, Dutch landschap, and Old English landscipe combine two roots. "Land" means both a place and the people living there. Skabe and schaffen mean "to shape"; suffixes -skab and -schaft as in the English "-ship," also mean association, partnership. Though no longer used in ordinary speech, the Dutch schappen conveys a magisterial sense of shaping, as in the biblical Creation.

Anne Whiston Spirn, *The Language of Landscape* (1998)¹

Landscape and image are inseparable. Without image there is no such thing as landscape, only unmediated environment. This distinction can be traced back to the Old English term landskip, which at first referred not to land but to a picture of it, as in the later, selectively framed representations of seventeenth-century Dutch landschap paintings. Soon after the appearance of this genre of painting the scenic concept was applied to the land itself

1 A. W. SPIRN. *The Language of Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1998.

Apuntes para una política del paisaje (Ilustrados con algunas escenas barcelonesas)

Notes on the politics of landscape (Illustrated with a few scenes of Barcelona)

VICTOR TÉNEZ YBERN

Resumen

Si asumimos que el paisaje es el resultado perceptible de la relación dinámica entre un determinado grupo humano y su medio; esa definición que se cuenta entre las de más consenso entre quienes dicen hacer paisajes, suscita de inmediato ciertas preguntas: ¿Cuál es el papel de aquel que pretende crear paisajes, si el paisaje es un proceso que se da por sí solo? ¿Hasta qué punto incide cambiar el aspecto de un lugar en esa relación entre la gente y su entorno cotidiano? El texto pretende explorar las consecuencias de esas paradójicas preguntas, a partir de una primera hipótesis: la del carácter intrínsecamente político del proyecto del paisaje. De esta hipótesis parte la intención de mostrar la evolución de la reflexión sobre ese papel político del hacer paisajes, en el que el hacedor de paisajes que está siempre situado entre los equilibrios de poder que se establecen entre las instituciones y la gente. A partir de aquí, se analizan algunos momentos clave de la historia de ese paisaje político, donde el “hacedor de paisajes” intenta encontrar su lugar. En el horizonte del texto, aparecen también imágenes de la historia reciente de mi ciudad, a modo de ilustración de lo dicho.

Palabras clave

Paisaje, Política del paisaje, Espacio Público, Participación, Barcelona.

1.

Al oeste en Filadelfia, crecía y vivía, / sin hacer mucho caso a la policía, / jugaba al básquet sin cansarme demasiado / porque por las noches me sacaba el graduado. / Cierta día jugando al básquet con amigos / unos tipos del barrio me metieron en un lío / y mi madre me decía una y otra vez: / con tu tío y con tu tía irás a Bel Air.

Will Smith, *Fresh Prince de Bel Air* (1990)

Landscape associates people and place. Danish landskab, German landschaft, Dutch landschap, and Old English landscape combine two roots. “Land” means both a place and the people living there. Skabe and schaffen mean “to shape”; suffixes -skab and -schaft as in the English “-ship,” also mean association, partnership. Though no longer used in ordinary speech, the Dutch schappen conveys a magisterial sense of shaping, as in the biblical Creation.

Anne Whiston Spurr, *The Language of Landscape* (1998)¹

Landscape and image are inseparable. Without image there is no such thing as landscape, only unmediated environment. This distinction can be traced back to the Old English term landskip, which at first referred not to land but to a picture of it, as in the later, selectively framed representations of seventeenth-century Dutch landschap paintings. Soon after the appearance of this genre of painting the scenic concept was applied to the land itself in the form of large-scale rural vistas, designed estates, and ornamental garden art. Indeed, the development

1 A. W. SPIRN. *The Language of Landscape*, New Haven, Yale University Press 1998.

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política del paisaje (Ilustrados con algunas escenas barcelonesas)

Notes on the politics of landscape (Illustrated with a few scenes of Barcelona)



in the form of large-scale rural vistas, designed estates, and ornamental garden art. Indeed, the development of landscape architecture as a modern profession derives, in large measure, from an impulse to reshape large areas of land according to prior imagining. Not only is a collective recognition of land as landscape made possible through exposure to prior images (a phenomenon central to both spectacle and tourist landscapes) but also the ability to intentionally construe and construct designed landscapes is enabled through various forms and activities of imaging.

James Corner, *Eidetic Operations and New Landscapes* (1999)²

West Philadelphia Landscape Project, Representation of the Mill Creek watershed and a photograph showing it being covered over.

West Philadelphia Landscape Project, Representación de la Cuenca del Mill Creek e imagen de su cubrición.

Although the young rapper Will Smith was actually from West Philadelphia, he grew up in a relatively unknown middle class neighbourhood. However, Mill Creek had made this part of the city famous as one of the most problematic neighbourhoods of the 1980s. The plot of the highly popular television series was a kind of anthropological experiment, not without acidic irony: the transplanting of a boy from one of the most deprived neighbourhoods in the country to Bel-Air, one of the most upscale. Naturally, after Reagan's two terms, having a rich uncle on the sunny Pacific coast was perhaps the only chance at success available to a youth from that neighbourhood, known as "The Bottom", not only because it was at the bottom of the sociological and economic scale of the United States, but also because it was at *the bottom*, from the topographic perspective.

The neighbourhood had been built in the early 20th century over a creek that had been buried in a sewer and its floodplain filled in, and whose capacity for drainage grew increasingly insufficient over time. This led to frequent flooding by overflowing stormwater and sewage, causing streets to cave in and undermining the foundations of houses, leading them to be demolished or abandoned as the result of rat infestations and smells produced by open expanses of stagnant waste water.³ This gradual abandonment turned the neighbourhood into a place filled with empty plots. It was the perfect environment for all sorts of illegal activities and other processes of urban decay.

Thirty years ago, Anne Whiston Spirn began to analyse the landscape of the buried Mill Creek together with her students at Penn University, not only from the perspective of the city and its social history, but also in the consideration of the neighbourhood as an environment in need of improvement: Spirn had pioneered the study of and demand for improvements to the environmental parameters of urban areas.⁴ However, rather than directing her studies in Mill Creek towards the implementation of projects that nobody seemed interested in taking on, they were aimed at teaching its residents to "read their landscape", as a preliminary step to finding popular agreement as to the common interests for a neighbourhood that was home to a completely disjointed community, blighted by unemployment, drugs and crime. Until that time, the urban development plans designed by Louis Kahn, among others, had been of little use.⁵ Achieving the involvement and organization of residents was not an easy task. Only after several years of accumulating information and proposals, and trying out different strategies of "landscape literacy" without much to show for it did Spirn decide to go into schools and encourage the creation of gardens, designed by the children and built by their parents on the abandoned plots. These plots were turned

2 J. CORNER. "Eidetic Operations and New Landscapes" in J. Corner (ed.). *Recovering Landscapes*, Cambridge, Princeton Architectural Press, 1999.

3 A. W. SPIRN. "Restoring Mill Creek: Landscape Literacy, Environmental Justice and City Planning and Design" in *Landscape Research*, Vol. 30, No. 3, 2005.

4 It is well worth reading a surprisingly advanced book for its time and one of the concepts that are influencing urban policy today: A. W. SPIRN. *The Granite Garden: Urban Nature and Human Design*, New York, Basic Books, 1984.

5 A. W. SPIRN. "Restoring Mill Creek: Landscape Literacy, Environmental Justice and City Planning and Design".



of landscape architecture as a modern profession derives, in large measure, from an impulse to reshape large areas of land according to prior imagining. Not only is a collective recognition of land as landscape made possible through exposure to prior images (a phenomenon central to both spectacle and tourist landscapes) but also the ability to intentionally construe and construct designed landscapes is enabled through various forms and activities of imaging.

James Corner, *Eidetic Operations and New Landscapes* (1999)²

Abandonment in the Mill Creek neighbourhood, 1980s.

Abandono del barrio de Mill Creek, años 80.

Aunque el joven rapero Will Smith era efectivamente del oeste de Filadelfia, el suyo era un barrio de clase media no especialmente conocido. Sin embargo, el barrio de Mill Creek había dado fama a esa parte de la ciudad por ser uno de los más problemáticos en la década de los 80. Así, la celeberrima serie televisiva protagonizada por Smith, tendría como argumento una suerte de experimento antropológico, no exento de ácida ironía: el trasplante de un chico de uno de los barrios más pobres del país, a Bel-Air, uno de los más boyantes. Ciertamente, tras dos mandatos de Reagan, tener un tío rico en la sonriente costa del Pacífico era tal vez la única posibilidad de medrar que tenía un joven de esa vecindad, a la que solían llamar *the bottom*, no sólo porque estaba en el *fondo* de los parámetros sociológicos y económicos de los Estados Unidos, sino porque también ocupaba un fondo topográficamente hablando.

El barrio se había construido a principios del siglo XX sobre la cubrición de un torrente cuya capacidad de drenaje se fue haciendo más y más insuficiente con el tiempo, razón por la cual, las aguas pluviales y residuales se desbordaban con frecuencia, hundiendo calles, socavando cimentaciones de casas que debían derruirse y haciendo abandonar otras a causa de las invasiones de ratas y olores que generaban las aguas negras estancadas a cielo abierto.³ Ese progresivo vaciamiento hizo del barrio un lugar lleno de parcelas abandonadas. Un ecosistema perfecto para todo tipo de actividades ilegales y otros procesos de degradación urbana.

Anne Whiston Spirn empezó hace 30 años a analizar el paisaje del soterrado Mill Creek trabajando con sus alumnos de Penn University. Lo hizo no solo desde el punto de vista urbano y de su historia social, sino también considerando el barrio como un paisaje a mejorar: Spirn había sido una pionera en el estudio y la reivindicación de la mejora de los parámetros ambientales de las zonas urbanas,⁴ pero sus estudios en Mill Creek se dirigían, más que ha implantar proyectos que nadie parecía interesado en promover, a enseñar a sus habitantes a *leer su paisaje*, como paso previo a el acuerdo popular sobre los intereses comunes de un barrio poblado por una vecindad completamente desarticulada, azotada por el paro, las drogas y la delincuencia. Hasta entonces, los planes urbanísticos firmados por Louis Kahn de entre otros, no habían servido de gran cosa.⁵ Y lograr implicar y organizar a los vecinos tampoco era una tarea fácil. Sólo después de algunos años acumulando información y propuestas, e intentando diversas estrategias de *alfabetización paisajística* sin grandes resultados; Spirn atina a entrar en las escuelas y promover el diseño y construcción de jardines proyectados por los niños y construidos por sus padres en las parcelas abandonadas. Unas parcelas que pasan entonces de ser un problema a ser el

2 J. CORNER. "Eidetic Operations and New Landscapes" en J. CORNER (ed.). *Recovering Landscapes*, Cambridge, Princeton Architectural Press, 1999.

3 A. W. SPIRN. "Restoring Mill Creek: Landscape Literacy, Environmental Justice and City Planning and Design" en *Landscape Research*, Vol. 30, No. 3, 2005.

4 Vale la pena ver un libro sorprendentemente avanzado en el tiempo en uno de los temas que dirigen hoy las políticas urbanas: A. W. SPIRN. *The Granite Garden: Urban Nature and Human Design*, New York, Basic Books, 1984.

5 A. W. SPIRN. "Restoring Mill Creek: Landscape Literacy, Environmental Justice and City Planning and Design".

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política
del paisaje (Ilustrados con
algunas escenas
barcelonesas)Notes on the politics
of landscape (Illustrated
with a few scenes
of Barcelona)

from a problem into an essential resource for a pioneering exercise in community building.⁶ Thus, after decades of work, the West Philadelphia Landscape Project (WPLP) has become a renowned project in the United States, one visited by President Bill Clinton and praised by him as a model of urban landscape renewal.⁷

The essence of this model lies in Spirn's way of understanding landscape as a *relationship between people and place* for the common good. This definition is strongly reminiscent of the definition of politics made by Aristotle.⁸ In this light, it would seem that influencing the way a community transforms its environment obviously implies the prefiguration of how this diverse human group is organized, as is hinted at in the discourse of geographers, sociologists, anthropologists, ecologists and even artists who are interested in landscape. However, it is striking that the discourse of landscape makers (architects, urban planners, landscape designers) rarely describe the political component of landscape, if it is not explicitly avoided. According to James Corner, for instance, landscape is not only a fragment of the world, but above all landscape is a fragment of the world in which the way in which it is read introduces order, making it transmissible and reproducible through representation.⁹ Thus, landscape is a combination of representations which only become political when they are accepted, because designed landscapes are offered as images *prior* to their *acknowledgement* by the *community*. With this definition, Corner frees any landscape maker not only of responsibility, but also of the need to be aware of the effect their representations and projects have between this association of *people and place*.

The starting thesis for this combination of texts is that the set of representations on which the contemporary landscape culture is based also contains the intrinsically political act of associating an environment with those who inhabit it. Nevertheless, what is evident in Spirn's case – for whom landscape is directly designed by reweaving the network of human relationships which form the landscape through the environment – is obscure in the case to which Corner refers, which he situates outside the framework of a possible political history in the relationship between institutions of power, landscape makers and people. Representation places landscape at a previous moment to politics. But even if landscapes were merely offered to that *community* so that they could perform the political action of accepting them or not, those offered landscapes still would have been designed under the conditions imposed by the different forms of relationship existing between institutional power, landscape makers and people. Regardless of how representative they are previously, landscapes cannot be conceived of in limbo; they are also the result of a context which has a political dimension. And proposals for how society should be organized can actually be read in them, as Denis Cosgrove asserted when he put forward the iconographic study of landscapes in a search for the forms of power they have represented throughout the history of landscape representation.¹⁰ A history, as Corner explains, which began to

6 A. W. SPIRN (et al.) *This Garden is a Town*, Philadelphia, West Philadelphia Landscape Project 1990.

7 Regarding the 1999 "White House Millennium Councils Imagining America" distinction as Model of Best Practice, see <http://wplp.net/timeline.php> (consulted on 20/07/2016) which offers extensive information on the scope of the West Philadelphia Landscape Project.

8 For this definition, see Z. MUIXÍ and J. M. MONTANER. *Arquitectura y política*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

9 It is striking to see how in order to give his definition, Corner, like Spirn and many other landscape designers, resorts to the rhetorical resource of etymology, perhaps to contrast with an urban discourse which focused at the time on reading a constantly changeable ultra-modernity.

10 D. COSGROVE. and S. DANIELS (eds.). *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, is the classic work that brought about the theoretical pathos of an entire school of geographers devoted to the iconographic interpretation of landscape representations and transformations.

A child's drawing of potholes, garden design, work, enjoyment.

Dibujo de un niño de los socavones, proyecto de jardín, trabajo, disfrute.



recurso esencial para un ejercicio pionero del *community building*.⁶ De esta manera y después de funcionar durante décadas, el West Philadelphia Landscape Project (WPLP) se ha convertido en un proyecto de referencia en los Estados Unidos que el mismo Bill Clinton visitó y distinguió como modelo de recuperación del paisaje urbano.⁷

La esencia de tal modelo radica en la forma de entender el paisaje de Spirn como *asociación entre gente y lugar* en aras del bien común. En una definición que recuerda poderosamente la definición de política de Aristóteles.⁸ Así parecería que incidir en la forma en la que una comunidad transforma su medio, comporta por fuerza la prefiguración de cómo ese grupo humano se organiza en su diversidad, tal y como se desprende del discurso de geógrafos, sociólogos, antropólogos, ecólogos e incluso artistas que se interesan por el paisaje. Sin embargo, llama la atención como en el discurso de los hacedores de paisajes (arquitectos, urbanistas, paisajistas), raramente se explicita esa componente política del paisaje, si es que no se esquiva explícitamente. Para James Corner por ejemplo, el paisaje no es sólo un fragmento de mundo sino que ante todo, el paisaje es un fragmento de mundo en el que una mirada introduce un orden, haciéndolo así transmisible y re-elaborable a través de la representación.⁹ La posibilidad de proyectar el paisaje se basaría pues en un juego de representaciones que sólo devienen políticas cuando son asumidas, porque los paisajes diseñados *sólo* se ofrecen como imágenes *previas* a su *reconocimiento* por parte de la *colectividad*. Con tal definición Corner libera así a cualquier hacedor de paisajes no sólo de la responsabilidad, sino incluso de la necesidad de tener consciencia del efecto que sus representaciones y proyectos tienen sobre esa asociación de *gente y lugar*.

La tesis de partida de esta federación de textos es que, en el juego de representaciones en la que se basa la cultura del paisaje contemporáneo, también está contenido ese acto intrínsecamente político de relacionar un medio y quienes lo habitan. Aunque lo que resulta evidente en el caso de Spirn, donde el paisaje se proyecta *directamente* retejiendo la red de relaciones humanas que, a través del medio, forman el paisaje; se oculta en la representación a la que alude Corner, que él sitúa en el exterior de una posible historia política de la relación entre instituciones del poder, hacedores de paisajes y la gente. La representación coloca así al paisaje en un momento anterior al de la política. Pero aún si los paisajes fueran simplemente ofertados a esa colectividad para que hiciera el acto político de asumirlos o no, esos paisajes ofrecidos no dejarían de estar formulados en términos que establecen distintas formas de relación entre el poder instituido, los hacedores de paisajes y la gente. Por más que sean representaciones previas, los paisajes no pueden ser concebidos en un limbo neutral, sino que también son fruto de un contexto que tiene una dimensión política. Y de hecho resultan legibles en ellos propuestas de cómo debe organizarse la sociedad, como ya apuntó Denis Cosgrove al postular el estudio iconográfico de los paisajes en busca de las formas de poder que escenifican, a lo largo de la historia de la representación del paisaje.¹⁰ Una historia que, como Corner dice, empezó a desarrollarse

6 A. W. SPIRN (et alt.) This Garden is a Town, Philadelphia, West Philadelphia Landscape Project 1990.

7 Sobre la distinción en 1999 con el "White House Millennium Council's "Imagining America" cites Best Practice Model", se puede consultar <http://wplp.net/timeline.php> (consultado el 20/07/2016) donde se recoge de manera extensiva el alcance del West Philadelphia Landscape Project.

8 Sobre la definición puede verse: Z. MUIXÍ et J. M. MONTANER. *Arquitectura y política*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

9 Resulta llamativo ver como para dar su definición Corner se inviste, como hacían Spirn y muchos otros paisajistas, en el recurso retórico a los orígenes del lenguaje, tal vez por voluntad de contrastar con un discurso urbanístico volcado en aquel momento en leer una ultramodernidad constantemente mutable.

10 D. COSGROVE. et S. DANIELS (eds.). *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. es el *clásico* que postuló el pathos teórico de toda una escuela de geógrafos dedicados a la interpretación iconográfica de las representaciones y transformaciones del paisaje.

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política del paisaje (Ilustrados con algunas escenas barcelonesas)

Notes on the politics of landscape (Illustrated with a few scenes of Barcelona)

Pieter Bruegel the Elder,
The Harvesters
(1565).

Pieter Bruegel el Viejo,
La cosecha (1565).



unfold in the Modern Age in the Low Countries, although it continues to provide fertile and necessary ground for reflection, even in our time.

2.

“In Flanders, they paint only to deceive the external eye, things that gladden you cheer you and of which you cannot speak ill. Their painting is of stuffs, bricks and mortar, the grass of the fields, the shadows of trees, and bridges and rivers, which they call landscapes, and little figures here and there. And all this, though it may appear good to some eyes, is in truth done without *reason*, without symmetry or proportion, without care in rejecting or selecting.”

Michelangelo to Francesco da Hollanda (c. 1540)¹¹

The concept of landscape, like the word itself, appeared late in the West. It is believed that it began to be used in a few European languages in reference to the pictorial arts not much earlier than the turn of the 16th century,¹² and we are therefore able to understand the ironic definition by Michelangelo as a reaction by a maestro to a foreign novelty that seemed to him a contrivance of overly easy representation, with which *to deceive the eye*.

Painted by Pieter Bruegel the Elder to decorate the home of Nicolaes Jonghelinck, a wealthy Antwerp banker and merchant, *The Harvesters* would be classed by Michelangelo as a paradigmatic landscape: there are carefully painted houses, fields, trees, not rivers but canals with their bridges and a large number of tiny figures of people who form the common thread of a series, *The Months*, which Bruegel painted for the merchant.¹³ *The Harvesters* shows generous fields of wheat at the end of the summer, where a number of peasants are reaping while others eat and rest under the shade of an imposing pear tree before returning to work. The scene is one of tranquillity and harmony, although the sometimes severe and sometimes ironic eye with which Bruegel tended to see his subjects is perhaps missing.

In *The Months*, Bruegel painted a uniquely harmonious community: it is pleasing to see how the locals work, relax and amuse themselves in the splendid landscape that they have created with their own hands, a visual expression of how their harmonious way of life has transformed the untouched nature

11 Quoted in K. CLARK. *Landscape into the Art*, London, John Murray, 1952, 3rd Edition.

12 A narrative among many on the origins of landscape as a concept and practice can be found in M. ANDREWS. *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

13 Only five of these paintings are preserved of what are believed to be either 6 or 12 original panels. For more information, see W. S. GIBSON. *Bruegel. The World of Art Library*, London, Thames and Hudson, 1977.

Pieter Bruegel the Elder,
The Fight Between Carnival and Lent
(1559).

Pieter Bruegel el Viejo,
El combate entre don Carnal y doña Cuaresma (1559).



en la Era Moderna en los Países Bajos aunque sigue siendo un terreno fértil y necesario para la reflexión aún en nuestros días.

2.

“En Flandes pintan, sólo por engatusar al ojo, cosas que alegran y de las que no se puede hablar mal. Pintan cosas, los ladrillos y el mortero, la hierba de los campos, las sombras de los árboles, los puentes y los ríos. Lo llaman paisaje y le añaden algunos diminutos personajes por aquí y por allá. Y todo eso, aunque haya a quien le guste, en verdad está hecho sin razón, sin simetría, ni proporción, sin tomarse la molestia de elegir o descartar.”

Miguel Ángel a Francisco de Holanda (1540 circa)¹¹

El concepto de paisaje, como la palabra que lo designa, aparece tarde en Occidente. Se cree que empieza a utilizarse en unas pocas lenguas europeas en relación con las artes pictóricas no mucho antes de la llegada del siglo XVI;¹² de modo que podemos entender la irónica definición de Miguel Ángel como la reacción de un maestro ante una novedad foránea que le parece un artificio de la representación demasiado fácil, que *engatusa al ojo*.

Pintada por Pieter Brueghel el Viejo para decorar la casa de Niclaes Jongelinck, un rico banquero de Amberes, *La Cosecha* sería según el florentino, un paisaje paradigmático: hay casas pintadas con esmero, campos, árboles, no ríos pero sí canales con sus puentes y una buena cantidad de personajes diminutos que constituyen el hilo argumental de la serie *los meses*, que Brueghel pintó para el mercader.¹³ *La Cosecha* nos muestra generosos campos de trigo al final del verano donde algunos campesinos se afanan segando mientras otros comen y descansan a la sombra de un imponente peral antes de volver también ellos, al trabajo. Todo respira tal tranquilidad y concordia que casi echamos de menos el ojo a veces severo, a veces irónico, que Brueghel solía tener para sus personajes.

Brueghel pinta en *los meses* una comunidad singularmente bien avenida: *alegra* ver como esos lugareños trabajan, se solazan y se divierten en el esplendoroso paisaje que han construido con sus propias manos, expresión visual de como su armoniosa forma de vivir ha transformado esa naturaleza intocada

11 Citado en: K. CLARK. *Landscape into the Art*, Londres, John Murray, 1952, 3a Edición. La traducción es del autor del artículo.

12 Una narración de entre las que podrían ser muchas sobre los orígenes del paisaje como concepto y práctica, podemos encontrarla en: M. ANDREWS. *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

13 Sólo se conservan cinco de ellos y de siscute sobre si fueron 6 o bien 12, sobre el tema puede verse W. S. GIBSON. *Bruegel. The World of Art Library*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

VÍCTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política
del paisaje (Ilustrados con
algunas escenas
barcelonesas)

Notes on the politics
of landscape (Illustrated
with a few scenes
of Barcelona)

Pieter Bruegel the
Elder,
Way to Calvary
(1564).

Pieter Bruegel
el Viejo,
Camino del Calvario
(1564).



that always appears in the distance, representing the work of God (*natura naturans*) created in the past, but which is also the basis for a future in which to continue to transform it in accordance with divine values (*natura naturata*).¹⁴

However, if one wanted to know which landscape Bruegel painted, one would have to go very far away from Antwerp to find the rolling hills covered by such generous wheat fields, while those meadows, criss-crossed by canals that are typical of the drainage systems in the delta regions of the Low Countries, would never be found at the altitude they are represented with respect to the level of the sea in the painting. Bruegel's landscape of harmony and ideal life does not exist and could not have existed, and the same goes for those represented in the other panels. All are collages of fragments which, on the one hand, are appealing owing to the richness, variety and abundance of their landscapes, and on the other, owing to the order and harmony of the virtuous community that inhabits them, a quintessential representation of the Calvinist values of work and modesty. Thus, all the panels in the series are no more than a promise of future happiness compared to the unsustainable situation that was being experienced in Flanders, and which Bruegel had already painted for Jonghelinck a few months earlier with another landscape-collage: the *Way to Calvary* combines descriptions of biblical scenery, abrupt rocks that the painter saw on his journey to Italy over the Alps, and new elements that are so typical of Flanders, such as the windmill standing high above the scene.¹⁵ Here there is no happiness to be seen. The figures advance tumultuously over the wasteland, on foot or horseback, running or playing, on their way to Calvary. They look on, shocked, at the torture wheels to which the Spanish Inquisition tied the Calvinist rebels, leaving them to the mercy of crows and magpies, or flee with their belongings on their backs under the scourge of thieves, about whom the soldiers of the Spanish crown, the hated *roode rocx* (red coats) do absolutely nothing. The mercenaries are occupied by taking the cross to a tiny son of God, forming a horizontal line of bright uniforms that crosses the painting, making us feel the weight of the Spanish domination of the Low Countries, which in a few years would unleash a war that would last close to a century.

The non-landscape of the *Way to Calvary* is a dystopia to the ideal landscapes of *The Harvesters* and the other panels in the series. They represent both sides of a political conflict. The fear and enjoyment they inspire work as an instrument of propaganda for the Calvinist cause and, naturally, the Netherlandish sovereignty that both Bruegel and Jonghelinck supported.

¹⁴ The ethical principle of nature, a source of traditional debate since the Middle Ages, would be established a century later by Baruch Spinoza in the first book of his treatise *Ethics*.

¹⁵ A detailed analysis of the painting and the circumstances surrounding it are given in M. F. GIBSON, *The Mill and the Cross, Peter Bruegel's Way to Calvary*, Lausanne, Acatos, 2001.

Georges Seurat,
*A Sunday on
La Grande Jatte*
(1884-1886).

Georges Seurat,
*Una tarde de
domingo en la isla de
la Grande Jatte*
(1884-1886).



que aparece siempre a lo lejos representando la obra de Dios (*natura naturans*) creada en el pasado, pero que también es la base para un futuro en el que continuar transformándola con arreglo a los valores divinos (*natura naturata*).¹⁴

Sin embargo, si quisiéramos saber qué paisaje pintó Brueghel, tendríamos que ir a buscar muy lejos de Amberes esas pronunciadas ondulaciones de esos generosos campos de trigo y esos prados cruzados por pólderes y canales, típicos de los sistemas de drenaje de las zonas deltaicas de los Países Bajos, no los encontraríamos nunca a la altura a la que están respecto al nivel del mar en la tabla. El paisaje de la concordia y la vida ideal de Brueghel, ni existe ni pudo existir; igual que los que representan el resto de las tablas. Todas son collages de fragmentos que por un lado, seducen con la riqueza, variedad y abundancia de sus paisajes, y por el otro con el orden y la armonía de la virtuosa comunidad que los habita, representando a la perfección los valores calvinistas del trabajo y la humildad. Así, todas las tablas de la serie no son más que una promesa de felicidad futura frente a la insostenible situación que se vivía en Flandes y que Brueghel ya había pintado para Jongelinck apenas unos meses antes en otro paisaje-collage: el *Camino del Calvario* combina descripciones de paisajes bíblicos, abruptas rocas que el pintor vio en su viaje a Italia a su paso por los Alpes y de nuevo elementos tan flamencos como el molino que preside la escena.¹⁵ Aunque aquí no vemos felicidad alguna. Los personajes avanzan tumultuosamente sobre una tierra yerma; a caballo o a pie, corriendo o jugando, camino del Calvario. Miran impresionados las ruedas de tortura a las que la Inquisición española ataba a los rebeldes calvinistas dejándolos a la merced de los cuervos y urracas, o huyen con sus propiedades a cuestras bajo el azote de los ladrones ante los que el ejército de la corona española, los odiados *roode rocx* (*casacas rojas*), no hace nada de nada. Los mercenarios andan ocupados en llevar a la cruz a un diminuto hijo de Dios, formando una horizontal con sus chillones uniformes que atraviesa la tabla haciéndonos sentir el peso de la dominación española en los Países Bajos que llevará pocos años después a una guerra que durará casi un siglo.

El no-paisaje del *Camino* es la distopía de los paisajes ideales de la *Cosecha* y sus tablas hermanas. Representan la cara y la cruz de una contienda política. El temor y el gozo que inspiran funcionan como instrumento propagandístico de la causa calvinista y por supuesto, también de la soberanía holandesa que Brueghel y Jongelinck apoyaban.

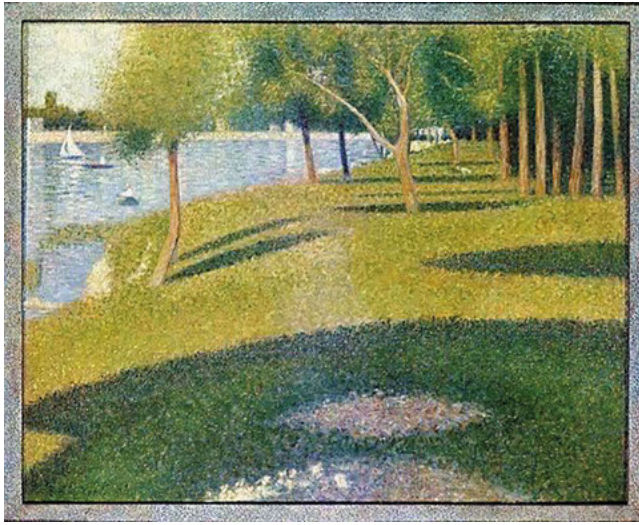
14 El principio ético de la naturaleza, tema de discusión tradicional desde la Edad Media, será fijado un siglo más tarde por Baruch Spinoza en el libro primero de su *Ética*.

15 Hay un análisis exhaustivo del cuadro y las circunstancias que lo rodean en M. F. GIBSON, *The Mill and the Cross, Peter Bruegel's Way to Calvary*, Lausanne, Acatos, 2001.

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política del paisaje (Ilustrados con algunas escenas barcelonesas)

Notes on the politics of landscape (Illustrated with a few scenes of Barcelona)



Georges Seurat,
Landscape:
La Grande Jatte
(1884).

Georges Seurat,
Paisaje: *La isla de la Grande Jatte* (1884).

The figures follow the same symmetry: all the people on the way to Calvary walk with all of their burdens, without showing the appropriate conduct, that is true, but each in his own way in a way similar to how they appear in the scenes of daily life Bruegel often painted. *The Harvesters*, however, show perfectly ordered people, which is visible and desirable in the idyllic landscape they have created. It is a landscape that represents a political ideal that comes before it, giving it shape in a way in which, as Michelangelo reminds us, “you cannot speak ill”.

As W.J.T. Mitchell,¹⁶ explains, the representation of the landscape has since its origins in the West: an efficient instrument with which to design countless political projects over places and their people; in order to convince without having to say anything, in order to bring about an option that is determined to be natural or logical. Thus, although made up of fragments, Bruegel’s landscapes are completely real documents, which means that Michelangelo was mistaken to say that they were painted “without reason”.

3.

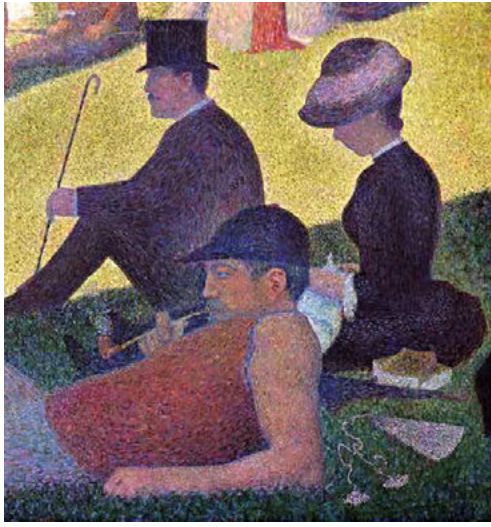
Under a blazing summer sky, in full daylight, the radiating Seine, the elegant villas on the opposite bank, the small steamboats, sails, the joyous skiffs winding their way on the river, and on a path, close to us, many a promeneur, many a flâneur sprawled on the grass or idly fishing, young girls, a wet nurse, an old Dantesque grandmother in a bonnet, a sprawled boater, smoking his pipe without refinement, whose light trousers are entirely devoured at the bottom by an implacable sun, a dark purple little dog, a red butterfly, a young mother and her little daughter in white with a salmon-coloured belt, two Saint-Cyriens [soldiers], more young girls one of whom has a bouquet, a child with red hair and a blue dress, a couple with a maid carrying a baby, and, on the far right, the hieratic and scandalous couple, a young elegant giving his arm to his dandy companion who is holding a yellow, purple and ultramarine monkey on a lead.

Jean Ajalbert, “Le Salon des Impressionnistes” (1886)¹⁷

The people painted by Georges Seurat on the banks of the Seine in *A Sunday on La Grande Jatte* — 1884 belong to the middle classes who had adopted as their places of relaxation undeveloped spaces such as this island in the Seine, without paths or pavilions, and more laid back than the elitist Haussmannian parks, which were fashionable with the Parisian high society. We know who they are not only by their clothes, which, naturally, do not appear to be meant to be worn in society at the races or at one of the concerts which at the time were held in the nearby Bois de Boulogne. Another telling sign is the crowded bank, showing that the urban nature to which they aspire is rather scarce and of modest quality. It is striking, however, that the people depicted pay no notice of each other, despite their physical closeness that makes the atmosphere of the painting almost stifling. It is certainly a composite landscape, like those by Bruegel, given that the river and its banks are an accurate representation of the island, while the group of people that inhabit it was never encountered there.

16 W. J. T. MITCHELL. “Imperial Landscape” in W. J. T. MITCHELL (ed.). *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

17 JULES CHRISTOPHE, “Georges Seurat,” *Les Hommes d’aujourd’hui*, no. 8, 1890.



Georges Seurat,
Details from
*A Sunday on
La Grande Jatte*
(1884-1886).

Georges Seurat,
detalles de *Una tarde
de domingo en la isla
de la Grande Jatte*
(1884-1886).

Los personajes siguen la misma simetría: en el *Calvario* andan todos con sus quehaceres; sin mostrar un comportamiento adecuado, es cierto, pero cada cual a su manera; de forma similar a como aparecían en las escenas de la vida cotidiana que Brueghel pintaba; en *La Cosecha* en cambio, la gente se muestra perfectamente ordenada y eso se hace visible y deseable en el idílico paisaje que han creado. Se trata de un paisaje pues, que representa una ideología política que le es previa, dándole forma de un modo que, como nos recuerda el florentino, *no se puede hablar mal*.

Como dice W.J.T. Mitchell,¹⁶ la representación del paisaje ha sido, desde sus orígenes en Occidente, Imperial: un eficiente instrumento para proyectar enésimos proyectos políticos sobre lugares y sus gentes. Para convencer sin tener que decir, para hacer aparecer una opción determinada como la natural o la lógica. Ahí, aunque hechos de retazos, los paisajes de Brueghel son documentos completamente reales, con los que Miguel Ángel se equivocaba diciendo que se hacían *sin razón*.

3.

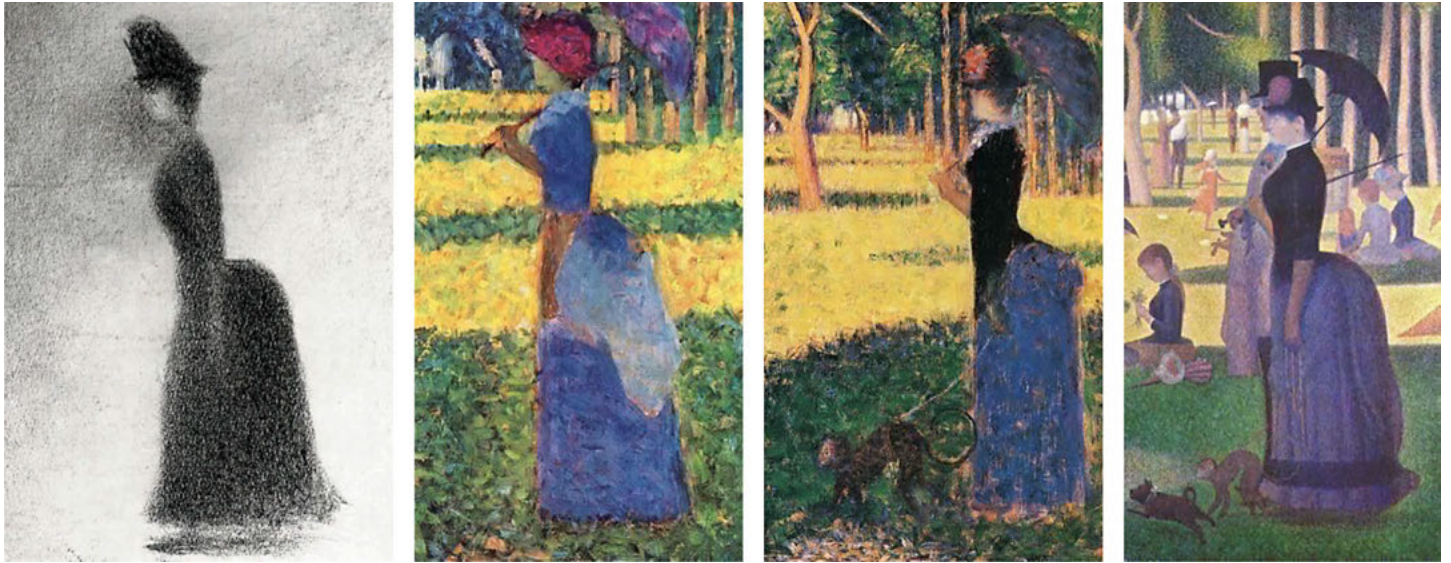
Bajo un abrasador cielo de verano, a plena luz del día, el radiante Sena, la elegantes casas de campo de la otra orilla, los pequeños barcos a vapor, las velas, los alegres esquites serpenteando por el río y, en un camino, cerca de nosotros, paseantes, flâneurs tendidos en la hierba o pescando ociosamente, jovencitas, una ama de cría, una dantesca abuela con cofia sentada, un piragüista fumando su pipa sin refinamiento, cuyos pantalones claros son devorados por el sol implacable, un pequeño perro color púrpura oscuro, una mariposa roja, una joven madre y su hijita que va de blanco con una banda salmón, dos Saint-Cyriens (esto es, dos soldados), más chicas jóvenes una de las cuales lleva un ramillete de flores, un niño pelirrojo vestido de azul, una pareja con sirvienta llevando al bebé y a la izquierda la hierática y escandalosa pareja, una elegante joven tomando del brazo a su dandi compañero, llevando a un mono amarillo, púrpura y azul ultramarino de una correa.

Jean Ajalbert, "Le Salon des Impressionnistes" (1886)¹⁷

Los personajes que Georges Seurat pinta a orillas del Sena en *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, pertenecen a las clases medias que habían adoptado como lugares de asueto espacios sin urbanizar como esta isla en el Sena, sin caminos ni pabellones, más relajados que los elitistas parques haussmanianos, tan de moda por entonces entre la alta sociedad parisina. Sabemos quiénes son no sólo por su ropa, que de desde luego no parece pensada para presentarse en sociedad un día de hípica o de concierto de los que se daban a la sazón en el cercano *Bois de Boulogne*; también los delata ese estar casi apiñados sobre la ribera mostrando que la naturaleza urbana a la que pueden aspirar es más bien poca y humilde. Llama la atención sin embargo, como se ignoran entre ellos pese a esa cercanía física que hace casi irrespirable la atmósfera del cuadro. Y es que ciertamente, se trata de un paisaje compuesto como los de Brueghel, ya que aunque el río y su ribera son una representación precisa de la isla, en realidad, el grupo de gente que la habita jamás se encontró allí.

16 W. J. T. MITCHELL. "Imperial Landscape" en W. J. T. MITCHELL (ed.). *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

17 J. AJALBERT. "Le Salon des Impressionnistes," *La Revue moderne litteraire, politique et artistique*, June 20, 1886, 392; en JULES CHRISTOPHE, "Georges Seurat," *Les Hommes d'aujourd'hui*, no. 8, 1890. Traducción del Autor.



For more than a year, the methodical and orderly Seurat would take notes on the people who visited the park, always from the same viewing angle.¹⁸ Consequently, the empty landscape would become filled with figures, which explains a number of the inconsistencies on the canvas, which have already been noted, in shading and lines,¹⁹ and also underlying the strange relationship established between the characters: in the foreground a taciturn boater in a vest smokes his pipe while practically lying over the delicate fan of a lady resting with her husband with practically no tension at all arising from this uncomfortable proximity. Further along, a bohemian plays a trumpet without any complaint for the disturbing the tranquillity of the river; in fact, nobody seems to hear him. And in the distance, we see a woman pulling on the collar of a man, in what seems to be a proposition of a commercial nature without drawing anybody's attention, in the same way that nobody is surprised that a young woman is "fishing", perhaps in a more figurative than literal way, in that place known for prostitution in the Paris of the time;²⁰ although the journalists of Salon of 1886 only mention the "scandal" of the lady with the monkey, a possession that identifies her as a *cocotte*, i.e. a woman kept as a mistress by one or several men with whom she would live for certain periods. She is accompanied by a figure with a monocle and cigar, against whom the silhouette of the woman shimmers, as if to make her concubinage more patent, despite the man coming from a different class. But neither the presence of the only upper class man in the scene nor that of the monkey which announces the woman's nature cause the least alarm to the mothers with their playing children or are of concern to anybody at all

This crowd, comprising the sum of single images, represents the artist's desire for provocation. But Seurat did not want to provoke the public at the Impressionist Exhibition, but rather the actual figures in the painting. The accentuated content meant to cause outrage (social and sexual scandal, noise) contrasts with the expressionless faces and lifeless bodies unable to react to the presence of others shows us the "landscapes of painted suicide" that Ernst Bloch²¹ saw in the painting.

Thus, what Seurat points out is the inability of the lower classes to behave in the city's open spaces. Unlike the upper classes, accustomed to ritualized visiting of open-air spaces, Seurat sees the middle classes as incapable of reacting to nature or to the presence of their peers in the new meeting places that large cities were beginning to create. Perhaps Seurat did not know how to see the street and country life of the simple people, who were often portrayed by his peers, from Monet to his friend Signac. Nevertheless, Fredrick Law Olmsted, designer of the first park in the

18 For details of the technique used, see M. FOA. *Georges Seurat: The Art of Vision*, New Haven, Yale University Press, 2015.

19 Some of them are described in F. DAL CO, "Un dimanche à la Grande Jatte." in *3ZU: revista d'arquitectura núm 2*, Barcelona, Àmbit, 1994.

20 For interpretation of the prostitution-related references in the painting, see A. R. LÓPEZ-VÁZQUEZ. *El mono y la mariposa: la visión irónica de la sociedad en Una tarde de domingo en la Grande Jatte, de Georges Seurat*. in *Revista Internacional Digilec 1*, 2014. URL: <http://digilec.udc.es/numero-1.html> (consultada el 22/07/2016)

21 Quoted by L. NOCHLIN. "Seurat's La Grand Jatte: An Anti-Utopian Allegory" in *Playgrounds. Reinventing the Square*, Madrid, Siruela 2014.

Georges Seurat,
Draft for
*A Sunday on
La Grande Jatte*
(1884-1886).

Georges Seurat,
esbozos para *Una
tarde de domingo en
la isla de la Grande
Jatte* (1884-1886).



Durante más de un año, Seurat, de carácter metódico y ordenado, fue tomando apuntes de los personajes que frecuentaban el parque siempre desde el mismo punto de vista.¹⁸ Así el paisaje vacío se iría cargando de figuras, lo que explica algunas incongruencias del lienzo, que ya han sido notadas, en sombras y vientos;¹⁹ pero que también está en la raíz de la extraña relación que se establece entre los personajes: en primer plano, un taciturno remero con camiseta de tirantes fuma en pipa casi apoyado sobre el delicado abanico de una dama que descansa con su marido sin que parezca surgir tensión alguna de esa embarazosa cercanía; más allá, un bohemio hace sonar una aparatosa tuba sin que haya queja alguna por tal perturbación de la calma del río, ya que de hecho, nadie parece oírle. Y aún a lo lejos, vemos a una mujer que tira del cuello de un hombre hacia sí, en lo que parece ser una oferta de carácter comercial sin que a nadie le llame la atención, de la misma manera que a nadie le sorprende que una joven esté “pescando”, tal vez de manera figurada más que literalmente, en aquel lugar conocido por su oferta de prostitución en el París de la época;²⁰ aunque los cronistas del Salón de 1886, sólo se hacen eco del *escándalo* de la dama del mono, posesión que la identificaba como *cocotte*, es decir, como mujer mantenida por uno o varios hombres a quienes ofrece periodos de convivencia. La acompaña un personaje de monóculo y puro, que reverbera la silueta de la mujer como para hacer más patente su concubinato, pese a que el hombre procede de un grupo de apuntes distinto. Pero ni el único hombre de clase alta de la escena, ni el mono que anuncia la condición de la mujer; alarman a las madres que tienen a sus niñas allí jugando ni preocupan a nadie en modo alguno.

Esa multitud construida a partir de una suma de soledades, está pues cargada de la voluntad de provocar del pintor. Pero Seurat no quiere provocar al público del Salón, sino más bien a los propios personajes del cuadro. Esa enfática carga de escándalo (social, sonoro y sexual) que contrasta con las caras inexpresivas y con los cuerpos exánimes, incapaces de reaccionar a la presencia de los otros, nos muestra el *desdén suicida de los tiempos de ocio en la ciudad* que vio Ernst Bloch²¹ en el lienzo.

Así, lo que Seurat señala es la incapacidad de las clases populares de manejarse en los espacios abiertos de la ciudad. A diferencia de las clases altas, acostumbradas a estar en espacios al aire libre ya ritualizados; Seurat ve a las clases medias incapaces de reaccionar ante la naturaleza o ante la presencia de sus semejantes en los nuevos espacios de encuentro que las grandes ciudades empezaban a generar. Tal vez Seurat no supo ver la vida callejera y de campo de las gentes sencillas, que retrataron a menudo sus coetáneos desde Monet a su amigo Signac. Sin embargo, Frederick Law Olmsted autor del

18 Para el relato de la técnica utilizada, puede consultarse: M. FOA. *Georges Seurat: The Art of Vision*, New Haven, Yale University Press, 2015.

19 Algunas de ellas se describen en F. DAL CO, “Un dimanche à la Grande Jatte.” en *3ZU: revista d’arquitectura núm 2*, Barcelona, Àmbit, 1994.

20 Sobre la lectura en clave de “burdel” del lienzo puede verse A. R. LÓPEZ-VÁZQUEZ. *El mono y la mariposa: la visión irónica de la sociedad en Una tarde de domingo en la Grande Jatte, de Georges Seurat.* en la Revista Internacional Digilec 1, 2014. URL: <http://digilec.udc.es/numero-1.html> (consultada el 22/07/2016)

21 Citado por L. NOCHLIN. “Seurat’s La Grand Jatte: An Anti-Utopian Allegory” en *Playgrounds. Reinventing the Square*, Madrid, Siruela 2014.

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política
del paisaje (Ilustrados con
algunas escenas
barcelonesas)Notes on the politics
of landscape (Illustrated
with a few scenes
of Barcelona)

United States and first professional to introduce himself as a “landscape architect”,²² had exactly the same opinion as Seurat regarding this inability of knowing what to do and how to behave. John B. Jackson, perhaps the most important landscape theorist of the 20th century, thought the contrary.

4.

It [Birkinhead] seems to me to be the only town I ever saw that has been really built at all in accordance with the advanced science, taste, and enterprising spirit that are supposed to distinguish the nineteenth century. Certainly, in what I have noticed, it is a model town, and may be held up as an example, not only to philanthropists and men of taste, but to speculators and men of business.

Frederick Law Olmsted, *The People's Park at Birkinhead, near Liverpool* (1851)²³

In the meantime, we should at least recognize that there is another aspect of the landscape, contemporary as well as historical, that we know little about: for those documented spaces – political spaces in the sense that most of them were created by some formal legislative act – are and always have been surrounded by other spaces of a humbler, less permanent, less conspicuous sort. ...resisted by the political landscape when it could no longer be ignored.

... I would like to think that in the future the profession of landscape architecture will expand. ...committing itself to making ethics into something arranging and beautiful.

John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape* (1984)²⁴

J.B. Jackson considered the ongoing debate on the origin of the urban park not only irrelevant, but also unpleasant. He considered it a mistake to set a cut-off date at the time Western metropolises began to undertake large urban parks. For him, the history of social advancement that had had been told by so many²⁵ was only the institutionalization of the desire for landscape that city-dwellers had always had: a popular desire that had been embodied in the Parks and Recreation Movement in the United States, which sought out landscapes for rest and recreation in cemeteries, by rivers, and in other similar places. As a result, Central Park, the first materialization of the idea of central parks that spread like wildfire through the capital cities of the country, was undoubtedly an advancement with regard to the size of green spaces within large cities and incorporated the critical discourse of health and leisure. However, at the same time the popular culture of spontaneous appropriation of open spaces had to be eliminated, which was exactly where Jackson saw the real landscape: where the new forms of life became visible in the urban space.

The magnificent account that Roy Rosenzweig and Elizabeth Blackmar²⁶ give of Olmsted's participation, first in the conceptualization, then in the design and, finally, in the management of Central Park follows the intricate web of economic and class interests, political influence, technical necessities and other factors that affected the birth of a park that ended up covered in signs with instructions and prohibitions. Giving reasons of maintenance of the meadows, for instance, the controversial “Keep off the Grass” sign was “invented” there to restrict the informal use of the lawn to a limited area with the suggestive name of The Commons, where people are still allowed to behave, in an orderly fashion (picnics and beer, for example, are banned), as they had traditionally done in their ongoing search for and creation of landscape.

In order to counteract those practices, the park would have to become something else: a place that was able to offer visitors a wide range of activities, from skating in winter to walks up and down The Ramble, where the middle classes imitated on foot the ritual of greeting that members of “society”

22 There is wide debate on the origin of the name given to the profession, and it has been shown that other authors of less relevance had used this title (see C. WALDHEIM. “Landscape as Architecture” in E. Waugh. *Landscape Architecture Core*, Cambridge, Harvard University School of Design, 2013) Letters reproduced in

R. TWOMBLY (ed.). *Frederick Law Olmsted. Essential Texts*. New York, Norton & Company, 2010. show that Olmsted once again had the idea (which caused him concern) of presenting himself as a “landscape architect” for the competition to design Central Park.

23 F. L. OLMSTED. “The People's Park at Birkinhead, near Liverpool” in *The Horticulturist* 6, Staten Island, New York, 1851 (the text, signed by “W” in the magazine, was later included in *Walks and Talks of an American Farmer in England* de 1852).

24 J. B. JACKSON. *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

25 An example of a canonical text on the history of landscape architecture is N. T. NEWTON. *Design on the Land*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

26 R. ROSENZWEIG and E. BLACKMAR. *The Park and the People. A History of Central Park*. Ithaca and London, Cornell University Press 1992.

primer parque de los Estados Unidos y primer profesional en presentarse como *Landscape Architect*,²² tenía exactamente la misma opinión que parece esgrimir Seurat sobre esa incapacidad de saber qué hacer y cómo comportarse. John B. Jackson en cambio, tal vez el más importante teórico del paisaje del siglo XX, opinaba todo lo contrario.

4.

(Birkinhead) me parece el único barrio que he visto en mi vida que ha sido realmente construido en concordancia con la ciencia más avanzada, el gusto y el espíritu emprendedor que se supone que han de distinguir al siglo XIX. Ciertamente, por lo que vi, es un barrio modelo, que puede ser tenido como ejemplo, no sólo para filántropos y hombres de gusto, sino también para especuladores y hombres de negocios.

Frederick Law Olmsted, *The People's Park at Birkinhead, near Liverpool* (1851)²³

(...) al menos deberíamos reconocer que hay otro aspecto del paisaje, tanto contemporáneo como histórico, sobre el que conocemos muy poco: los espacios documentados -espacios políticos en el sentido de que la mayoría de ellos se crearon gracias a algún acto legislativo formal- están y siempre han estado rodeados por otros espacios más humildes, menos permanentes, menos conspicuos. (...) a los que se oponen los paisajes políticos cuando ya no pueden ser ignorados.

Quisiera pensar que el futuro de la profesión de arquitecto del paisaje se desarrollará fuera de sus límites actuales (...) comprometiéndose a hacer de la ética algo ordenador y bello.

John Brinkerhoff Jackson, *Descubriendo el paisaje autóctono* (1984)²⁴

J. B. Jackson consideraba la recurrente discusión sobre el origen del parque urbano no sólo irrelevante, sino también truculenta. Para él, era un error fijar un punto de discontinuidad en el momento en el que las metrópolis de Occidente emprenden la construcción de los grandes parques urbanos. Para él esa historia de avance social que tantos habían contado,²⁵ no era más que la institucionalización de un deseo de paisaje que los urbanitas habían practicado desde siempre: una voluntad popular que en Estados Unidos se había plasmado en el *Parks Movement*, que buscaba paisajes para el solaz y el reposo urbanos en cementerios, ríos y otros lugares afines. Así Central Park, primera materialización de esa idea de los parques centrales que corrió como la pólvora por las capitales del país, era sin duda un avance en cuanto a las magnitudes de verde en las grandes ciudades e incorporaba el discurso reivindicativo del ocio y la salud. Pero a la vez tenía que eliminar la cultura popular de la apropiación espontánea de los espacios abiertos, que era donde Jackson precisamente, veía el verdadero paisaje: donde las nuevas formas de vivir se hacían visibles en el espacio urbano.

En la magnífica crónica que Roy Rosenzweig y Elizabeth Blackmar²⁶ hacen de la participación de Olmsted primero en la concepción, luego en el diseño y más tarde en la gestión de Central Park, se puede seguir la intrincada maraña de intereses económicos y de clase, las influencias políticas, las necesidades técnicas y otros factores que intervienen en el nacimiento de un parque que acaba cubierto de rótulos de instrucciones y prohibiciones. Argumentando cuestiones de mantenimiento de los prados por ejemplo, se “inventa” allí el polémico rótulo de “Keep off the Grass” restringiendo así el uso informal del césped a una zona limitada que recibe el evocador nombre de *The Commons* donde la gente puede aún comportarse, dentro de un orden (se prohíben los picnics y la cerveza, por ejemplo) como tradicionalmente lo habían hecho en su recurrente búsqueda y creación del paisaje.

Como contraoferta a esas prácticas, el parque tendrá que pasar a convertirse en otra cosa: un dispositivo capaz de ofrecer a los visitantes una variada serie de actividades, desde el patinaje de invierno a los recorridos a pie, arriba y abajo por *The Ramble*, donde las clases medias imitaban pedestremente el

22 La discusión sobre el origen de la denominación de la profesión es amplia y es cierto que se ha demostrado que otros autores poco relevantes habían utilizado tal denominación (ver C. WALDHEIM. “Landscape as Architecture” en E. Waugh. *Landscape Architecture Core*, Cambridge, Harvard University School of Design, 2013) las cartas recogidas en R. TWOMBLY(ed.). *Frederick Law Olmsted. Essential Texts*. New York, Norton & Company, 2010. demuestran que a Olmsted le viene de nuevo (y le preocupa) la idea de presentarse como “Arquitecto del Paisaje” al concurso de Central Park.

23 F. L. OLMSTED. “The People's Park at Birkinhead, near Liverpool” en *The Horticulturist* 6, Staten Island, New York, 1851 (el texto, firmado en la revista por “W” fue más tarde recogido en *Walks and Talks of an American Farmer in England* de 1852; traducción del autor)

24 J. B. JACKSON. *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

25 Podríamos tomar como ejemplo de texto canónico de la historia del Landscape Architecture a N. T. NEWTON. *Design on the Land*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

26 R. ROSENZWEIG et E. BLACKMAR. *The Park and the People. A History of Central Park*. Ithaca and London, Cornell University Press 1992.

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política del paisaje (Ilustrados con algunas escenas barcelonesas)

Notes on the politics of landscape (Illustrated with a few scenes of Barcelona)



Frank Leslie,
*The Central Park.
 A delightful resort
 for the toil-worn
 New Yorkers* (1869).

Frank Leslie,
*The Central Park.
 A delightful resort
 for the toil-worn New
 Yorkers* (1869).

practised from their carriages or on horseback. With this the idea of the *programme* came to the public space. What visitors had to do was limited to a specific range of possibilities, which were debated technically by a group of specialists who, like Olmsted, were subject to pressure of different types ranging from issues of safety and maintenance, to the *need* for manners and decorum in the park.

Thus, the park acclaimed as a great democratic achievement, because it at least brought the middle classes to the spaces occupied by the upper classes, also implied the incorporation of people to simplified versions of high-society customs in a process that Olmsted considered to be civic education. Through extensive rules, good manners and composure would replace the deep-rooted popular traditions of eating, frolicking and playing in the countryside. The urges created by the presence of nature in the city were thus controlled by the programme that arose from a political discourse, to become a technical discourse²⁷ although underlying it were economic reasons and those of the preservation of social status. The result, a kind of special police, the “Sparrow Cops”, watched over the space organized by the programme of the park while guaranteeing compliance with the rules.

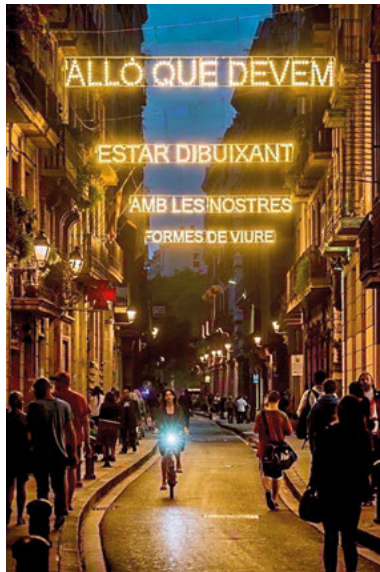
Seurat’s asthenic figures, like the people who walked around Central park, could well represent this static aspect, not because they did not know how to behave, but more because their way of behaving was believed to be inappropriate. This was a subtle sequestration of the relationship between people and place, which arrived with the invention of the institution of public space in the city.

The installation which Perejaume made in 2013 in the Barcelona neighbourhood of Raval, consisting of lighting that said: “What we should be depicting with our ways of life”, asserts that landscape is the perceptible expression in the environment of “our ways of life”, because they are *ours*, plural, and therefore diverse and not combinable in a single discourse. This again speaks to us of the union of interests in the diversity of Aristotelian politics.²⁸ However, “what we *should be* depicting” points out this compelled neglect to which we are subjected by the contemporary institution of public space, which strives to reduce the public to the status of passers-by. This uncertain “should” points out the fragility of the discourses of people faced with the institution of *space as infrastructure*²⁹ which wields the power. These are spaces that Jackson defines as “political spaces in the sense that most of them were created by some formal legislative act”, but which today are not only imposed by law, but also through the discourse that supports it, pointing to an order of things that distinguishes between what should or should not be known about the landscape of the city. Consequently, Perejaume seems to invoke, as does Jackson, the ethics of those who in practice depict landscape, those who defend depicting what we *all* depict in life, shedding light on the bipolarity that exists between the institution and people before which all landscape makers should define themselves.

27 For more information on the technical masking of the political programme in landscape, see I. THOMPSON. *Ecology, Community and Delight. Sources of values in Landscape Architecture*, London, E&FN SPON, 1999

28 For more on the concept of “us”, as distant from that of the community as it from that of society, see M.GARCÉS. *Un mundo común*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013.

29 Here we give the meaning drawn from the classic work by H. LEFEBVRE. *The Production of Space*, Cambridge, Blackwell Publishing, 1991. (Original in French published in 1974)



Perejaume,
Installation (2013).

Perejaume,
Instalación (2013)

ritual del saludo que los miembros de “la sociedad” practicaban desde sus carruajes o a caballo. Con todo ello llega la idea del *programa* al espacio público. Lo que los transeúntes deben hacer se limita a un abanico de posibilidades determinadas, que se argumentan técnicamente por una serie de especialistas que como Olmsted, sufren una serie de presiones de índole diverso que van desde las cuestiones de seguridad y mantenimiento, a la *necesidad* de educación y decoro en el parque.

Así el parque aclamado como gran logro democrático, ya que al menos, acercaba a las clases medias a los espacios ocupados por las clases altas, implicaba también la incorporación de la gente a versiones simplificadas de las costumbres de la alta sociedad en un proceso que Olmsted considera una forma de educación cívica. A través de extensas normativas, las buenas maneras y la compostura, substituirían así a la arraigada costumbre popular de comer, retozar y jugar en el campo. Las pulsiones generadas por la presencia de la naturaleza en la ciudad son así controladas por programa que sale de el discurso político, para convertirse en un discurso técnico²⁷ aunque en él subyacen razones económicas y de preservación del estatus social. Así una suerte de policía especial, los “Sparrow Cops”, vigilaba el espacio que organizaba el programa del parque a la vez que garantizaba el cumplimiento de las normativas.

Los asténicos personajes de Seurat, como la gente que iba a pie por Central Park, bien podrían presentar ese aspecto estático no por no saber cómo comportarse, sino más bien por creer su forma de comportarse inadecuada. Un secuestro sutil pues, de la relación entre gente y lugar, que llegaba con la invención de la institución del espacio público en la ciudad.

La instalación que Perejaume hizo en 2013 en el barrio del Raval de Barcelona consistente en un luminoso que decía: “Eso que debemos estar dibujando con nuestras formas de vivir” afirma que el paisaje es la expresión perceptible en el medio de *nuestras formas de vivir* ya que son *nuestras*, en plural, en tanto que diversas y no aglutinables en un único discurso, lo que nos habla de nuevo de la unión de intereses en la diversidad de la definición de política aristotélica.²⁸ Sin embargo, *eso que “debemos” estar dibujando*, señala a ese olvido forzado al que nos somete la institución contemporánea del espacio público, que pugna por reducir a público a los transeúntes. Ese inseguro “debemos” señala la fragilidad de los discursos de la gente frente a la institución del *espacio como infraestructura*²⁹ que el poder esgrime. Espacios que Jackson define como *espacios políticos en el sentido de que la mayoría de ellos se crearon gracias a algún acto legislativo formal*, pero que hoy no sólo son impuestos a través de la ley, sino a través también de un discurso que la sustenta, señalando un orden de las cosas que distingue entre lo que es y no es verdadero saber sobre el paisaje de la ciudad. Así, Perejaume parece invocar, como hace Jackson, esa ética de los que en la práctica dibujan los paisajes, a quienes reclama dibujar lo que *todos* dibujamos con la vida; señalando así la bipolaridad entre institución y gente ante la que todo hacedor de paisajes deberá definirse.

27 Sobre el enmascaramiento técnico de la dimensión política del programa en el paisaje puede verse I. THOMPSON. *Ecology, Community and Delight. Sources of values in Landscape Architecture*, Londres, E&FN SPON, 1999

28 Sobre el concepto de “nosotros”, tan distante del de Comunidad como del de Sociedad, puede verse: M. GARCÉS. *Un mundo común*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013.

29 Apuntamos aquí al sentido que se señala en el clásico H. LEFEBVRE. *The Production of Space*, Cambridge, Blackwell Publishing, 1991. (Edición francesa original de 1974)

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política
del paisaje (Ilustrados con
algunas escenas
barcelonesas)

Notes on the politics
of landscape (Illustrated
with a few scenes
of Barcelona)

Richard Serra in
Federal Plaza
(c. 1987).

Richard Serra en la
Federal Plaza
(1987 circa).

**5.**

Invariably, the public art system operates in a political arena and is thus subject to a variety of non-art issues that must be taken into account. Personal ambition and local politics are always operative and germane. These are tied to public opinion, which can, of course, be manipulated. With *Tilted Arc*, public opinion against the sculpture mounted as the events were reported, or misreported, in the press. The role of the media in irresponsibly fanning the fires of public-art controversy requires further documentation.

Harriet Senie, Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues (1989)³⁰

When this photograph of Richard Serra was taken, the sculpture business in New York was thriving thanks to the boom in skyscraper construction that led to the creation of scattered small public spaces which tended to be filled with art. However, the sculptor's appearance is in no way complacent. He adopts a posture of indignation in front of his *Tilted Arc*, a sheet of Cor-Ten steel for which he received 175,000 dollars in 1981; now, after a highly publicized court case, he is about to undergo the traumatic experience of having his work destroyed. The only thing that would remain from the huge steel surface was the record of countless words used in the arguments expounded in the press for eight years, from the time the protests by some of the workers from the offices in front of which the sculpture was installed began until only a mark on the ground was all that was left. According to Serra and his defenders, the instrumentalized incomprehension by politicians, judges and the conservative press would lead to the destruction of the sculpture, it making no sense to relocate it because it was a site-specific work. Although his adversaries felt the removal of *Tilted Arc* to be a sort of deliverance from the tyranny of the artist, extensive documentation is kept recording the indignation not only of the artist, but by the art world for what was considered an act of censorship.

Serra argued that, despite any inconvenience it caused, the piece was something that could generate situations that invited citizens to think about public space, which he considered much more valuable than trivialities such as occupying public space in order to eat lunch in the sun or keeping the shortest path to the door of work clear.

30 H. SENIE. "Richard Serra's 'Tilted Arc': Art and Non-Art Issues" in *Art Journal, Critical Issues in Public Art*, College Art Association, 1989.



Process for
the removal of
Tilted Arc (1989)

Proceso de retirada
del arco (1989).

5.

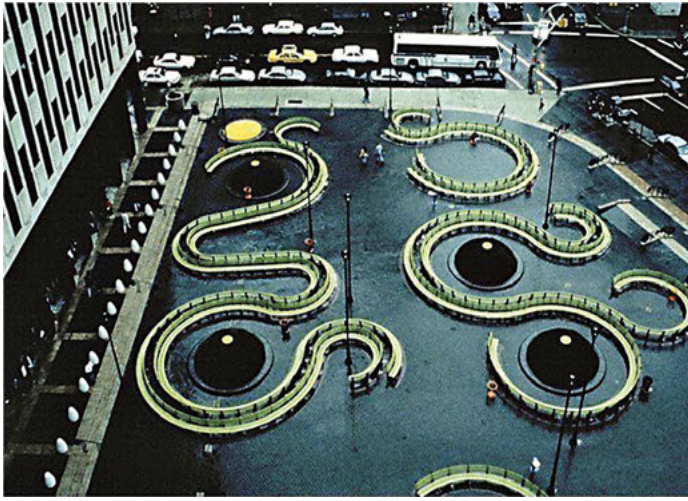
Invariably, the public art system operates in a political arena and is thus subject to a variety of non-art issues that must be taken into account. Personal ambition and local politics are always operative and germane. These are tied to public opinion, which can, of course, be manipulated. With *Tilted Arc*, public opinion against the sculpture mounted as the events were reported, or misreported, in the press. The role of the media in irresponsibly fanning the fires of public-art controversy requires further documentation.

Harriet Senie, Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues (1989)³⁰

Cuando Richard Serra se hizo esta foto el negocio de la escultura en Nueva York andaba especialmente boyante gracias al auge en la construcción de rascacielos que generaban por doquier pequeños espacios públicos que tendían a llenarse de arte. Y sin embargo, el aspecto del escultor no es en absoluto complaciente. Está con los brazos en jarras ante su *Tilted Arc*, una chapa de acero cor-ten por la que ha percibido 175.000 dólares de 1981 pero ahora, tras un sonado juicio, está a punto de sufrir la traumática experiencia de que su obra sea destruida. De la enorme superficie de acero sólo quedará el registro del sinfín de palabras vertidas en las discusiones mantenidas en todos los medios a lo largo de los ocho años, desde que se inician las protestas de algunos trabajadores de las oficinas ante el que se instaló la escultura, hasta que de ella sólo quede una marca en el pavimento. Según Serra y sus partidarios, esa incompreensión instrumentalizada por parte de políticos, jueces y la prensa conservadora será la acabe con la escultura destruida, ya que no tiene sentido trasladarla por haber sido hecha específicamente para el lugar en el que estaba instalada. Aunque sus adversarios entienden el retiro de *Tilted Arc* una especie de liberación de la tiranía de un artista; se conserva una extensa documentación que recoge la indignación no sólo de su autor, sino de todo el mundo del arte por lo que consideran un acto de censura.

Serra argumenta que, pese a su incomodidad, la obra es un dispositivo capaz de generar situaciones que incitan a los ciudadanos a pensar el espacio público, lo que considera mucho más valioso que trivialidades como ocupar el paisaje urbano para comer el almuerzo al sol o tener expedito el camino más corto hasta la puerta del trabajo.

30 H. SENIE. "Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues" en *Art Journal, Critical Issues in Public Art*, College Art Association, 1989.



Projects by Martha Schwartz (1997) and Michael Van Valkenburgh (2010) built for Federal Plaza.

Proyectos construidos de Martha Schwartz (1997) y Michael Van Valkenburgh (2010) para la Federal Plaza.

After the removal of the piece, poor public reception of the installation in the space of a few banal benches next to a few squalid trees seemed to prove Serra right, which has meant that the debate, now also fanned by the art lobby, continues in specialist publications.³¹

Having reached this point, the Federal Government, owners of the site, decided to go one step further, choosing a pop-art inspired landscape architect to redesign the plaza. Martha Schwartz designed the project to contain a number of long, curved benches based on the traditional model found in New York parks. The previous failure with the public showed that comfort and familiarity of elements was not a sufficient conditioning factor for people to decide to appropriate a space, which, after a period similar to that in which the sculpture lasted, would lead to the fourth transformation of the plaza in 20 years. In 2010 another famous landscape architect, Michael van Valkenburgh, was hired.

There is something valuable to be gained from Serra's actions: they reflect the re-opening of discussions between players who intervene in the narrative of the street. They ask the question about who holds the power to express themselves in the urban landscape, questioning the idea that the actual city is able to find expression through its institutions. *Tilted Arc* introduced a dynamism to the evolution of Federal Plaza that appears to prove right Serra's theory of the need to make people aware of the landscapes they pass through. And he continues to do so. His career changed after the controversy: after the dismantling of *Tilted Arc* in 1989, he has been working for different cities that consider street art to be a factor of urban progress.

Barcelona is one of those cities that believes in the power of its sculptures to make its inhabitants speak about public space. Serra's work has become a banner not only for support for contemporary art by progressive governments, but also of the positive effects of art work in bringing awareness to city-dwellers of the landscape of their cities.

However, when Serra goes out in search of people to define progress, he does so according to his own reasoning: establishing an epic in which the right for self-expression in the street should be freed from the old institutions, but only to be enjoyed by artists, which represent new institutions, such as the institution of contemporary art. When this turbulent discourse of freedom that *Tilted Arc* unleashed seems to have become ordered, Serra takes control of it, restricting himself to reproduce the silly things that people say, to point out their candid errors: banal functionalism, the lack of aesthetic education, weakness against political interference or by interests, etc.

The other side of this political mechanism of landscape conceals worrying perspectives such as those pointed out by Eyal Weizman when referring to the fact that the action of institutions to grant a voice to people often is of little use for listening to them, as much as for transforming the voice of the public into language that goes to reinforce their own discourse.³²

31 A few examples are given in M. P. BATTIN, J. FISHER, R. MOORE, et A. SILVERS. "Critical Judgment: The Dispute over Tilted Arc." in *Puzzles about art*, New York, St. Martin's Press, 1989. and C. WEYERGRAF-SERRA and M. BUSHKIRK (eds.). *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge, MIT Press, 1991.

32 E. WEIZMAN. "La paradoja de la colaboración", in M. Miessen (ed.). *La Pesadilla de la Participación*. Barcelona, dpr, 2010 (originally published in English in 2010).



Richard Serra,
El Mur; Bernardo
de Sola, Pedro
Barragan, Plaça de
la Palmera (1992).

Richard Serra,
El Mur; Bernardo
de Sola, Pedro
Barragan, Plaça de
la Palmera (1992).

Después de la retirada de la obra, el fracaso de público de la instalación en el espacio de unos bancos banales junto a unos árboles escuálidos, parece darle la razón a Serra, lo que hace que la discusión, ahora alimentada también desde el lobby del arte, siga en las publicaciones especializadas.³¹

Llegados a este punto, la administración decide dar un paso más, escogiendo a una paisajista pop para rehacer la plaza. Martha Schwartz abordará el proyecto con unos largos bancos curvos hechos a partir del modelo tradicional de los parques del Nueva York. Su ulterior fracaso con el público demostraría que el confort y la familiaridad de los elementos no es condición suficiente para que la gente decida apropiarse de un espacio, lo que llevaría, tras un lapso similar al que aguantó la escultura, a la cuarta transformación de la plaza en 20 años. En 2010 ya se contaba con un nuevo proyecto de otro famoso paisajista: Michael van Valkenburgh.

Hay pues algo de valioso en los gestos de Serra: reflejan la reapertura de la discusión de los actores que intervienen en la narrativa de la calle. Formulan la pregunta, sobre quién detenta el poder de expresarse en el paisaje de la ciudad, poniendo en cuestión la idea de que la ciudad misma es capaz de expresarse a través de sus instituciones. *Tilted Arc* introduce un dinamismo en la evolución de la Federal Plaza que parece darle a Serra la razón en su teoría de la necesidad de hacer consciente a la gente de los paisajes que transitan. Y lo hace hasta el punto de que su carrera cambia a partir de la controversia: desde antes del desmantelamiento del arco en 1989, ya está trabajando para diversas ciudades que consideran el arte en la calle como un factor de progreso urbano.

Barcelona es una de esas ciudades que crearán en el poder de sus esculturas de hacer los habitantes a hablen del espacio público. La obra de Serra se convierte así en bandera no sólo del apoyo al arte contemporáneo de los progresistas sino también de los efectos positivos de la obra de arte ante la insensibilización de los urbanitas por el paisaje de sus urbes.

Pero cuando Serra sale en busca de la gente para definir el progreso, lo hace según su propia dialéctica: estableciendo una épica en la que el derecho a expresarse en la calle debe ser liberado de las viejas instituciones pero sólo para ser disfrutado por los artistas, que representan unas instituciones más nuevas, como la institución del arte contemporáneo. Cuando parece estar ordenando ese turbulento discurso de la libertad urbana que había liberado *Tilted Arc*, Serra se apodera de él, limitándose a reproducir las simplezas que dice la gente, para señalar sus cándidos errores: el funcionalismo banal, la falta de educación estética, la debilidad ante las injerencias políticas o interesadas, etc..

Al otro lado de esta mecánica política del paisaje, se esconden perspectivas intranquilizadoras como las que señala Eyal Weizman cuando se refiere a que el acto de las instituciones de conceder la voz a la gente a menudo no sirve tanto para escuchar, como para transformar la voz pública en lenguajes que vienen a reforzar el discurso de esas mismas.³²

31 Algunos ejemplos los tenemos en: M. P.BATTIN, J. FISHER, R. MOORE, et A. SILVERS. "Critical Judgment: The Dispute over Tilted Arc." en *Puzzles about art*, New York, St. Martin's Press, 1989. o C. WEYERGRAF-SERRA et M. BUSHKIRK (eds.). *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge, MIT Press, 1991.

32 E. WEIZMAN. La paradoja de la colaboración, en M.Miessen (ed.). *La Pesadilla de la Participación*. Barcelona, dpr, 2010 (edición original en inglés de 2010).

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política del paisaje (Ilustrados con algunas escenas barcelonesas)

Notes on the politics of landscape (Illustrated with a few scenes of Barcelona)



Felix Gonzalez-Torres,
Untitled (Portrait of Ross in L. A.) 1991.

Felix Gonzalez-Torres,
Untitled (Portrait of Ross in L. A.) 1991.

6.

The possibility of a *relational art* (an art taking as its theoretical horizon the realm of human interaction and its social context, rather than the assertion an independent and *private* symbolic space) points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art. To sketch a sociology of this evolution stems from the birth of a world-wide urban culture, and from the extension of this city model to more or less all cultural phenomena. The general growth of towns or cities, which took off at the end of the Second World War, gave rise not to an extraordinary upsurge of social exchanges, but also to much greater individual mobility (though the development of networks and roads, and telecommunications, and the gradual freeing-up of isolated places, going with the opening-up of attitudes).

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (1998)³³

In 1991 Felix Gonzalez-Torres poured a considerable number of sweets in the corner of an art gallery. He had done this before and would do it other times until his death as a result of AIDS in 1996. He used different types of candies, letting them take on different shapes, spread over the floor or as in this occasion, piled up in a corner. In every case, he indicated that the work had no name: “Untitled” read the card, although under these words he would always write something else in brackets.

In this particular case, *Portrait of Ross in L. A.*³⁴ is sad, because the subtitle refers to his partner Ross Laycock, who had been diagnosed with AIDS in Los Angeles, where he was still fit and with a good weight. In fact, at that time his weight was exactly the same as that of the pile of sweets. Ross would, however, gradually lose weight with the advance of his illness. The idea was that the number of candies would diminish in the same way as the body of his loved one. But it would not be the artist who would remove them. Felix used every possible ruse so that the pile would be eaten by the public, which was not easy because in order to do this, people would have to break the rules of respect for art. Small changes in the pile made visitors suspect that somebody had already started. On other occasions, it was almost impossible to walk close to the work without touching a candy. But the most effective strategy was, undoubtedly, to have somebody spontaneously take a candy in full view of visitors. This triggered a chain of possible events: somebody would be shocked by the lack of respect shown to the art institution and would perhaps go to report the transgressor, but others would think that it was a fun thing to do and perhaps would tell the thief, or they would watch, or they would also participate in the pillaging.

Everything had been thought out for such a moment: whoever dared to take a candy would notice its consistency, which was usually soft, like flesh; and if somebody decided to go further and eat it right there, they would have to remove the cellophane wrapper, which made a lot of noise, which was when the characteristic smell of sweets would spread throughout the room. After being taken in by this series of tricks, visitors’ bodies could experience through their five senses what was a logical assertion by an artist involved in the *queer* movement.

Practically everything that happens in art galleries reaches us only through the eyes, which Gonzalez-Torres considered to be alienating. The fact that people put the candies in their mouths, unknowingly a

33 N. BOURRIAUD. *Relational Aesthetics*, Paris, 2002. (Originally published in French in 1998).

34 A description of the work can be found at <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152961> (consulted on 20/07/2016).



Felix Gonzalez-Torres,
*Untitled (Portrait of
Ross in L. A.)* 1991.

Felix Gonzalez-Torres,
*Untitled (Portrait of
Ross in L. A.)* 1991.

6.

The possibility of a relational art (an art taking as its theoretical horizon the real of human interaction and its social context, rather than the assertion an independent and private symbolic space) points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art. To sketch a sociology of this evolution stems from the birth of a world-wide urban culture, and from the extension of this city model to more or less all cultural phenomena. The general grown of towns of cities, which took off at the end of the Second World War, gave rise not to an extraordinary upsurge of social exchanges, but to a much greater individual mobility (though the development of networks and roads, and telecommunications, and the gradual freeing-up of isolated places, going with the opening-up of attitudes).

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (1998)³³

En 1991 Felix Gonzalez-Torres derramó una considerable cantidad de dulces en un rincón de una galería de arte. Lo había hecho antes y aún lo haría otras veces hasta su muerte por SIDA en 1996. Utilizaba golosinas de distintos tipos, dejando que adoptaran distintas formas, extendidas por el suelo o como hizo en esa ocasión, apiladas en un rincón. En todos los casos indicaba que la obra no tenía título: “Untitled” ponía en la tarjeta, aunque debajo de esa palabra siempre escribía algo más entre paréntesis.

En este caso, *Portrait of Ross in L. A.*³⁴ resulta triste, porque ese subtítulo se refiere a su pareja Ross Lae, a quien le habían diagnosticado SIDA en Los Ángeles, donde aún estaba en forma y con buen peso. De hecho, en aquel momento pesaba exactamente lo que pesaba la montaña de dulces. Un peso que sin embargo, Ross fue perdiendo con el avance de la enfermedad. Se trataba de que los dulces decrecieran como lo hizo el cuerpo amado. Pero no sería el artista quien se fuera llevando los dulces. Félix empleaba todas las argucias posibles para que la pila fuera consumida por el público, lo que no era fácil, porque para hacerlo la gente tenía que saltarse el debido respeto a una obra de arte. A veces pequeños desórdenes en la pila hacían sospechar a los visitantes que alguien ya le había echado mano. En otras ocasiones resultaba casi imposible pasar junto a la obra sin tocar algún caramelo. Pero lo más efectivo era, sin duda, que alguien, espontáneamente, cogiera un dulce a la vista de todos. Así se iniciaba una cadena de posibles eventos: habría quien se escandalizara por aquella falta de respeto a la institución del arte y tal vez iría a delatar al transgresor, pero otros pensarían que aquello era algo divertido y tal vez así se lo comunicarían al sustractor, o se pondrían a mirar, o a participar ellos mismos del expolio.

A partir de ese momento, todo estaba pensado: quien se atreviera a coger un dulce, notaría su consistencia, que solía ser blanda, como de carne; y si acaso alguien decidía ir más allá y comerse el dulce allí mismo, tendría que sacar el caramelo de su envoltorio de celofán que era bastante ruidoso al abrirse; momento en el que se extendería ese característico olor a golosinas por la sala. Después de caer en esa serie de trampas, el cuerpo de los visitantes se hacía presente a través de los cinco sentidos lo que era una reivindicación lógica en un artista implicado en los movimientos queer.

Casi todo lo que pasa en las galerías de arte nos llega, al fin y al cabo, sólo por la vista, lo que a Gonzalez-Torres le parecía alienante. Incluso, que la gente se metiera en la boca, sin saberlo, una metáfora

33 N. BOURRIAUD. *Relational Aesthetics*, Paris, 2002. (Edición original en francés de 1998).

34 La descripción de la obra puede consultarse en <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152961> (consultado el 20/07/2016).

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política
del paisaje (Ilustrados con
algunas escenas
barcelonesas)Notes on the politics
of landscape (Illustrated
with a few scenes
of Barcelona)

metaphor for the body of his partner, he even considered sexy³⁵ because people behaved the same way as those inhabitants of *La Grande Jatte*.

If the breaking of rules associated with an art gallery space spreads among the public visiting it, then what is worth seeing is no longer the candies, but the landscape of people who have stopped being the public in order to have a voice. Every person would have to consider their attitude at such a time when the right of artist to express themselves hegemonically in art galleries is suspended.

However, this was also a learning experience. Through the senses, Gonzalez-Torres endeavoured to make bodies reappear in order to show how the spectacle of art transforms the people who go to see works in an undifferentiated crowd of individuals, turning them into passive subjects who give up their right to express themselves, in a monopolization of the discourse that is an almost indispensable condition to allow the mechanism of contemporary art to function.

Nicolas Bourriaud is not interested in the criticism of minimalism that might be made according to the academic review of Gonzalez-Torres's work. The spilt things that people can touch and change, labelled with the same "Untitled" that accompanied the works by Donald Judd, made this the polar opposite of the glorification of form offered by those identical metal cubes which are so popular with designers.

What interests Bourriaud is the way in which those *Candy Spills* undermined one of the basic tenets of art: representation. In the game of art, the artist obtains power over the discourse through the mechanism of representation (of a thing, an idea, whatever) that needs a direction between two extremes: a transmitter and a receiver. This gives the artist the voice, which resounds with a public which, alienated in its ability for expression, gives up the space for what the artist wants to say.

This is the reason that Bourriaud advocates art outside of representation, in which the function of the artist would be to achieve, through an object which is not a work of art to be contemplated, but a sort of catalyst, a reaction in an audience who is able to transform it in people who make their presence felt, express themselves, and relate with one another. Hence the term that he proposes: relational art. What is to be seen is not a pile of candies spilt across the floor, but the attitude of visitors faced with the possibility of changing the rules of a space. This sounds promising if we follow a parallel course in cities.

It would make the figure of Gonzalez-Torres the opposite of that of Richard Serra:³⁶ an activist who strives to give the public a voice over which he has absolutely no control, a person who wants to turn the art gallery into the street, not the street into an art gallery.

7.

At first we felt devastated. Whoever was familiar with the place where we had to work would understand it. But we didn't complain too much; we didn't even complain. We thought that, from that moment on, only the project had to keep the feelings that the place that commenced in that place. Cleverness is essential in our profession, and silence is one of the forms it takes.

Albert Viaplana, *Plan for the area surrounding Sants Station* (1987)

Albert Viaplana created the drawings for his best work on paper napkins, the really thin ones found in bars. Some people joked about it, because those napkins with barely a few lines, those banal objects that everybody uses, managed to sell in art galleries and to be reproduced in catalogues like the ones printed to sell paintings or sculptures.³⁷ Nonetheless, it was logical: the napkins explained the unexpected moment when Viaplana found a way of laying out a landscape through a vision, an eidetic representation, as Corner would describe it,³⁸ with which to soften the chaotic ugliness of post-Franco Barcelona.

35 DEBORAH CHERRY, "Sweet Memories: encountering the candy spills of Felix Gonzalez-Torres", for consultation via ftp (consulted on 29/07/2016).

36 For the multiple positions an artist can adopt in the context of relational art, see the excellent work R. SANZI, *Art, Anthropology and the Gift*, London, Bloomsbury, 2015.

37 J. LAHUERTA and A. PIZZA (eds.), *A. Viaplana H. Piñón. Cinco y Cuarto*, Barcelona, C.R.C. Galería de Arquitectura, 1987.

38 Landscape reshapes the world not only because of its physical and experiential characteristics but also because of its eidetic content, its capacity to contain and express ideas and so engage the mind.

J. CORNER, *Eidetic Operations and New Landscapes* (1999) quoted in S. SWAFFIELD, 2005: 6.

del cuerpo de su compañero le parecía “sexy”³⁵ porque en las galerías de arte, la gente se comporta de manera similar a como lo hacían los habitantes de la *Grande Jatte*.

Si la transgresión de las reglas que van asociadas al espacio de la galería de arte se extiende entre el público que la visita, entonces lo que vale la pena ver no son ya los dulces, sino el paisaje de la gente que ha dejado de ser público para tomar voz. Cada persona tendrá que plantearse cuál es su actitud ante ese momento de suspensión del derecho a expresarse hegemónicamente que tienen los artistas en las galerías de arte.

Pero también contenía una enseñanza. A través de los sentidos, Gonzalez-Torres pretende hacer reaparecer los cuerpos para mostrar cómo el espectáculo del arte transforma a quiénes van a ver las obras en una masa indiferenciada de individuos, convirtiéndose en sujetos pasivos que ceden su derecho a expresarse, en una monopolización del discurso que es condición casi indispensable para que funcione el dispositivo del arte contemporáneo.

A Nicolas Bourriaud no le interesa la crítica al minimalismo que podría haber según la crítica académica en la obra de González-Torres. Las cosas desparramadas y que la gente puede toquetear y cambiar, etiquetadas con el mismo “Untitled” que acompañaba a las obras de Donald Judd, le sitúan en las antípodas de la glorificación de la forma que proponían aquellos cubos metálicos e idénticos, tan populares entre los diseñadores.

Lo que le interesa a Bourriaud es la manera en la que los *Candi Spills* socavan uno de los mecanismos basilares del arte: el de la representación. En el juego del arte, el artista obtiene su poder sobre el discurso a través del mecanismo de la representación (de una cosa, de una idea, de lo que sea) que necesita de una dirección entre dos extremos: un emisor y un receptor. Eso da al artista la voz, que resuena ante un público que, alienado en su capacidad expresiva, cede el espacio a lo que el artista quiere decir.

Por eso Bourriaud aboga por un arte fuera de la representación, en el que la función del artista pasaría a ser conseguir, a través de un objeto que no es una obra de arte a contemplar, sino una especie de catalizador; una reacción en el público capaz de transformarlo en gente que se hace presente, se expresa y se relaciona. De ahí la denominación que él propone: arte relacional. Lo que hay que ver no es un montón de caramelos desparramado por el suelo, sino la actitud de los asistentes ante una posibilidad de cambio en las reglas de un espacio. Algo que tampoco suena mal si seguimos con el paralelismo de las ciudades.

Eso convierte al Gonzalez-Torres en la figura contraria a la de Richard Serra:³⁶ en un activista que pugna por darle al público una voz que él no puede controlar en modo alguno. Alguien que quiere convertir la galería de arte en calle, no la calle en galería.

7.

El principio nos sentimos desolados. Quien conozca el lugar donde debíamos trabajar, lo comprenderá. Pero no nos quejamos demasiado; ni tan siquiera nos quejamos; consideramos que, a partir de aquel momento, sólo el proyecto había de guardar los sentimientos que el lugar iniciara; la astucia es indispensable en nuestro oficio, y el silencio es una de sus formas.

Albert Viaplana, *Ordenación del entorno de la Estación de Sants* (1987)

Albert Viaplana hizo los dibujos de sus mejores obras sobre servilletas de papel, de aquellas tan finas de los bares. Algunos se rieron de ello, porque esas servilletas con apenas unos trazos, esos objetos banales que todo el mundo usa, se llegaron a vender en galerías de arte y a reproducirse en catálogos como los que se imprimen para vender cuadros o esculturas.³⁷ Y sin embargo era lógico: las servilletas explicaban el momento inesperado, en el que Viaplana encontraba una forma de ordenar un paisaje a través de una visión, de una representación eidética que diría Corner,³⁸ con la que atemperar la caótica fealdad de la Barcelona post-franquista.

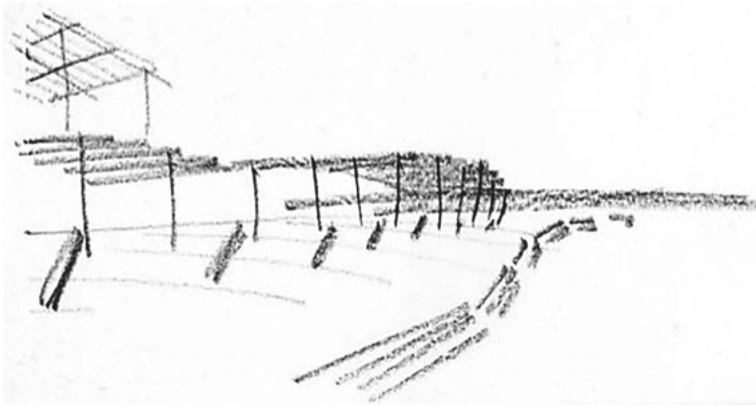
35 DEBORAH CHERRY, Sweet Memories: encountering the candy spills of Felix Gonzalez-Torres, consultable en ftp (consultado el 29/07/2016).

36 Sobre la multiplicidad de posiciones que el artista puede adoptar en el contexto del arte relacional, puede consultarse el magnífico: R. SANZI. *Art, Anthropology and the Gift*, London, Bloomsbury, 2015.

37 J. LAHUERTA et A. PIZZA (eds.). *A. Viaplana H. Piñón. Cinco y Cuarto*, Barcelona, C.R.C. Galería de Arquitectura, 1987.

38 Landscape reshapes the world not only because of its physical and experiential characteristics but also because of its eidetic content, its capacity to contain and express ideas and so engage the mind.

J. CORNER, *Eidetic Operations and New Landscapes* (1999) cit. en S. SWAFFIELD, 2005: 6.



Albert Viaplana
Sketch of the Plaça
dels Països Catalans
(1981-1983)

Albert Viaplana
Esbozo de la Plaza
dels Països Catalans
(1981-1983).

Albert Viaplana and
Helio Piñón, Plaça
dels Països Catalans
(1981-1983).

(Photograph by
Francesc Català
Roca).

Albert Viaplana y
Helio Piñón, Plaza
dels Països Catalans
(1981-1983)

(Fotografía de
Francesc Català
Roca).

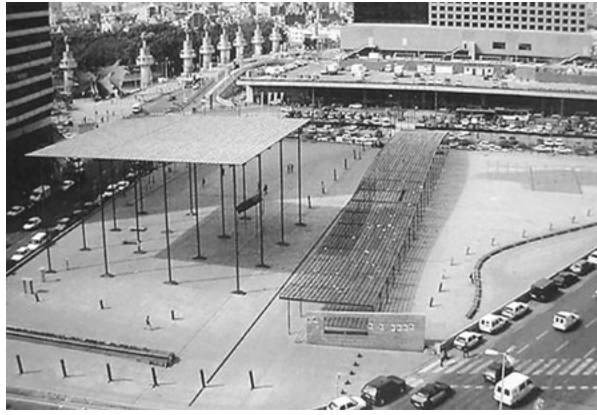
It is true that Viaplana had the unique ability to see the most minute details of landscapes and to manage to give them order, sometimes with a small gesture. But he, like his indispensable partner Helio Piñón, surely did not achieve recognition outside of the city that merited his view. Perhaps it was because they were little given to the busy world of networking that is the domain of architects, although it was also little help to them to be branded as the inventors of the Barcelona's torturous *hard squares*. In actual fact, they only laid the cornerstone of the empire of those bleak spaces in Barcelona by chance. The mineral and abstract appearance of the square was due to the fact that the square facing Sants Station was not only a desolate landscape, but also one with no floor. There was no real floor, as they themselves noted.³⁹ The base of the square was the concrete slab that covered the railway infrastructure of the station, which did not allow them to plant trees, add soil, or fill the place with furniture. Thus the essentially empty space of the square⁴⁰ ended up turning into a paradigm: a plaza inhabited by a scattering of strange benches and lights, poles and fountains, canopies and pergolas with no apparent justification. It was a place where nothing suggested what could be done there. However, while it was true that the plaza was empty of any explicit programme, a close look revealed that all of the things arranged over the undulating surface spoke specifically of the place where they were found. They were as site-specific as Serra's projects, although more precise. The canopy, for example, was a triumphal arch, an element that classical decoration had assigned to stations as gates to 19th-century cities. The arch had been removed from the façade to stand like a subtle flag, which stood out by contrast among the atrocious buildings around the perimeter, at the junction of the main streets that ran to the square. It was barely a transparent metal structure devised as three spaces that pointed the way to the horrible station, mercifully covered by a roof of expanded metal mesh that more than block out the station, blurred it as if rubbing one's finger over a pencil drawing. Meanwhile, a line of lights lowered to the ground showed the entrance with a path of light that passed below a floating clock, hung from a traffic light pole, like one that all stations have.

Thus, each element would narrate what was there and that passers-by did not see, overwhelmed as they were by the chaos of infrastructure and speculation that surrounded the plaza. This was not the case for many of the spaces in the city that incorporated hardness as a style, designed by countless, less subtle architects who looked more at the ability of those mineral, practically empty spaces to become exhibition spaces, who would vainly show their own design and furniture or works of urban art like those scattered about New York, and the endless examples of "signature architecture" that the city was accumulating.

That mineral and fluid landscape of hard squares and streets, with their absence of programme, were particularly easy to prey on by investors and business: to flood new shopping centres with consumers, to arrange sightseeing tours by connecting the most spectacular panoramas, or to flood with café terraces, giving the impression that the city gave easy returns to anyone who wanted to invest in it. But those abstract landscapes were also the ones where a myriad of little revolts were staged, through which the people of the city began to claim the space for any activity, or simply to be in the street. For this reason, particularly after the slump in investment with the recession of 2008, those spaces were turned into a battleground.

39 A. VIAPLANA. "Memoria de la Ordenación de la plaza de la Estación de Sants" in *El Croquis Albert Viaplana/Helio Piñón* No. 28, Madrid, 1987.

40 E. TRIAS. "La plaza y su esencia vacía", in *El Croquis Albert Viaplana/Helio Piñón* No. 28, Madrid, 1987.



Albert Viaplana and Helio Piñón, Plaça dels Països Catalans (1981-1983).

(Photograph by Francesc Català Roca).

Albert Viaplana y Helio Piñón, Plaza dels Països Catalans (1981-1983).

(Fotografía de Francesc Català Roca).

The plaza in ruins (2012).

La plaza en ruinas (2012).

Viaplana tenía, es cierto, una singular capacidad para ver paisajes, en los más pequeños detalles y para conseguir ponerlos en orden, a veces, con un pequeño gesto. Pero él, como su indispensable compañero Helio Piñón, no obtuvieron seguramente el reconocimiento fuera de la ciudad que merecía su mirada. Tal vez fuera por ser poco aficionados al bullicioso mundo del *networking* de los arquitectos, aunque tampoco les debió ayudar el que algunos les tacharan de ser algo así como los inventores del tormento barcelonés de las *plazas duras*. En realidad, ellos pusieron sólo la primera piedra del imperio de esos espacios inhóspitos en Barcelona por una suerte de serendipia. El aspecto mineral y abstracto de la plaza se debía a que la plaza de la Estación de Sants era un paisaje no solo desolador sino también des-solado. Sin un auténtico suelo, como ellos mismos apuntaban.³⁹ La base de la plaza era el forjado que cubría el huso ferroviario de la estación, lo que impedía que se pudieran plantar árboles, poner tierra o cargar de mobiliario el lugar. Así, el espacio esencialmente vacío de la plaza⁴⁰ acabó por convertirse en un paradigma: una suerte de superficie habitada por una dispersión de extraños bancos y luminarias, mástiles y fuentes, palios y pérgolas sin explicación aparente. Un lugar donde nada sugería qué se podía hacer allí. Sin embargo, si era cierto que la plaza estaba vacía de todo programa explícito, una mirada detenida revelaba que todas aquellas cosas dispuestas sobre un suelo ondulante, hablaban específicamente del lugar en el que estaban. Eran tan *site-specific* como los proyectos de Serra, aunque más precisas. El palio por ejemplo, era un arco de triunfo, elemento que el decoro clásico había asignado a las estaciones como puertas de las ciudades decimonónicas. El arco había huido de la fachada para situarse como una sutil bandera, que resaltaba por contraste entre los atroces edificios del perímetro, en la confluencia de las principales calles que llegaban a la plaza. Se trataba apenas de una cubierta de metal transparente soportada por tres crujías que marcaban la dirección hacia la horrible estación cubierta piadosamente por una pérgola de *deployé* que más que tajarla, la emborronaba como quien le pasa el dedo por encima a un dibujo a lápiz. Mientras, una línea de farolas bajadas hasta el suelo, mostraba la entrada con un camino de luz que pasaba bajo un reloj flotante, colgado del mástil de un semáforo, como el que tienen todas las estaciones.

Así cada elemento iba narrando lo que había allí y los transeúntes no veían, abrumados por el caos infraestructural y especulativo que rodeaba la plaza. Cosa que no ocurría con muchos de los espacios de la ciudad que siguieron la dureza como estilo, hechos por un sinfín de arquitectos menos sutiles, que se fijaron más bien en la capacidad de aquellos espacios minerales y casi vacíos de convertirse en una suerte de galerías expositivas, que mostraban vanidosamente su propio diseño y mobiliario u obras de arte urbano como las que salpicaban Nueva York, así como las incontables muestras de “arquitectura de autor” que la ciudad iba acumulando.

Ese paisaje mineral y fluido de las plazas y calles duras, con su ausencia de programa, eran espacios fácilmente depredables por la inversión y el negocio: para llevar riadas de consumidores a los nuevos centros comerciales, para organizar los circuitos turísticos engarzando los panoramas más espectaculares o para inundarse con terrazas de bar dando la sensación de que la ciudad se daba en bandeja a cualquiera que quisiera invertir en ella. Pero esos paisajes abstractos, fueron también los que acogieron toda una miríada de pequeñas sublevaciones a través de las cuales la gente de la ciudad empezó a reivindicar el espacio para cualquier actividad, o simplemente encontrarse en la calle. Por eso, sobre todo a partir de la caída de la inversión con la crisis de 2008, esos espacios se convirtieron en un campo de batalla.

39 A. VIAPLANA. “Memoria de la Ordenación de la plaza de la Estación de Sants” en *El Croquis Albert Viaplana/Helio Piñón* núm 28, Madrid, 1987.

40 E. TRIAS. “La plaza y su esencia vacía”, en *El Croquis Albert Viaplana/Helio Piñón* núm 28, Madrid, 1987.

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política
del paisaje (Ilustrados con
algunas escenas
barcelonesas)Notes on the politics
of landscape (Illustrated
with a few scenes
of Barcelona)

The plaza at Sants Station, thanks to the continuously paved surfaces, to its steps to be jumped and benches on which to do spins, attracted skateboarders not only from the city, but from all around the world, who were drawn by the fame of those spaces free of obstacles and people. They eventually spread out around the city, but after leaving the station plaza practically in ruins.

8.

The Plaça dels Àngels in Barcelona is a space for transit and access to MACBA and mainly used by skateboarders and tourists.

By carrying out a brief analysis of this square we arrived at the conclusion that the intensive use that skaters make of it is due to the fact that it provides a series of conditions that make it optimum for this:

Large surface area. / Smooth and continuous paving. / Absence of obstacles.

However, these same characteristics that make Plaça dels Àngels an optimum place for skateboarding can also be taken advantage of to introduce other uses.

Starting with this idea, we decided to conduct an experiment in the square, which consisted of introducing movable pieces of furniture with the purpose of multiplying the number of possible uses for the space, but not only everyday uses such as sitting and reading a newspaper, but also others less common in public space. Consequently, new uses can be created, such as sofa races, basketball games on lounge chairs or a mobile siestodrome.

... For us, underlying a recreational activity such as this is a more serious reflection on public space. Who uses public space? Why do they do this? Are other forms of use possible or legal? What possible strategies are there to activate a public space? What underhand (but official) strategies are there to hinder the use of public space?

Basurama, *Barna sobre ruedas* (2009)⁴¹

Another space that skateboarders invaded was the Plaça dels Àngels, and open plaza in front of the Contemporary Art Museum of Barcelona (MACBA) with sloping ground and level changes that were ideal for spectacular spins. A building designed by one of the star architects of Olympic Barcelona, and the result of one of his most emblematic urban transformation plans.⁴²

Two decades following its implementation, the system of open spaces and facilities designed in the “Del Liceu al Seminari” plan to improve the life of the neighbourhood and its inhabitants was revealing its great capacity for gentrification, the consequence of the combination of art, urban fashions and tourism, similar to the example that had made famous the actual term “gentrification”: New York’s Lower East Side.⁴³ And the most evident part of the changes taking place in the poorest neighbourhood of central Barcelona was the hegemony of the skateboard in the square. What in the beginning seemed like the ideal counterpoint to the art institution, which made its presence felt with a monumental building, had become an even more powerful spectacle than that of the art.⁴⁴ The fame of the place had drawn there even professionals sponsored by commercial brands and hordes of tourists who had erased any signs of local life in the neighbourhood.

The name *Basurama* was aptly chosen, given that most of the actions performed by this collaborative group of designers are targeted towards showing a landscape-panorama created by our lifestyles: that of waste [*basura* being the Spanish word for rubbish]. And the images they offer us, rather than concealing, attempt to reveal landscape that are hidden, perhaps because they speak of certain, also political, aspects of our lifestyles, such as our waste. As Elizabeth K. Meyer⁴⁵ explains, our waste speaks of our way of consuming, which in turn speaks to us about our way of existing in the world and using our time, making it necessary to make its landscapes visible.

At the same time, the action in Barcelona was on its way to showing, in a gently ironic way, the conflict existing between the residents of a neighbourhood with few open spaces and the recently arrived skateboarders: the *Barna sobre ruedas* (Barcelona on wheels) project began with the collective roaming the streets of Barcelona at night collecting abandoned furniture, often in perfect condition,

41 Description of the project found on the Basurama website. <https://basurama.org/projects/todo-sobre-ruedas/> Consulted 04/07/2016.

42 For an account of the intentions of the plan “Del Liceu al Seminari” see O. BOHIGAS. *Reconstrucción de Barcelona*, Madrid, MOPU Arquitectura, 1986.

43 R. DEUTSCHE. *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, The MIT Press, 1998.

44 References in the section to the spectacle should be interpreted with the orthodox meaning of the term: G. DEBORD. *La sociedad del Espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995. (Originally published in French in 1967)

45 E. K. MEYER. “Uncertain Parks: Disturbed Sites, Citizens and Risk Society” in J. CZERNIAK and G. HARGREAVES (eds.). *Large Parks*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

La plaza de la Estación de Sants, gracias a las superficies de pavimento continuas, a sus escalones para saltar y bancos en los que hacer piruetas, atrajo a skaters no sólo de la ciudad, sino también del mundo entero, que llegaron por la fama de esos espacios vacíos de obstáculos y de gente, distribuyéndose por la ciudad pero dejando la plaza de la estación prácticamente en ruinas.

8.

La Plaça dels Àngels de Barcelona es un lugar de paso y acceso al MACBA utilizado principalmente por skaters y turistas.

Haciendo un breve análisis de esta plaza llegamos a la conclusión de que el uso intensivo que los skaters hacen de ella se debe a que reúne una serie de condiciones que la hacen óptima para ello:

Gran extensión en superficie. / Pavimento liso y continuo. / Ausencia de obstáculos.

Pero estas mismas características que hacen de la Plaça dels Àngels un lugar óptimo para el skating pueden aprovecharse también para introducir otros usos.

Partiendo de esta idea decidimos hacer un experimento en la plaza, consistente en introducir muebles móviles cuyo fin era multiplicar la cantidad de usos posibles del espacio; pero no sólo usos cotidianos como sentarse o leer un periódico, sino también otros menos habituales en el espacio público. Así, podrían producirse nuevos usos como carreras de sofás, partidos de baloncesto sobre sillas de salón o un siestódromo móvil. (...)

Para nosotros tras una actividad tan lúdica como esta subyace una reflexión más seria sobre el espacio público. ¿Quién usa el espacio público?, ¿por qué lo hace?, ¿es posible o legal cualquier forma de uso?, ¿qué estrategias posibles hay para activar un espacio público?, ¿qué estrategias encubiertas (pero oficiales) existen para impedir el uso del espacio público?

Basurama, *Barna sobre ruedas* (2009)⁴¹

Otro panorama que los skaters tomaron al asalto fue la Plaza dels Angels, un espacio abierto frente al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) con una desnivel y cambios de cota idóneos para poder hacer espectaculares piruetas. Un edificio firmado por uno de los arquitectos-estrella de la Barcelona olímpica; y resultado de uno de sus planes transformación urbana más emblemáticos.⁴²

Dos décadas más tarde se su implementación, el sistema de espacios abiertos y equipamientos que el plan “del Liceu al Seminari” había previsto para mejorar la vida del barrio y sus habitantes, estaba revelando su gran capacidad gentrificadora consecuencia de la combinación arte, modas urbanas y turismo, de manera parecida al ejemplo que había hecho famoso el mismo término de gentrificación: el Lower East Side de New York.⁴³ Y la parte más evidente de los cambios acaecidos en el barrio más pobre del centro de Barcelona era la hegemonía del monopatín en la plaza. Lo que al principio parecía el contrapunto ideal a la institución artística, que se hacía presente allí con un monumental edificio, se había convertido en un espectáculo aun más poderoso que el del arte.⁴⁴ La fama del lugar había llevado hasta allí a profesionales esponsorizados por marcas comerciales y a una marea de turistas que habían borrado cualquier rastro de vida de barrio.

El nombre *Basurama* es sin duda afortunado ya que la mayoría de las acciones de este grupo colaborativo de diseñadores se dirigen a mostrar un paisaje-panorama que genera nuestras formas de vida: el de los residuos. Y así las imágenes que nos brindan, más que a velar, pretenden desvelar paisajes que se ocultan tal vez porque nos hablan de ciertos aspectos también políticos de nuestras formas de vida como lo son nuestros residuos. Como apunta Elizabeth K. Meyer,⁴⁵ nuestra basura nos habla de nuestra forma de consumir, lo que a su vez nos habla de nuestra forma de estar en el mundo y usar nuestro tiempo, por lo que es necesario visibilizar sus paisajes.

Pero a la vez, la acción en Barcelona se encaminaba a señalar, de un modo amablemente irónico, el conflicto existente entre la gente de un barrio con pocos espacios abiertos y los rodantes recién llegados: el proyecto “Barcelona sobre ruedas” empieza con las rondas del colectivo por la noche barcelonesa recogiendo muebles abandonados y a menudo, en perfectas condiciones de uso; a lo que sigue una

41 Descripción del proyecto procedente del sitio web de Basurama. <https://basurama.org/projects/todo-sobre-ruedas/> Consultado el 04/07/2016

42 Para una narración de las intenciones del Plan “Del Liceu al Seminari” ver O. BOHIGAS. *Reconstrucción de Barcelona*, Madrid, MOPU Arquitectura, 1986.

43 R. DEUTSCHE. *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, The MIT Press, 1998.

44 Las referencias del capítulo al espectáculo deben leerse desde la ortodoxia del término: G. DEBORD. *La sociedad del Espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995. (edición original francesa de 1967)

45 E. K. MEYER. “Uncertain Parks: Disturbed Sites, Citizens and Risk Society” en J. CZERNIAK et G. HARGREAVES (eds.). *Large Parks*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

VICTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política del paisaje (Ilustrados con algunas escenas barcelonesas)

Notes on the politics of landscape (Illustrated with a few scenes of Barcelona)



Plaça dels Àngels,
2009

Plaza dels Angels,
2009.

followed by workshops in which residents and friends could participate, offered with the intention of hybridizing the found furniture with the only condition being to make them mobile with the attachment of wheels. The aim was to highlight the *do-it-yourself* culture of making reclaimed waste visible and undermining the culture of the artificial need for consumption.⁴⁶

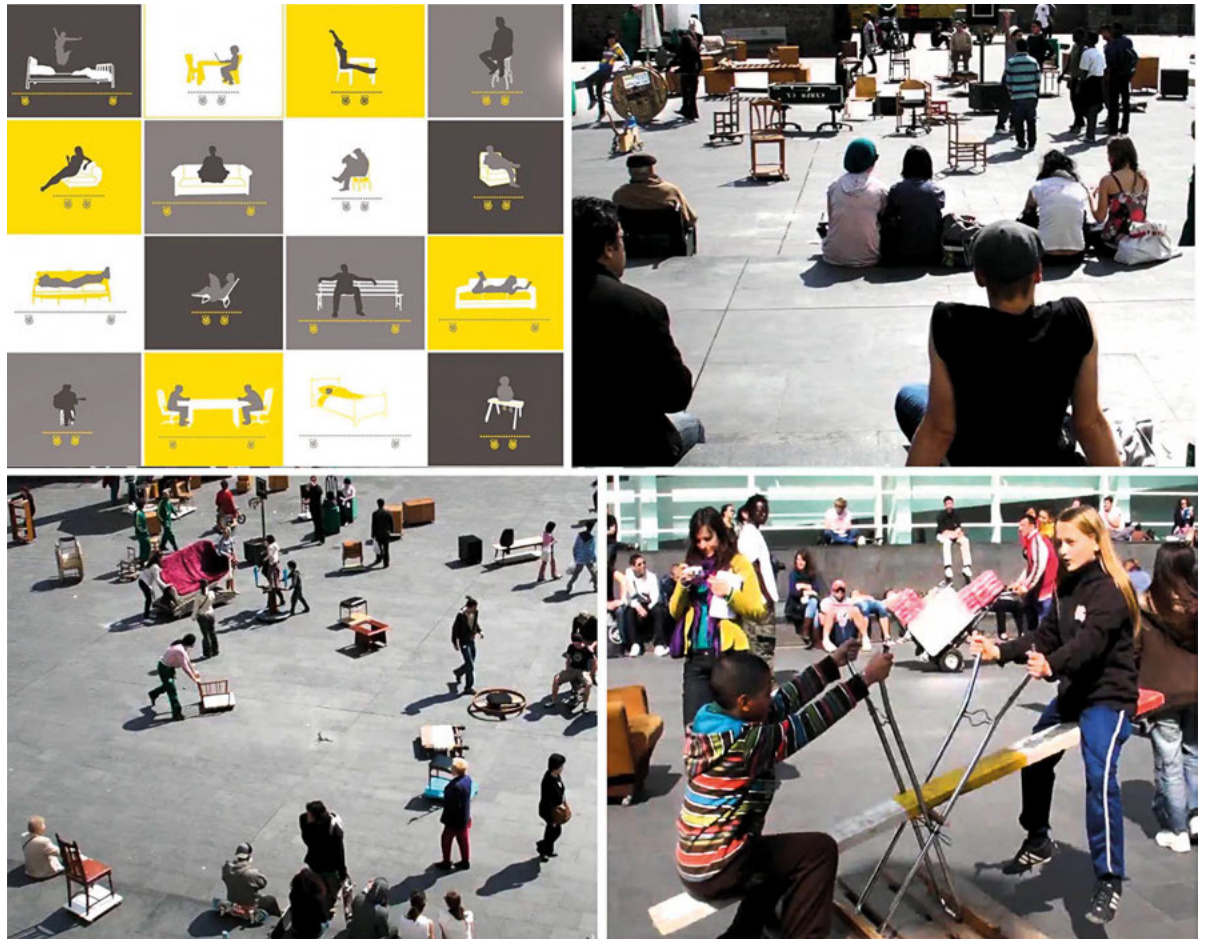
The only thing remaining was to take the waste turned into fun to the square, to invite everybody to play with it: passers-by and residents, but also the wheeled invaders. Invaders invaded with a nod of complicity. All of them were given the objects created from waste as gifts to be dispersed throughout their homes. The gift was an act of acknowledgement that brought together a visible and speaking public, gathered in a setting where the urban landscape, like the relationship between people and place, became particularly evident.⁴⁷

Movable furniture, as seen in the photographs, also wakens the body anaesthetized by the din of the street and by decades of education in the alienation of users of public space through playing and fast movement. In the offering brought to the square there were also certain learning experiences and the desire to influence. The entire set up underscored the occupation of a common space by part of a specific group of citizens. As Rancière explains,⁴⁸ what passers-by can do there seems to be more akin to learning to speak than learning to read, in what are two radically different processes. We learn to read in the educational institution of the school, where everything follows a certain order. From the letter to the syllable, from the syllable to the word, from the word to the sentence. One can read better or worse, but we do not have our own way of reading. On the contrary, we learn to speak at home, and in other places, playing in the square with other children, for instance, where nobody tries to teach us anything. We learn to speak, hunting for words, letting our desire fly over the sea of words that fills everything. Finding almost at random words to designate things and tools for relating them, almost by chance or out of our own interest. This is why we all have our own way of speaking. Our own discourse.

46 There is an evident reference to undermining the culture of consumption proposed in the classic work C.LEVI-STRAUSS. *El pensamiento Salvaje*, Mexico, Fondo de Cultura Ecoómica, 1994. (Originally published in French in 1964)

47 R. SANZI. *Art, Anthropology and the Gift*, London, Bloomsbury, 2015.

48 J. RANCIÈRE. *El Maestro Ignorante*, Barcelona, Laertes, 2003. (Originally published in French in 1987)



Basurama, Barna
sobre ruedas (2009).

Basurama, Barna
sobre Ruedas (2009)

convocatoria de talleres participados por vecinos y amigos, hechos con la intención de hibridizar los encontrados con una única condición: la de convertirlos en móviles mediante la instalación de ruedas. Se trataba pues de señalar esa cultura *bricoleur* de visibilizar el residuo y subvertir la cultura de las necesidades artificiales del consumo.⁴⁶

Sólo quedaba ya, llevar la basura convertida en diversión a la plaza, para invitar a jugar a todos con ella: a los transeúntes y vecinos, pero también a los invasores sobre ruedas mismos. Invasores invadidos con un guiño de complicidad. A todos ellos se les hace el regalo de los objetos creados a partir de la basura que se dispersará por sus casas. El regalo es un acto de reconocimiento que congrega a un público visible y hablante, reunido en un entorno en el que el paisaje urbano, como relación entre gente y lugar, se hace particularmente evidente.⁴⁷

Además los muebles móviles, tal y como se intuye en las fotografías, despiertan a través del juego y sus veloces movimientos al cuerpo anestesiado por el fragor de las calles y por las décadas de educación en la alienación de los usuarios del espacio público. En la propuesta que se lanza a la plaza, hay también ciertas enseñanzas, cierta voluntad de influir. Todo el montaje señala la ocupación de un espacio común por parte de un grupo concreto de ciudadanos. Pero por decirlo con Rancière,⁴⁸ lo que pueden hacer allí los paseantes se parece más a aprender a hablar, que a aprender leer en lo que son dos procesos radicalmente diferentes. Aprendemos a leer en la institución educativa de escuela, donde todo seguirá un cierto orden. De la letra a la sílaba, de la sílaba a la palabra, de la palabra a la frase. Se puede leer mejor o peor pero no tenemos nuestra propia forma de leer. En cambio aprendemos a hablar en casa, y en otros lugares, jugando en la plaza con otros niños por ejemplo, donde nadie se propone enseñarnos nada. Aprendemos a hablar, cazando palabras, dejando volar nuestro deseo sobre el mar de palabras que lo llena todo. Encontrando casi al azar palabras para designar cosas y herramientas para relacionarlas, casi al azar o por nuestro interés. Por eso todos tenemos nuestra propia forma de hablar. Nuestro propio discurso.

46 Resulta evidente la referencia a la subversión de la cultura del consumo que se propone en el clásico C. LEVI-STRAUSS. *El pensamiento Salvaje*, Mexico, Fondo de Cultura Ecoómica, 1994 (ed. Original francesa de 1964)

47 R. SANZI. *Art, Antropology and the Gift*, London, Bloomsbury, 2015.

48 J. RANCIÈRE. *El Maestro Ignorante*, Barcelona, Laertes, 2003. (edición original en francés de 1987)

VÍCTOR TÉNEZ YBERN

Apuntes para una política
del paisaje (Ilustrados con
algunas escenas
barcelonesas)

Notes on the politics
of landscape (Illustrated
with a few scenes
of Barcelona)

In Bourriaud's opinion, the essential thing was that relational art should not represent anything.⁴⁹ Not ideas, not images. The artist, now an agent provocateur, does not know what is going to happen with their incitement, although they do know what kind of things can happen: they can propose a topic which, in so many words, will light the fuse. Although everything continues to be a *pretext*. The important thing will be when individuals in the public decide to stop being what they are and to act. Making their presence felt, speaking and relating. Thus, the relationship between the skateboarders and wheeled furniture will take effect, an invitation to think and speak about how this place can be inhabited, and from that point, unexpected reactions can arise. In this sense, we can say that the Basurama intervention, like relational art, does not represent anything. It does not re-present any political view over the landscape. Instead, it brings about a quantum in politics: the essential particular and essential search for a common good in the city by equal but different inhabitants.

Conclusions

1. Just as a landscape is a way in which people and place relate, making landscapes is unavoidably a political activity because implicit in the transformation people bring to a place is the way people are organized in order to do this. However, the set of representations used to create landscapes tends to eclipse the political dimension.
2. Landscapes created through representation propose and legitimize the ways people and places are associated, which are susceptible to be used as instruments for convincing and propaganda for policies that were formulated prior to them.
3. Metropolises come with the presumption (where the interest of institutions and landscape makers converge) that people are not capable of expressing themselves or relating to each other in them, that they are only the sum of unrelated individuals who do not know how to behave in the new landscapes of the city.
4. Point 3 leads to the conviction of understanding public space as a place in which to adapt people to the new landscapes of the city through education. However, it is actually in the pursuit of this objective that the need is seen to erase the cultural baggage these people have, so that they can be taught to fit into the previously represented landscapes of the city's large green spaces.
5. The education project shown in Point 4 often produces political conflicts between people and the institution of public space, in which the landscape maker plays a role, no longer of educator, but of integrator of the many discourses of the people in them which are compatible with the one that institutions advocate.
6. Some creators have thought about using the landscape not to mute or to educate, but on the contrary, to encourage people to express themselves. In such processes, the change in discourse changes the way in which we perceive landscapes.
7. Paradoxically, the conversion of the city into an exhibition space for the urban spectacle opens spaces where new languages can become visible when the spectacle ages or deteriorates. The city of exhibition becomes volatile and even fragile if its discourse is not constantly nourished.
8. While landscape has been used as an instrument of conviction and controlling discourse, a way of thinking is being formulated that tends towards the democratizing potential of landscape. This will lead to a new figure of landscape maker in a process which we will continue to study.

49 N. BOURRIAUD. "Relational Aesthetics" in C.Bishop. Participation, Cambridge, The MIT Press, 2006. (Originally published in French in 1998)

Para Bourriaud lo esencial era que el arte relacional no representa nada.⁴⁹ Ni ideas, ni imágenes. El artista, convertido en provocador, no sabe que va a ocurrir con su incitación, aunque sí sabe qué tipo de cosas pueden llegar a ocurrir: puede proponer un tema que, por decirlo así, encienda la mecha. Aunque todo eso siguen siendo pre-textos. Lo importante vendrá cuando los individuos del público decidan dejar de serlo y actuar. Haciéndose presentes, hablando y relacionándose. Así la relación entre los skaters y los muebles con ruedas, hará su efecto, invitando a pensar y a hablar de cómo se habita ese lugar, y ahí podrán surgir reacciones inesperadas. En este sentido podemos decir que la intervención de Basurama, como el arte relacional, no representa nada. No re-presenta sobre el paisaje visión política alguna. Y en cambio genera un quantum de política: la partícula esencial búsqueda de un bien común en la ciudad de habitantes iguales pero diversos.

Conclusiones

1. En tanto que el paisaje es una forma de relacionar gente y lugar, hacer paisajes es inevitablemente una actividad política ya que en la transformación que la gente hace de un lugar está implícito cómo se organiza esa gente para hacerlo. Sin embargo, el juego de representaciones que se utilizan para la elaboración de los paisajes tiende a eclipsar esa dimensión política.
2. Los paisajes creados a través de representaciones proponen y legitiman formas de asociar gentes y lugares, por lo que son susceptibles de ser utilizados como instrumentos de convicción y propaganda de políticas que les son previas.
3. Las metrópolis traen consigo la presunción (donde confluye el interés de las instituciones y de los hacedores de paisajes) de que la gente no es capaz de expresarse o relacionarse en ellas, son sólo una suma de individuos aislados que no saben cómo comportarse en los nuevos paisajes de la ciudad.
4. El punto 3 lleva a la convicción de entender el espacio público como un lugar en el que adaptar a la gente a los nuevos paisajes de la ciudad a través de la educación. Sin embargo es precisamente en la persecución de tal objetivo, cuando se constata que es necesario borrar un bagaje que tienen esas gentes, para así poderles enseñar encajar en el paisaje previamente representado de los grandes espacios verdes de la ciudad.
5. El proyecto educativo señalado en el punto 4 genera con frecuencia conflictos políticos entre la gente y la institución del espacio público, en las que el hacedor de paisajes toma el papel no ya de educador, sino de integrador de los muchos discursos de la gente en aquellos que son compatibles con el que las instituciones propugnan.
6. Algunos creadores, han pensado en utilizar el paisaje no para acallar ni educar sino, todo al contrario, para incitar la expresión de la gente. En tales procesos el cambio del discurso transforma la forma en la que percibimos los paisajes.
7. Paradójicamente, la conversión de la ciudad en espacio expositivo para el espectáculo urbano, abre espacios de visibilidad de los nuevos lenguajes cuando el espectáculo envejece o se deteriora. La ciudad expositiva es volátil y hasta frágil, si su discurso deja de ser constantemente alimentado.
8. Mientras el paisaje ha sido utilizado como instrumento de convicción y de control del discurso, se ha ido trenzando una reflexión que se orienta hacia las potencialidades democratizantes del paisaje. Lo que lleva a una nueva figura del hacedor de paisajes en un proceso que seguiremos estudiando.

Victor Ténez Ybern, arquitecto y máster en Arquitectura del Paisaje por la UPC en Barcelona. Compagina la docencia con la práctica profesional privada y pública. Ha sido jefe de Coordinación de la Planificación Urbana en el Área Metropolitana de Barcelona y dirigido el Plan de Recuperación de Espacios Fluviales. Es profesor de Teoría del Paisaje y Diseño del Paisaje en la UPC en la misma ciudad y en el Politécnico de Milán. Ha sido invitado por varias universidades de Planificación Urbana y Paisaje como Penn University o el IUAV de Venecia y publica sobre los mismos temas.

victor.tenez@me.com

49 N. BOURRIAUD. "Relational Aesthetics" en C.Bishop. Participation, Cambridge, The MIT Press, 2006. (Texto original en francés de 1998).