

# El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea

## Santiago Quesada García

E.T.S.Arquitectura. Universidad de Sevilla  
Avda. Reina Mercedes, s/n. 41012 SEVILLA.  
sqq@us.es; santiagoquesada@telefonica.net

**Santiago Quesada García** is architect and lecturer in the Department of Architectural Projects at the School of Architecture in Seville since 1987. Participated in scientific and research activities in the Department of History, Restoration of Architectural Pieces in La Sapienza, Rome (1994). Guest lecturer at the Institut supérieur d'architecture de la communauté française - La Cambre in Brussels (1992 and 1998), Facoltà di Architettura di Palermo e Reggio Calabria (1997), Universidad Politécnica de El Salvador (2001), Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1994, 1996, 2000 and 2001). Full-time lecturer at the Corso di Estetica del Laboratorio di Progettazione Architettonica del Politecnico di Milano (2003-04). Director of the International Architecture Workshops at the *Universidad Internacional de Andalucía*. Editor of the following books which describe the results of the abovementioned workshops: *Patrimonio, Piedras, Paisaje* (Patrimony, Stones, Landscape) and *Paisajes, Redes, Comunicaciones* (Landscapes, Networks, Communications).

### Abstract

*The landscape has become a reference point for architecture, which lacks the static and fixed qualities of premodern Nature. The landscape consists of a structure of relationships on different levels, which an architectural project reconstructs, while searching for its own sense of belonging, in terms of ethics, aesthetics, history and culture. The landscape overcomes the old distinction between the object and subject and is able to represent and signify a general harmony between aesthetic, economic, emotional and cultural values simultaneously. This in turn provokes an increasing and rational desire to understand the landscape among the subjects who witness it. The limits between the physical world and phenomena, which the illustrated vision has separated, may be seen in the landscape. This paper suggests that we should view the landscape as a figurative, parallel, emotional and, in short, a prototype or model of architecture.*

### Keywords

Architecture, Landscape, Imitation, Prototype, Model, Reference.

A comienzos del siglo veinte la máquina se convirtió en la expresión de una nueva cultura y una nueva arquitectura. La máquina era el mito salvador a lo que todo se debía someter, incluso la creación artística. Transcurrido el siglo, la ilusión por la máquina ha sido sustituida por la admiración que ejercen sus ruinas en el paisaje.

La superioridad técnica de la máquina ha acabado desplazando a la Naturaleza como algo externo al hombre, como lo "otro". Un elemento extraño que, no obstante, debe ser conservado y mantenido, como los monumentos del pasado o los zoológicos. Se reservan los espacios naturales más sobresalientes, convirtiéndolos en parques o espacios protegidos. Una protección de raíz ambientalista que busca la preservación de zonas con una aparente componente natural muy marcada y una escasa presencia humana. Es extraño que se valoren estos territorios como algo, ineludiblemente, antropizado por el hombre.

Esta valoración de la Naturaleza ha acabado desembocando en una especie de "frenesí eco-paisajístico", que incita movimientos masivos de población para el disfrute y contemplación de determinados panoramas, denominados paisajes. Se va al encuentro de la Naturaleza y se es espectador de una obra producida por el propio hombre.

En 1961, se descubre casualmente el famoso "efecto mariposa". Un fenómeno que ejemplifica o sintetiza la noción de dependencia sensible de un sistema a determinadas condiciones iniciales. El descubrimiento fue definitivo para consolidar la mala conciencia de la sociedad post-industrial, suscitando una extraordinaria sensibilidad ante los problemas de uso de la Naturaleza y llevando a acentuar la preservación ecológica de un entorno que, psicológicamente, le era extraño a la propia sociedad. Una actitud que se debe, según Argullol, a que el hombre moderno ya no está familiarizado con la consideración de la Naturaleza como un todo en el que participa y al que pertenece [1].

El hombre realiza una especie de exorcismo contra su propio e inexorable papel de agente transformador de la costra terrestre, maquillando sus propios productos, sus propias obras. Como si las manufacturas humanas no fueran parte de la Naturaleza, igual que las barreras de coral o las presas de los castores.

Esa actitud –o estrategia– de camuflaje se nutre de motivaciones ecológicas o de novedades técnicas, pero no va más allá de ser una máscara sobrepuesta a intervenciones en las que, paradójicamente de manera consciente o inconsciente, se sigue ignorando la Naturaleza que se dice respetar para construir un paisaje donde el hombre y su arquitectura se hacen invisibles. Es

una constatación decepcionante para un arquitecto; para alguien que proyecta y construye los lugares donde deben vivir los seres humanos.

El concepto de paisaje, en la cultura occidental, ha sido una creación de la pintura, sin embargo, su redescubrimiento actual proviene no sólo de la ecología sino también de la geografía, de la antropología y, sobre todo, de la fenomenología.

Las interpretaciones actuales, tanto del concepto de paisaje como de la misma arquitectura, se enmarcan en un contexto filosófico en el que el llamado giro o paradigma lingüístico ha tenido y tiene un predominio incontestable. Según éste, el mundo se estructura lingüísticamente y se conoce por medio del lenguaje. El lenguaje natural o corriente, como creación social e histórica, ha sido la base con la que todas las corrientes filosóficas han intentado superar, durante el pasado siglo, la crisis de la metafísica tradicional. El paradigma lingüístico implica un universal abstracto; los nombres comunes del lenguaje hacen referencia a una esencia ideal y genérica, nunca a sustancias individuales y concretas(2). Este predominio del lenguaje, también en arquitectura, ha dificultado la comprensión de su naturaleza, produciendo una cierta autoreferencialidad en el proyecto arquitectónico que lo ha llevado hasta el agotamiento. Porque la arquitectura sólo se comprende cuando se vive, se pisa, se huele, se toca...

Proyectar es una praxis o acción de un sujeto-arquitecto, plenamente racional, consciente y libre; y lo que caracteriza esa acción es el deseo incoactivo de imitación o emulación que producen determinados modelos o referencias en el arquitecto. Esto significa admitir la heteronomía del proyecto arquitectónico, estudiar la racionalidad en la elección de un determinado modelo o prototipo, entender o investigar previamente al modelo elegido y saber cómo es esa acción proyectual.

Este planteamiento, basado sobre la acción de proyectar, sobre el ejemplo, no desde la teoría, abre un campo insospechado, una nueva perspectiva, ya que permite situar al proyecto de arquitectura fuera del paradigma lingüístico, abordándolo con otra forma de pensar. ¿Por qué? Porque el ejemplo es un elemento extraño al universal abstracto. El ejemplo enuncia siempre una universalidad concreta. Desde una perspectiva lógico-conceptual, es impensable que algo concreto sea al mismo tiempo común a todas las cosas; por ello, según ese punto de vista, lo concreto no puede ser nunca universal.

La arquitectura nunca es abstracta, siempre es materia concre-

ta, por lo que el proceso de proyecto escapa a una conceptualización clásica sujeto-objeto. La arquitectura se experimenta con ejemplos y es, a su vez, ejemplo. Sólo hay que recordar el carácter universal que han tenido dos ejemplos concretos el Pabellón alemán en Barcelona o el Panteón.

Este trabajo se dirige a analizar cómo es esa acción, cómo es el proceso formador de una realidad nueva, de una arquitectura, a partir de un referente concreto y universal como el paisaje. Se indagan cómo se establecen las relaciones entre proceso de proyecto contemporáneo y paisaje, cómo es una acción proyectual que está basada en el deseo que produce el paisaje para ser elegido como referente por determinados arquitectos contemporáneos. Se analiza cuál puede ser la ejemplaridad del paisaje y de qué forma se puede constituir en ejemplo o experiencia para los arquitectos que lo eligen como modelo. Se analizan, en suma, dos aspectos: cómo es esa acción de proyectar y cuál es el ser del modelo o referente, en este caso el paisaje.

El paisaje no fue considerado como objeto de estudio por parte de los pioneros modernos. Prácticamente no consta en sus escritos o libros de notas, a no ser como un concepto sanitario o recreativo. Sus prioridades eran otras. El término paisaje se entendía como algo específico de la pintura o la literatura.

Pero analizando, con otra mirada, la obra de algunos arquitectos particularmente atentos al tema de la relación Hombre-Naturaleza, se redescubre la raíz moderna del paisaje como material de proyecto. Primero, durante sus años de aprendizaje, en la forma de mirar al mismo desde un punto de vista pictórico. Más tarde, cuando introducen sus obras como objetos dentro de un paisaje que actúa como fondo.

Frampton detecta, en algunas obras de estos arquitectos, tres acercamientos indirectos al tema del paisaje(3). Uno de ellos está ligado a la reelaboración de la arquitectura griega, cuya línea identifica en la obra de Le Corbusier y Mies. El primero demostrando su atención al evocador poder del paisaje, colocando sus edificios con el paisaje como fondo y a través del uso de la promenade, en la que el paisaje aparece como un cuadro de la casa. El arquitecto alemán a través del uso de una estética en la que lo natural y lo artificial se funden. Otro de los acercamientos modernos al paisaje deriva de la arquitectura oriental y, en particular, de la tradición doméstica japonesa, de la dimensión íntima del espacio interior y de la importancia del jardín. Una aproximación

que aparecerá en las obras de Schindler y Neutra. Por último, la tercera modalidad de acercamiento al paisaje por la arquitectura moderna viene de la mano de la tradición hispano-musulmana, del patio y de la fascinación por la arquitectura mediterránea. Este acercamiento está representado por la obra de Barragán. A estas aproximaciones propuestas por el crítico anglosajón, se debería unir la del arquitecto griego Pikionis, que en su intervención en los caminos de la Acrópolis, diluye por completo los límites entre objeto y sujeto. Construye un nuevo paisaje mítico compuesto por piedras que son arquitectura. Un paisaje que se había perdido y que ahora se recompone, como por encanto, fragmento por fragmento, en una obra en la que paisaje y arquitectura se convierten en un todo indisoluble(4).

Todos estos arquitectos, con su nueva forma de mirar, plantaron una semilla que acabaría fructificando cuando, apenas iniciada la década de los setenta, se comienza a considerar y utilizar, definitivamente, al paisaje como material de proyecto. Y esto ocurre cuando los arquitectos italianos Gabetti e Isola, construyen el Residencial Oeste en Ivrea. Un edificio colocado en las ondulaciones del terreno, en torno a una colina verde, donde los autores proponen un retorno a la Naturaleza que como ellos mismos dicen: "...es imposible, pero existe y todavía una vez más, la experimentamos"(5). La investigación de Gabetti e Isola consiste en una arquitectura que no se impone al territorio sino que parece germinar de él, creando un nuevo paisaje con una nueva presencia. Una arquitectura que es llevada a una especie de fusión entre figura-fondo, una de las características fundamentales de la visión moderna.

Cinco años antes de que se terminara el Residencial Oeste en Ivrea, en 1967, Derrida indaga un nuevo tipo de mimesis no platónica y por tanto no metafísica. En el ensayo La doble sesión, analiza un escrito de Mallarmé, titulado Mimica. En el texto, tiene lugar un mimograma: un mimo tras actuar escribe el libreto de lo actuado, Mallarmé lo lee, reacciona y escribe el texto(6). En él, Derrida encuentra la sugerencia de un mimo que no imita a nadie, ni a nada preexistente, imita sin modelo; redacta un soliloquio sobre una página en blanco que es él mismo, sin referente exterior o anterior. Mantiene la estructura diferencial de la mimesis pero sin una interpretación platónica o metafísica. Aparece definitivamente en el pensamiento una nueva clase de imitación inversa, anunciada a final del XIX por Wilde, cuando parafraseando a Ovidio e invirtiendo el viejo po-

stulado aristotélico, sentenció que es "la Naturaleza es la que imita al arte"(7). Ahora el modelo no es algo fijo, estático o inmutable y además tiene lugar entre dos sujetos, no entre dos productos o entre un sujeto y un objeto.

El nuevo tipo de imitación que surge, asume por completo los presupuestos de la Modernidad pero bajo un concepto renovado de subjetividad. En la actualidad, el modelo es un sujeto que suscita el deseo en otro sujeto, lo que provoca en éste la acción racional de emularlo o imitarlo, en resumen, se establece entre dos sujetos racionales, emancipados y libres(8). Esa libertad e intersubjetividad faltaba en las imitaciones premodernas de la Naturaleza, las Ideas o los Antiguos. El prototipo o modelo moderno, ahora, es susceptible de evolución, cambio y progreso. Es un ser dinámico y vivo orientado hacia el futuro, como su copia, que ya no es un objeto, sino una acción. Si se admite como una cuestión cotidianamente comprobable, la inevitable heteronomía del hombre pero, también y con igual decisión, la posibilidad de éste de asumir autónomamente, mediante la razón, esa heteronomía, entonces la imitación en la acción de proyectar aparece como una racional y renovada forma de subjetividad. Por tanto, el acto de proyectar está basado en un tipo de imitación moderna y actual, que es la acción de un sujeto-arquitecto plenamente consciente, provocada por el deseo que le produce un determinado prototipo o modelo elegido siempre de manera racional.

Es necesario saber qué es lo que convierte al paisaje en un prototipo o referente moderno, cuál es su esencia, su ser. En definitiva, cuál es el ejemplo y la experiencia que se extraen del paisaje cuando se elige como modelo. También hay que estudiar cómo es la elección de ese referente dentro del proceso de proyecto de los arquitectos y comprobar que es una acción caracterizada por la racionalidad y el deseo.

¿Es el paisaje un prototipo moderno, dinámico, sujeto de evolución y cambio? "La mutación es la única característica inmutable del paisaje", mantenía Wright (9). El paisaje como prototipo carece del estatismo y fijeza de la Naturaleza, siempre está en movimiento y cambio constante.

Lo que le da a un paisaje su ser, como modelo o prototipo, es su capacidad para ser ejemplar y ejemplo a la vez. En el propio ejemplo del paisaje, se despliega toda la comprensión y toda la verdad con mayor plenitud que en la enunciación lingüística y ab-

tracta de cualquier regla o teoría [10]. Si la regla que ilustra el ejemplo es práctica y no teórica, o técnica, el ejemplo demuestra en primer lugar que cierto hecho es hacedero y materialmente posible. Los ejemplos morales son hechos del pasado que, como ya han acontecido, tienen en sí mismos la prueba de su realidad. El paisaje es un depósito de mitos, fruto de la memoria personal y colectiva, cambiante y mutable, pero con una sorprendente resistencia a lo largo del tiempo. El paisaje tiene la capacidad de dar forma a instituciones con las cuales nos encontramos conviviendo todavía hoy en día. En el paisaje se encuentran multitud de buenos y malos ejemplos. Sólo hay que recordar los bosques de Sherwood, Yosemite o el Dorado. El paisaje puede ser un caso concreto con una pretensión de validez para más de una ocasión y en ese sentido es, con diversidad e intensidad de grados, un universal concreto.

El paisaje, hoy, es un concepto donde se pueden reconocer los límites entre el mundo físico y fenomenológico que la visión ilustrada había separado. No se trata de volver a una restauración premoderna, sino entender que el paisaje representa una metáfora capaz de simbolizar la superación de la diferencia entre forma y contenido, un lugar o límite en el que se sobreponen imagen y realidad. En palabras de Francisco Ayala, el paisaje significa y representa una realidad que es, a su vez, una invención del hombre [11].

El paisaje es un límite, donde se supera la vieja distinción entre objeto y sujeto, representando una armonía generalizable de valores estéticos, económicos, afectivos, emocionales, culturales, que pueden provocar un deseo incoactivo y racional de aprehenderlo por parte de los sujetos que lo experimentan. Ésa es la belleza del paisaje.

¿Cómo participan los proyectos de arquitectura en él? ¿De qué forma un ejemplo concreto, por muy cualificado que éste sea, puede aspirar a ser el elemento común de determinados proyectos de arquitectura? La configuración nunca terminada de los espacios que proyecta Zaha Hadid podría ser un ejemplo de ello, ya que ponen al individuo en una situación análoga a la experiencia emocional suscitada por el paisaje: al permitir moverse libremente por ellos, concreta la aspiración a la libertad que constituye una de las cuestiones centrales del paisaje, garantizando uno de los aspectos en los que basa su belleza [12]. El paisaje se convierte así no sólo en simple analogía formal, sino en verdadero referente, una representación en la que lo concreto

es expresión de lo universal. Por medio de la praxis del proyecto, a través de la imitación [no del conocimiento conceptual] los proyectos descubren el fundamento del paisaje.

En cierto momento de la acción, el arquitecto pasa de la representación a la experiencia, al proyecto. Con la ejecución del proyecto y el paso del tiempo, el arquitecto experimenta, con una conciencia cada vez más nítida, la distancia que lo separa de aquel modelo o referente que eligió y que, a su pesar, nunca alcanza.

En el ejemplo que deja un proyecto terminado se aprecia, sobre todo, la diferencia que lo separa del universal concreto que eligió como referente. En el contraste entre el proyecto construido y el prototipo deseado se constata que hay una desemejanza aún mayor que la semejanza. Si la semejanza que une al hombre con el universal concreto produce satisfacción y la esperanza de una realización completa; la desemejanza, verificada por la experiencia, demuestra la imposibilidad real de alcanzar los valores propuestos por el prototipo, lo que deja al arquitecto desprovisto de referente, como copia sin modelo. Movido por el deseo comenzará una nueva investigación en un nuevo proyecto.

El arquitecto con la experiencia que obtiene de los ejemplos tomados para la elaboración del proyecto va adquiriendo un saber que constituye una experiencia sobre la necesidad pero imposibilidad del referente o ejemplo. El paisaje, en suma, se presenta como ejemplo universal y concreto cuya verdad no se manifiesta a entendimiento conceptual ni a ninguna disposición teórica o especulativa, sino a una específica clase de acción de proyecto. Como la arquitectura, el paisaje se experimenta, no se nombra. ¿Cómo es esa acción de proyectar?, ¿por qué esta caracterizada?, ¿con qué criterios se elige un referente o modelo? Mendes da Rocha nos da una pista: "...son poquísimos recursos y no se necesitan más. Siete notas musicales para todas las sinfonías, veinticinco letras para todo lo que Shakespeare y Lorca escribieron. (...) Para la arquitectura de hoy no hacen falta infinitos recursos. Lo bueno sería contar con pocos recursos y una gran visión sobre los deseos y los ideales humanos. Lo que falta es satisfacer el deseo (...) Eso es arquitectura, ésa es la arquitectura que nos interesa. Por necesidades y deseos humanos (...) lo que hay es un deseo y una experiencia en esa dirección" [13].

El paisaje se presenta lleno de autoridad y prestigio, no por una virtud particular, sino por un conjunto de valores, perfectos e

imperfectos, hacia los que se dirige el deseo del proyecto de arquitectura. El proyecto de arquitectura, de acuerdo con Helio Piñón, es una acción subjetiva orientada a conseguir un determinado grado de precisión, rigor y coherencia formal en una obra; dentro de un sistema estético determinado y en función del marco histórico y cultural en el que se desarrolla. [14] Esta consistencia o identidad formal depende de la materia prima utilizada en el proceso de proyecto, de manera que ese material permita la construcción de un orden nuevo a partir de elementos, modelos o referentes verificados en el tiempo por medio de la experiencia. El arquitecto elige a su particular paisaje como referente porque es un marco histórico, estético, cultural que permite que su proyecto tenga una coherencia y un sentido estético. Esta circunstancia, entre otras, es la que incoa o provoca el deseo. El deseo de paisaje significa siempre algo diferente para cada arquitecto. La arquitectura de Siza es la escucha del paisaje; para Ando, el paisaje es la encarnación visible de la Naturaleza, que no es estática, perfecta y acabada como en la premodernidad occidental, sino un elemento dinámico y vivo en progreso constante; el paisaje para Gehry es el que produce la propia mano del hombre, aceptando sus contradicciones, controversias, lo humilde, lo vulgar [15].

Para estos arquitectos emular un determinado prototipo no significa ceder al instinto o al impulso de una pasión reproduciendo literalmente lo que ven, sino que es una aproximación sentimental y pragmática a la racionalidad peculiar de un determinado modelo que, en algunos casos, es el paisaje. Significa que las referencias que guían su proceso de proyecto les permite producir unas arquitecturas como repetición, diferentes entre sí, pero con un rigor, sentido y grado de consistencia formal que las acaba convirtiendo en ejemplares.

Estando expuestos cotidianamente a la influencia de multitud de modelos, los arquitectos al proyectar deben usar la razón, primero para reconocer de entre los diversos modelos al prototipo-paisaje, después para conocer íntimamente, mediante su acción, la esencia de la ley individual-universal que enuncia y, finalmente, para saber transmitir esta ley a terceros, por medio del proyecto. Se trata de una acción plenamente racional que el arquitecto no realiza una sola vez, en un momento aislado, sino a lo largo de una pluralidad de proyectos que se acumulan en el curso de su práctica profesional y que, con los años, en el transcurso de las sucesivas etapas de la vida, proporciona a ese arquitecto una determinada experiencia.

*El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea*

En necesario asumir que el proceso de proyecto arquitectónico no es autónomo, sino que siempre está referido a prototipos o referentes que pueden producir un determinado deseo en el arquitecto, lo que provoca una moderna acción de imitar, una praxis de la que se obtiene una experiencia.

Siempre se imita, el hombre vive inmerso en un mundo de modelos. Somos ejemplos rodeados de ejemplos. La tarea del hombre es convertir ese hecho en asumible, haciéndolo de una forma racional, libre, ética y moral. El arquitecto está también dentro de un horizonte de referentes, uno de los cuales es el paisaje que, a veces, puede ser elegido como modelo, debido a sus peculiares características o principios estructurales que son los que lo acaban convirtiendo en objeto de deseo. La labor del arquitecto será encontrar, entre la pluralidad de lo dado, un modelo normativo digno de elección, un ejemplo válido para más de un caso, que justifique su reiteración en un proyecto distinto. Esta forma de entender el proceso de proyecto deja abiertas nuevas vías de investigación. Lo importante es investigar tanto al modelo como a la racionalidad en la elección de ese modelo. Éste es el testigo que deja esta investigación.

Cada tiempo tiene su música. También una dialéctica propia. Cada sociedad son palabras y notas. La civilización ha construido siempre sus edificios más bellos sobre necesidades, deseos y sensaciones que acaban reflejando su momento. Cada época graba sus señas de identidad en su forma de hablar, en su música, en su arquitectura. La identidad de nuestra época es su arquitectura convertida en paisaje.

[1] Argullol, Rafael, Trias, Eugenio, *El cansancio de Occidente*, Barcelona, Destino, 1992, p. 103.

[2] El paisaje no se entiende por medio de la palabra o cualquier otro conocimiento conceptual o disposición especulativa sino a través de la experiencia del que lo vive o percibe, de ahí el éxito que este concepto ha tenido en las artes. No compartimos las premisas lingüísticas que condicionan la existencia de un concepto a que haya un término que lo nombre. Los pintores medievales y renacentistas no conocían la palabra pero eso no quiere decir que no existieran panoramas o lugares que eran capaces de mirar, reconocer y pintar. En XVIII cuando ya existía el término e incluso aparecía en el diccionario, Goya pintaba paisajes y todavía los denominaba países. Algo similar a lo que en la actualidad ocurre con el término el paisaje y su acepción en plural los paisajes, el concepto ha adquirido tal complejidad, ambigüedad y multitud de significados que lo singular designa algo abstracto, general o universal y lo plural adquiere un significado concreto y preciso.

[3] Frampton, Kenneth, "In search of the Modern Landscape", *Denatured*

*Santiago Quesada García*

*Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*, New York, MoMA, 1991, p. 42-61.

[4] Quesada, Santiago, *Imitatio Naturae*. El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea, Sevilla, inédito, 2006, p. 347-372.

[5] Gabetti e Isola citados por Pedio, Roberto, "Residenziale ovest a Ivrea", *L'architettura: cronache e storia*, nº 212-213, p. 83.

[6] Derrida, Jacques, "La doble sesión", *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.

[7] Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2000.

[8] Al respecto de esta nueva clase de imitación moderna, véase: Gomá, Javier, *Imitación y Experiencia*, Valencia, Pre-textos, 2003.

[9] Wright citado por Kaufmann y Raeburn, *Frank Lloyd Wright: sus ideas y realizaciones*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1962, p. 344.

[10] El ejemplo es un elemento extraño al universal abstracto. El ejemplo enuncia siempre una universalidad concreta. Desde una perspectiva lógico-conceptual, es impensable que algo concreto sea al mismo tiempo común a todas las cosas; por ello, según ese punto de vista, lo concreto no puede ser nunca universal. El paisaje no se experimenta mirando un cuadro o leyendo una página de literatura. La experiencia emocional que suscita un paisaje se da cuando se está dentro de él, cuando es posible moverse libremente en él, esta experiencia concreta una cierta aspiración de libertad que constituye uno de los aspectos en los que basa su belleza

[11] Ayala, Francisco, "El paisaje y la invención de la realidad", *Paisaje, juego y multilingüismo, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, D. Villanueva y F. Cabo ed., 1996, p. 23-30.

[12] Quesada, Santiago, op. cit., p. 553-574.

[13] Mendes da Rocha, Paolo, "Entrevista", *Diario ABC*, Madrid 2006, p. 50-51.

[14] Piñón, Helio, *El proyecto como [re]construcción*, Barcelona, Edicions UPC, 2005, p. 21-28.

[15] Quesada, Santiago, *Imitatio Naturae*. El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea, Sevilla, inédito, 2006, p. 454-551.

## Bibliografía

### Bibliografía

- Argan, Giulio C., *Proyecto y destino*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Ayala, Francisco, "El paisaje y la invención de la realidad", *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela, D. Villanueva y F. Cabo ed., 1996.
- Berque, Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- , "En el origen del paisaje", *Revista de Occidente*, nº 189, Madrid, 1997.
- Calvo Serraller, Francisco, "Concepto e historia de la pintura de paisaje", *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993.
- Derrida, Jacques, "La doble sesión", *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- Gomá, Javier, *Imitación y Experiencia*, Valencia, Pre-textos, 2003.
- Guillén, Claudio, *Múltiples Moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Adaba Ed., 2006.
- Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Piñón, Helio, *El proyecto como (re)construcción*, Barcelona, Edicions UPC, 2005.
- , *Teoría del proyecto*, Barcelona, Edicions UPC, 2006.
- Quesada, Santiago, *Patrimonio, Piedras, Paisaje*, Sevilla, E.T.S. Arquitectura, 2001.
- , *Paisajes, Redes, Comunicaciones*, Sevilla, E.T.S. Arquitectura, 2001.
- , *Imitatio Naturae. El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea*, Sevilla, inédito, 2006.
- Schama, Simon, *Paesaggio e Memoria*, Milano, Mondadori, 1997.
- Solá-Morales, Ignasi, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- , *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Teysot, George, "Mimesis dell'architettura", en Quatremère de Quincy, A. C., *Dizionario storico di architettura*, Venezia, Marsilio Editori, 1985.
- Unamuno, Miguel de, *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza

Editorial, 1997.

VV.AA., *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*, New York, MoMA, 1991.

Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2000.

Wright, Frank Lloyd, *El futuro de la arquitectura*, Buenos Aires, Poseidon, 1958.