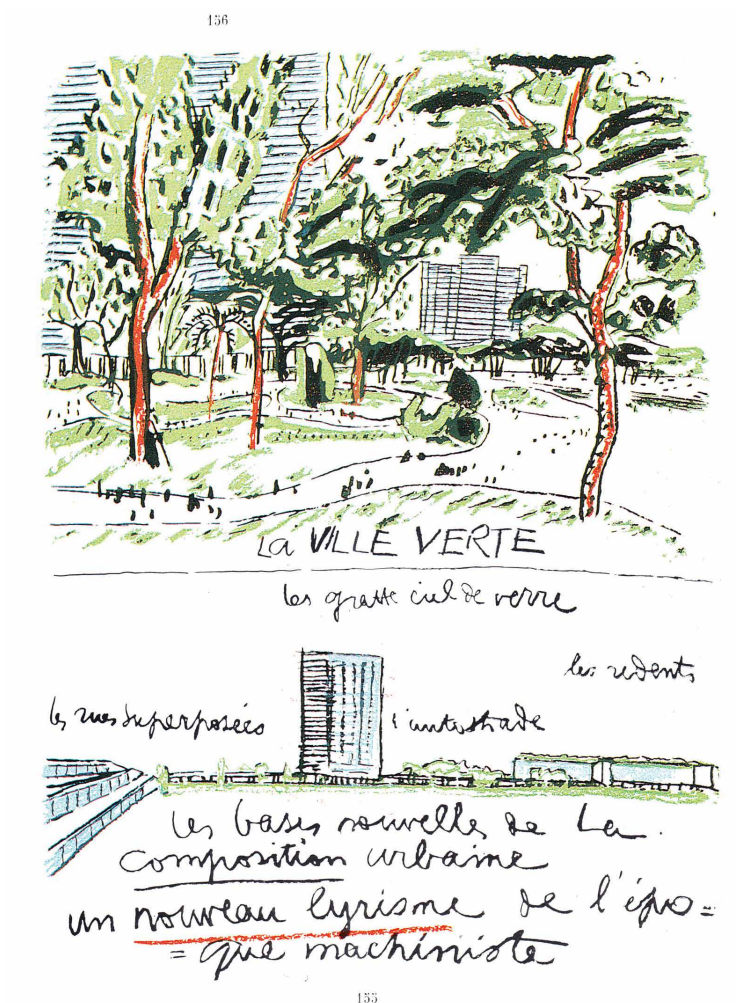


LC. #04 LE CORBUSIER CONTEMPORAIN



Le Corbusier, "La Ville Verte".
Fuente: Le Corbusier. *Précisions
sur un état présent de
l'architecture et de l'urbanisme.*
Paris: Les Éditions G. Crès et
Cie. 1930, p. 156.

El Trascendentalismo se encuentra con el Positivismo
Iñaki Ábalos, 2020.



Lee Friedlander,
Central Park (1991)



Le Corbusier, Apunte de
la Ville Radieuse (1935).
Fuente: Le Corbusier –
Françoise de Pierrefeu. La
maison des hommes. Paris:
Librairie Plon, 1942, p. 43.

El Trascendentalismo se encuentra con el Positivismo¹

Iñaki Ábalos, 2020.

doi: <https://doi.org/10.4995/lc.2021.16216>

*Por un lado, tenemos a Frederick Law Olmsted y su obra más emblemática, Central Park, vista un siglo después de su concepción a través del ojo de un gran fotógrafo contemporáneo, Lee Friedlander (la imagen pertenece al libro *Viewing Olmsted*, un homenaje a Olmsted editado por Phyllis Lambert consistente en tres reportajes de su obra llevados a cabo por otros tantos fotógrafos)². Por otro lado, un apunte hecho a mano por Le Corbusier, uno de sus característicos dibujos a pluma con los que le gustaba ilustrar sus teorías de la ciudad moderna, bien en conferencias en las que dibujaba para el público estos esquemas de gran belleza según hablaba, bien ilustrando sus múltiples libros.*

En ambas representaciones aparecen elementos indiscutiblemente similares, hasta el punto de que podríamos pensar que el segundo es un boceto inicial de un proyecto fotografiado una vez construido y tras el paso de varias décadas: en primer plano, una vegetación que podría pasar por "natural", dominada por magníficos árboles de gran porte, enmarcando campas onduladas atravesadas por caminos o rodeando un lago. En segundo término, entrelazadas con el medio vegetal de una forma indiscutiblemente pintoresca, emergen altas construcciones, rascacielos que nuestro ojo conocedor distingue de inmediato: por una parte, los de Nueva York, entre la Quinta Avenida y la calle 59, con el Hotel Plaza en primer término; por otra, los de la Ciudad para Tres Millones de Habitantes, los gigantescos rascacielos cruciformes que Le Corbusier comenzó a imaginar hacia 1920 y que poco a poco dieron lugar a la noción de "Ciudad Verde".

Nuestra mirada pasa de uno a otro complacida con el juego de analogías y diferencias. Es difícil dejar de mirar y comparar, en la medida en la que es fácil establecer hilos, paralelismos, paradojas y

similitudes. Olmsted y Le Corbusier: dos mundos que hoy se tocan, pero no se tocaban antes, dos formas de pensar la ciudad, desde dos culturas y con bases técnicas e ideológicas bien diferentes (simplificando: trascendentalismo y positivismo) que, sin embargo, parecen ahora acercarse entre sí como por encantamiento, no solo en estas imágenes sino también en la forma en que hoy pensamos la herencia moderna en su conjunto. El héroe americano, el héroe europeo, la ciudad democrática americana del siglo XIX, la ciudad industrial europea del siglo XX, quedan sintéticamente representadas y hermanadas en estas ilustraciones.

¿Por qué se nos aproximan entre sí fenómenos que en su día parecieron bien divergentes?

1. Por el interés que cada una de las imágenes muestra en lo que es complementario a su foco principal.

2. Por el interés que cada uno de los autores tuvo en construir una visión de la ciudad moderna basada en la interacción entre naturaleza y artefacto.

3. Por el vínculo común que este interés demuestra en relacionar los ideales estéticos del pintoresquismo de siglo XVIII con los cambios escalares y metodológicos de la industrialización.

4. Por la responsabilidad que ambos tuvieron en organizar nuevas maneras de formar a los profesionales en unas pedagogías actualizadas del proyecto arquitectónico y del proyecto paisajístico.

5. Por la forma en la que ambos idearon procedimientos para identificar nuevas ideas (construyendo cada uno un "laboratorio" de su tiempo).

¹ Este texto corresponde a una clase impartida el 3 de Marzo de 2020 en el Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados (MPAA11) en la ETSA Madrid (UPM). Es una reelaboración del material publicado en la introducción titulada "¿Dos imágenes?" del libro "Atlas Pintoresco Vol. 1: El Observatorio" y en el capítulo titulado "Mapa 3. Frederick Law Olmsted y Central Park" del libro "Atlas Pintoresco vol. 2: los viajes" ambos publicados por la editorial Gustavo Gili en 2005 y 2008 respectivamente. Terraza del apartamento de Le Corbusier en Rue Nungesser et Coli, París

² Lambert, Phyllis. *Viewing Olmsted*. (Photographs by Robert Burley, Lee Friedlander & Geoffrey James). Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1996.

Pero volvamos a la imagen dual del bosque clareándose, abriendo ante nuestros ojos una vista fragmentaria de lo que sin duda es una metrópoli moderna con sus emergentes construcciones emulando la fuerza vertical de los árboles que enmarcan la escena. El foco de Olmsted estaba puesto en la naturaleza, en la reconstrucción idealizada de un fragmento del paisaje pastoril del río Hudson en un área erosionada, sin arbolado, ni manto vegetal, ni drenaje natural. Y rodeada por una ciudad que imponía su huella en los rectilíneos límites del parque (de hecho, Olmsted enmascaraba con arbolado muy tupido la malla neoyorquina de 1811 con la intención de ocultar la ciudad y la geometría antipintoresca de sus bordes). Olmsted estaba empeñado en construir un espacio natural en el centro de la ciudad cuya función primordial era educativa, en el sentido en el que los trascendentalistas entendían que la naturaleza era educativa: como aquel lugar en el que revelaba que las leyes éticas y morales del hombre y de la ciudad eran una emanación de las leyes físicas de la naturaleza. La perfecta armonía humboldtiana con la que se pensaba entonces la naturaleza constituía un modelo a cuya imagen y semejanza se hacían las leyes de la democracia. Entiéndase bien: se trataba de un verdadero foro, el lugar en el que lo público resplandece. Pero lo público había pasado a ser una emanación de lo natural. Ambos conceptos, lo público y la naturaleza, quedaban con Olmsted ligados a una concepción democrática de la ciudad, como un movimiento que compensaba las otras fuerzas más impulsivas y egoístas del capitalismo.

Todo esto era así y seguramente fue necesario que se pensase así, pero hoy vemos otra cosa. Central Park especialmente no nos gusta por los elevados conceptos que Olmsted necesitaba para proyectarlo, ni siquiera por la belleza de su traza, aparentemente convencional e irresuelta en parte, sino por la forma armónica con la que árboles y edificios han ido creciendo juntos, alimentándose los unos a los otros, hasta dar lugar a una experiencia única en el mundo y a la vez universal, convertida en una especie de código genético de la ciudad moderna, sea norteamericana, asiática, latinoamericana, africana o del viejo mundo. Digámoslo de una vez: el verdadero pintoresco contemporáneo: árboles y edificios creciendo juntos, la única modalidad del espacio público en la que movernos sin sentirnos manipulados, una amalgama que reconocemos e identificamos como "nuestro mundo".

Olmsted no lo sabía, pero "casi" lo sabía: él entendió y defendió la necesidad mutua, la atracción mutua entre parque y rascacielos en la metrópoli, pero solo de forma ética como tendencias que

se compensaban mutuamente. No supo intuir que esa atracción era una atracción hacia un nuevo tipo de belleza monstruosa, una reformulación drástica de los conceptos pintoresquistas a la que dio forma sin ser capaz de interpretarla (Robert Smithson sí, mucho después, al nombrar a Olmsted, tras su célebre paseo por Central Park, el primer "land-artista". Él intuyó con lucidez el valor de esta nueva visión y se erigió así en su mejor crítico y discípulo).

Le Corbusier aunque educado en la estética pintoresca por su maestro Charles L'Eplattenier, estaba fascinado en su juventud, por contra, por la escala brutal de los rascacielos comerciales norteamericanos del cambio de siglo y las técnicas industriales que los hacían posibles. También por los métodos científicos de construcción que dichas técnicas imponían: el montaje en serie, la línea de ensamblaje, los principios tayloristas, toda esa efervescencia del capitalismo que lo hacía semejante a una fuerza salvaje y contradictoria, pero con una belleza portentosa, que él supo identificar con una lucidez también incontestable. Ideó una imagen aún más poderosa que las que recibía desde el nuevo continente: un rascacielos que se replicaba a sí mismo y con una escala desconocida, en serie, cartesiano e indiferente a todo lo heredado, conformando verdaderas ciudades del trabajo que, espaciadas de forma isótropa, componían un paisaje de ciencia ficción, una ciudad máquina taylorista casi sublime: esta sí, conscientemente monstruosa. Y visionaria.

A este primer impulso Le Corbusier pronto contrapuso otro de naturaleza bien distinta: el vacío entre las torres no podía ser meramente pasivo; era, desde luego, el lugar de la movilidad mecanizada, pero también fue identificado progresivamente como un espacio dual, natural y público, un inmenso parque que ya no quedaba confinado en los límites de los parques tradicionales, sino que se expandía indiferenciadamente componiendo un nuevo y único medio urbano. La máxima expresión del maquinismo llevaba así, en su cabeza, asociada un "nuevo primitivismo". No había parques o jardines sino naturaleza tal cual: la máxima expresión de la sociedad industrial integraba dos ideas hasta entonces antitéticas e incompatibles, naturaleza virginal y rascacielos maquinico, haciéndolas indisolubles, la misma cosa. Por ello no es casual que adoptara la fórmula "Ciudad Verde" como el slogan recurrente de sus teorías urbanísticas, que dejaba, por otra parte, eludido lo que en ellas era más preminente y objeto principal de sus investigaciones: el rascacielos como presencia primera y absoluta de la ciudad moderna.

Hay una simetría cierta entre el esfuerzo diferenciado de Olmsted, construir un fragmento de naturaleza virginal en la ciudad de los rascacielos, y el de Le Corbusier, proponer el rascacielos como aquello que permite una nueva síntesis entre las fuerzas primarias de la naturaleza y las fuerzas primarias del maquinismo. Las dos ideas son altamente provocadoras, nuevas y originales, y se presentan por sus autores, ambos grandes divulgadores, como descubrimientos que generosamente se brindan a la sociedad para librarla de sus males. Las dos hacen interactuar con mayor o menor consciencia rascacielos y naturaleza primigenia, y las dos surgen de concentrar el foco en un único tema, aprender sus leyes y modificar escalas y campos de aplicación, es decir, aislar y aprender a manejar ese tema como un material nuevo desplazado de sus dominios anteriores (aristocrático -parque- y especulativo -rascacielos-, respectivamente).

Pero debemos hacer una observación: igual que la fotografía de Friedlander muestra una recomposición que hemos hecho nuestra transformando lo que Olmsted imaginaba que veríamos, la imagen con la que ahora nos entretenemos de Le Corbusier es un pequeño apunte con un punto de vista insólito que apenas se parece al conjunto de representaciones que durante años produjo en los famosos y gigantescos dioramas, que son hoy iconos de la modernidad. En ellos el punto de vista estaba elevado sobre la copa de los árboles para mostrar lo que era su motivo central de interés: el resplandor único de sus rascacielos cartesianos en formación militar, el triunfo formal de la industrialización, la belleza del maquinismo. El tiempo da vueltas, incluso para alguien tan consciente de sus actos y su repercusión como Le Corbusier, y así este magnífico apunte ha llegado a alcanzar mayor difusión que los dioramas demostrativos. Basta recordar que este dibujo es el único apunte a mano incluido entre las más de 700 ilustraciones de *Espacio, Tiempo y Arquitectura* de S. Giedion para evaluar su impacto (que difícilmente pudo prever Le Corbusier pues, significativamente, el boceto no está recogido en la *Obra Completa*)³.

Ahí abajo, protegidos por la sombra de los árboles y entretenidos por la ondulación de terreno y caminos, la Ciudad Verde lecorbusieriana ya no se nos aparece como una pesadilla maquínica y megalómana de un iluminado medio fascista y ciegamente positivista, sino que volvemos a sentir esa experiencia única y universal de estar paseando por el interior del código genético de la ciudad moderna, una amalgama de naturaleza y artificio, de arquitectura y espacio público, de ciudad y paisaje, una imagen de gran precisión de un monstruo estético que podemos denominar como el origen de una nueva tradición.

Paradójico resultado: lo que nos atrae de la imagen de Central Park son los rascacielos que nunca imaginó Olmsted que brotaran con tanta fuerza; lo que nos atrae de la imagen de la Ciudad Verde es ese bosque por el que paseamos ajenos a la escala inconmensurable de unos rascacielos que, repartidos aquí y allá, pasan casi desapercibidos, ocultos por el espesor de un follaje que apenas le interesó más allá de su enunciación a Le Corbusier. Esa desviación de la mirada entre fondo y figuras, ese desplazamiento de interés entre los autores y el público actual (nosotros), esa identificación de ambas figuras en torno a una belleza monstruosa es lo que denominaremos la "herencia": lo que hemos heredado, la relación entre quimeras antiguas y formas de vida cotidianas del presente. Esa herencia, ya lo hemos dicho, es una amalgama, fruto de la fusión en nuestras mentes del intento de hacer una restauración ecológica colosal -un artista que trabajaba con los tiempos geológicos, fue como definió Smithson a Olmsted- y una revolución tecnológica y tipológica de filiación fascistoide, ambas dando lugar a una transformación topológica del medio urbano, capaz de síntesis antes impredecibles, de grandes concentraciones y enormes vacíos componiendo una identidad única. Una interacción entre naturaleza y artificio como jamás pudieron imaginar aquellos autores que, en el siglo XVIII, problematizado el concepto de "lo sublime" por inalcanzable, propusieron una estética de "lo pintoresco" capaz de aplicarse indiferentemente a un valle o una ciudad, a un árbol y a un edificio, a un río y a una autopista.

³ El dato me fue apuntado por Mark Wigley. Sobre el apunte de Le Corbusier, se trata de una copia retocada de uno de los bocetos realizados durante sus conferencias en Buenos Aires, impartidas durante el año 1928 y recogidas puntualmente en el libro *Precisiones*. De hecho, esta hipótesis también puede confirmarse si se observa la flora representada en el boceto, algunas palmeras y lo que parecen los magníficos ibirá-pitá (*Peltophorum dubium*) omnipresentes en los parques bonaerenses. En cualquier caso, viene recogido como "Ville Radieuse, la ciudad del mañana en la que se restablecerá la relación naturaleza-hombre", y fechado en 1935, año en el que publica *La Ville Radieuse* y en el que visitó Nueva York, en *Le Corbusier* de Willy Boesiger, pag. 189, Véase Boesiger, W.; *Le Corbusier*, Barcelona: Gustavo Gili 1976. Ed. original 1972.



Casa estudio de Frederick Law Olmsted Study House en Chestnut Hill, Boston.

Proselitismo y éxito

Olvidemos ahora por un momento los dibujos, vamos a la propaganda del cambio estético y programático que ambos promovieron. Olmsted, ideando y fundando para la Universidad de Harvard la primera escuela de Arquitectura del Paisaje, que dirigió su hijo, quiso entrenar a nuevos especialistas en el estudio de los vacíos urbanos y su conexión como un sistema espacial articulado y en relación dialéctica con el "llo", reproduciendo así su propia forma de trabajar. Se inventó esa denominación, Arquitecto del Paisaje, Landscape Architect, frente a la heredada de Humphry Repton, Landscape Gardener, porque era consciente de que el objetivo esencial de la nueva disciplina era la construcción del espacio público moderno, no solo la naturaleza, que era un medio al cual, obviamente, como tal medio instrumental, se le dedicaba una gran atención técnica. Gracias a este paso se dio otro equivalente en la problematización de la presencia activa de la naturaleza a distintas escalas, en la ciudad y en el territorio: si hoy vemos como algo indiscutible los Parques Nacionales es gracias al gran engranaje espacial y metodológico creado por Olmsted y su nueva disciplina. Dicho de otra forma, pensamos todavía hoy la naturaleza en gran medida como Olmsted la vió: como un monumento a proteger para

nuestro disfrute y educación ética de las generaciones venideras; como un enorme sistema de espacios públicos naturales articulado a la escala de esa ciudad global en la que vivimos. Monumento, espacio público, protegido: palabras que delatan el carácter artificial de "lo natural", la amalgama que hemos heredado.

Si hablamos ahora de Le Corbusier vemos un despliegue enorme de Congresos CIAM, Cartas de Atenas y Normas de todo tipo, una verdadera transformación de la profesión promovida mediante un formato corporativo y autoritario: inducida por consenso de unos pocos, los grandes maestros de la modernidad, imponiendo su doctrina de forma piramidal a escuelas y organizaciones profesionales. El objetivo era crear no solo profesionales competentes en el contexto de la taylorización de la sociedad sino también renovar el marco que regula su actividad (desde La Carta de Atenas hasta el Modulor, pasando por "los cinco puntos", "las siete vías" o "los tres establecimientos humanos"). Pero la contribución de Le Corbusier es triple: no solo es el nuevo legislador; su tarea consiste en convencer de que esta revolución es fatalmente necesaria en un contexto industrial, pero también de que es liberadora de una nueva belleza. Al igual que Olmsted, reproducía así su propio método creativo transformándolo en

un principio pedagógico y formativo universal (sin embargo, su biografía personal contradujo al impostado legislador positivista que encarnaba en su juventud: toda su obra de madurez muestra un desplazamiento hacia lo orgánico y lo cosmogónico, un lento y progresivo alejamiento de lo normativo y lo maquinico a favor de una progresiva aceptación de la condición "natural" de la arquitectura y de quienes la habitan).

Si pensamos en Olmsted y en Le Corbusier a la vez, lo más interesante y provocador es lo ajena que es nuestra visión a su visión de sí mismos. No nos interesa apenas el Olmsted botánico ni jardinero, nos interesa la organización y artificialización que llevó a cabo del medio natural, la luz que arroja su trabajo sobre la ciudad americana, su enorme capacidad para transformar la ciudad (Boston, San Francisco, Buffalo, Toronto...) y las tipologías urbanas (por ejemplo, la aparición de las torres residenciales que nacen en las twin towers que se despliegan en la Octava Avenida

frente a Central Park). Nos interesa su papel como agitador en torno a la dimensión de lo público en el capitalismo y el papel de la naturaleza en su construcción. ¿Qué decir de Le Corbusier? Lo que nos interesa de él, a pesar de sus grandes proyectos legislativos tayloristas, es su radical capacidad de cambio, su habilidad para atravesar todas las escalas y hacerlo a la vez de forma coherente y cambiante en el tiempo. Nos interesa su responsabilidad en la ciudad que hemos heredado, una jungla entrópica que Rem Koolhaas ha denominado "ciudad genérica", siempre idéntica a sí misma y siempre borrosa, perdida la precisión formal de los objetos-figura prismáticos y radiantes, ahora emboscados entre nuestro perpetuo movimiento, la polución y el follaje de árboles adultos que envuelven la espacialidad moderna en todo el mundo.

Le Corbusier jardinero triunfante, Olmsted constructor triunfante, a pesar de ellos y de los métodos que hemos heredado y en los que hemos sido entrenados.



Terraza del apartamento de Le Corbusier en Rue Nungesser et Coli, París. FLC.



Frederick Law Olmsted, Bay Back Fens, Boston, EE.UU (1892).

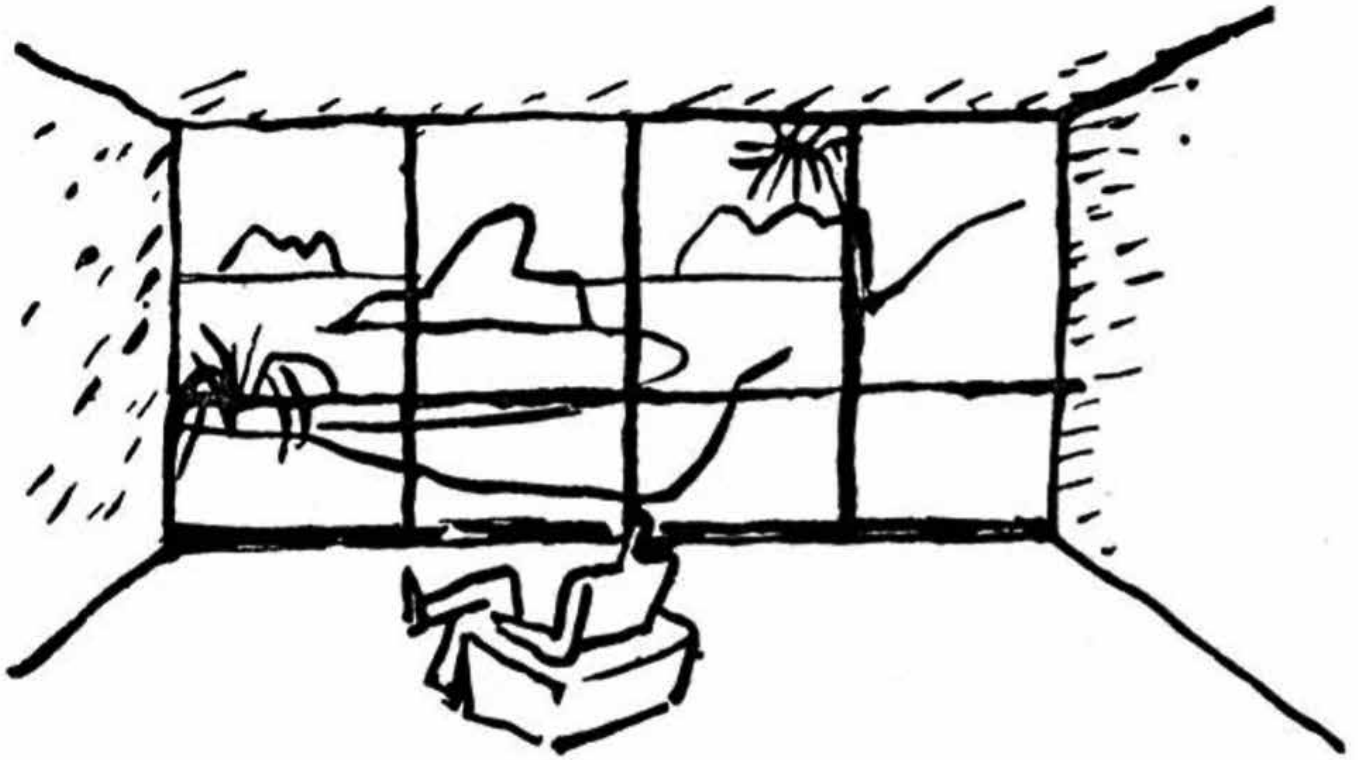
*Bruno Latour nos ha contado en **Dadme un laboratorio y levantaré el mundo**⁴ lo que Olmsted y Le Corbusier hicieron y cómo lo hicieron, aunque quizás no hayamos sabido verlo hasta ahora con suficiente claridad. Pero fue en sus oficinas respectivas donde ellos construyeron su mejor "laboratorio" y, a su través, modificaron las prácticas materiales en la construcción de la ciudad y el territorio de la era moderna.*

Latour, a través del ejemplo de la identificación de la vacuna del ántrax por Pasteur y sus famosos laboratorios en 1881, explica que un laboratorio no es un lugar desconectado de la realidad, con gente dotada de poderes sobrenaturales, sino un lugar con una mecánica de trabajo y una topología bien precisos. En esta mecánica el primer paso es un desplazamiento desde el laboratorio al mundo, al "ahí afuera", para aislar

un fenómeno de su medio habitual y llevárselo en ese nuevo estado al laboratorio. Allí podrá producirse un verdadero conocimiento, tratándolo como un nuevo "material" que, liberado de sus competencias exteriores, muestra en condiciones inmejorables sus leyes vitales, su fuerza y sus debilidades. A través de este conocimiento de su comportamiento se hará evidente, tras pruebas y errores, cómo aislar al antídoto o articular campos nuevos de experimentación de ese material.

Para ello el laboratorio establece el uso de nuevos "lenguajes de inscripción" que facilitan estudiar este material, desplazando saberes tradicionales a un nuevo dominio y variando continuamente la escala de análisis, de lo micro a lo macro. Estos lenguajes de inscripción implican procedimientos para escribir, enseñar y registrar en clave prospectiva. Por último, se dará un movimiento

⁴ Puede consultarse una versión de este artículo de 1983 en castellano en <http://www.campus-oei.org/salactsi/latour.htm>



Le Corbusier. Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, Brasil (1936-1945).

final del laboratorio a la sociedad, un movimiento divulgador y publicitario, en el que el laboratorio se muestra como único depositario de los conocimientos especializados necesarios para el bien social. Este fue el caso de Pasteur, que pudo aislar el bacilo del ántrax y encontrar las leyes que permitían aislar el antídoto, algo vedado a otros especialistas como veterinarios e higienistas que trabajaban a la escala de la realidad natural. Presentándose como un verdadero salvador del parque ganadero de Francia, tras una espectacular representación de un ensayo de su vacuna, Pasteur se convirtió en una indiscutida fuerza social. Tal y como dice Latour: "...si por política se entiende ser portavoz de fuerzas con las que moldear la sociedad, siendo a la vez la única autoridad fiable y legítima para tales fuerzas, entonces Pasteur es un hombre completamente político".

La ciudad heredada es en buena medida un producto híbrido o monstruoso, si se quiere, de los laboratorios que Le Corbusier y Olmsted idearon: de sus políticas. Cada uno aisló un fenómeno

de la realidad y lo desplazó a su laboratorio hasta convertir ese fenómeno en un nuevo material que, libre de las competencias que produce la realidad, puede mostrar todas sus potencias y sus campos de experimentación. Sea el parque público inglés (Olmsted) o el rascacielos comercial americano (Le Corbusier), ambos arrancaron estos especímenes de las manos de aristócratas o jardineros y de ingenieros y especuladores y los trasladaron a sus propias oficinas. Allí, aislados, se mostraron como un verdadero nuevo material: el espacio público moderno americano y el tipo arquitectónico moderno por excelencia, ambos capaces de revelar nuevos conocimientos y principios, un nuevo lenguaje de inscripción.

Este nuevo lenguaje está en los "cinco puntos", en la "Carta de Atenas", en la "Ciudad Verde" como ideal, y está en los textos y en la apropiación de las técnicas arquitectónicas por Olmsted o en la forma de entender su trabajo como una coordinación de saberes y léxicos antes autónomos y gracias a él, nuevos y confluyentes

(obviamente está el desplazamiento previo al exterior de ambos: los viajes a Oriente y a Sudamérica, y la presencia virtual de América del Norte en la imaginación del joven Le Corbusier; los viajes al sur esclavista y a Inglaterra en el caso de Olmsted, viajes iniciáticos en los que ambos aislaron sus respectivos objetos de estudio).

En estos laboratorios se somete ese nuevo material a rutinas de prueba y error, se estudian las potencias de sus diferentes escalas, se multiplican y generan sistemas -el centro de la ciudad radiante, el sistema de parques... La topología de la oficina, la forma de trabajo en el laboratorio, es ya un anticipo de posteriores implicaciones pedagógicas: la disposición lineal al modo de la cadena de montaje en la rue de Sèvres; la imitación de la oficina del arquitecto americano según el modelo que le facilitaba a Olmsted su amigo H. H. Richardson en Boston. Todos los desplazamientos, todas las rutinas y movimientos, la construcción topológica latouriana se encuentra presente en ambos casos, incluido el último paso, ese movimiento divulgativo y publicitario desde el laboratorio a la sociedad: Le Corbusier y Olmsted como grandes divulgadores, los verdaderos agentes de penetración de sus ideas, entendidas como urgentes y necesarias, las cabezas visibles de nuevas políticas.

Coda Final

Vayamos ahora a dos imágenes correspondientes a momentos en los que la madurez y consagración de sus ideas está ya afianzada. Dos personajes, sentados con sus piernas cruzadas contemplan parajes con vegetación, agua y figuras que cumplen el papel de dirigir la mirada y la atención del espectador: hacia un puente en el caso de Olmsted y hacia la figura del Pan de Azúcar en el de Le Corbusier. Podría tratarse del mismo individuo ubicado en dos geografías climáticas diferenciadas; el personaje de Olmsted está al aire libre contemplando una obra artificial (no solo el puente sino todo el Back Bay Fence que contempla es una obra hidráulica artificial). El personaje de Le Corbusier está dentro de un rascacielos contemplando las formas pintorescas de un paisaje

tropical que anuncia el desplazamiento de las metrópolis desde el norte frío de los continentes occidentales al clima tropical de gran parte de los demás continentes.

Ambos personajes tienen una relación con el medio idéntica: pasiva y estática (solo contemplan el paisaje, embelesados por su pintoresquismo estético) y ambos tienen una relación "filtrada" con el medio natural. En el caso de Olmsted porque todo lo que contempla es objeto de un cuidadoso diseño que permite transformar una infraestructura como es un embalse de protección frente al desbordamiento del río Charles, como si fuese natural. En el caso de Le Corbusier el paisaje dibujado es aparentemente "natural" pero en primer plano debiera aparecer toda la expansión de la ciudad hacia las playas de Copacabana e Ipanema, que estaba en esos momentos en ebullición. La posición del espectador está ubicada en un rascacielos acristalado que enmarca la vista formando un filtro artificial en primer plano, mientras que en el de Olmsted las posiciones se invierten y al fondo se singulariza el puente que conecta al individuo con la ciudad. En ningún caso, sujetos y objetos de contemplación se tocan ni interactúan más allá de la contemplación. Hay un sujeto y un objeto conectados por la mano secreta que ha activado el genius loci para sacudir y emocionar al sujeto. La naturaleza "posa" para él. Trascendentalismo y positivismo son piezas sucesivas y complementarias en el engranaje de dominio de la naturaleza que atraviesa la modernidad, un período en el que no se habrá aún inventado aquello que Bruno Latour con puntería ha denominado un "Parlamento de las Cosas", recordándonos que el genius loci solo ahora ha comenzado a hablar, a plantarle cara a los humanos y exigir una relación urgente de carácter dialéctico y político. El monstruo inventado en la modernidad, y nosotros mismos con él, está cobrando nueva vida al adquirir otra voz y plantear demandas que hemos denominado globalmente "cambio climático", señales emitidas de su hartazgo de ser visto como un objeto de contemplación en vez de un interlocutor explotado, agónico y entrópico que reclama una atención e imaginación a las que ni el trascendentalismo ni el positivismo pueden ya dar forma, tan agónicos ellos como la criatura que engendraron.

Author _____

Iñaki Ábalos Vázquez (San Sebastián, 1956) ha sido "Buell Book Fellow" y "Visiting Professor" en Columbia University (Nueva York, 1995), "Diploma Unit Master" en la Architectural Association (Londres, 1998-2000), "Professeur Invite" en la EPF (Lausana, 1998), "Jean Labatute Professor" en Princeton University (Nueva Jersey, 2004-2007) "Visiting Professor" en Cornell University (Ithaca, 2007-2008) y catedrático y miembro del Consejo de Dirección en el BIArch (Barcelona, 2010-2012). Ha sido 'Kenzo Tange Professor' (2009), Visiting Critic de Arquitectura y Diseño Urbano (2010-2012) y Chair del departamento de Arquitectura (2012-2016) en GSD Harvard University, de donde es actualmente Visiting Critic, así como profesor invitado en otras universidades. Es catedrático de proyectos Arquitectónicos de la ETSA Madrid desde 2002.

Es codirector del estudio de arquitectura Abalos+Sentkiewicz AS+, con el que ha realizado numerosos proyectos y obtenido importantes premios en concursos de arquitectura.

Entre sus libros destacan: Le Corbusier. Rascacielos, 1988; Técnica y Arquitectura, 1992 (en inglés Tower and Office, 2003) y "Natural-Artificial" ExitLMI (1999) junto con Juan Herreros, e individualmente es autor de La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad, 2000 (en inglés: The Good Life, 2001; en portugués: A Boa Vida, 2002; italiano: Il Buon Abitare, 2009; en chino: Tongji University Press, 2019); Campos de Batalla/ Battlefields, 2005, Atlas Pintoresco vol. I, 2005, Atlas Pintoresco vol. II, 2007; Naturaleza y Artificio, 2010; Interior. Catálogo: Pabellón Español en la XIV Biennale d'Architettura di Venezia, 2014; Ensayos sobre termodinámica, arquitectura y belleza, 2015; Textos Críticos, 2018; Palacios comunales atemporales, 2020.