

## Desde el paisaje industrial vivido a los nuevos entornos re-creados de ciudades para el futuro

From the lived industrial landscape to the new re-created environments of cities for the future

Isusko Vivas Ziarrusta (autor)

Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga (ilustradora)

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Facultad de Bellas Artes - Arte Ederren Fakultatea

Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología

Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila

<https://orcid.org/0000-0001-8716-913X> / <https://orcid.org/0000-0001-8306-1113>

[isusko.vivas@ehu.eus](mailto:isusko.vivas@ehu.eus) / [amaia.lekerikabeaskoa@ehu.eus](mailto:amaia.lekerikabeaskoa@ehu.eus)

Recepción: 23.09.2023

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 31-59] Aceptación: 20.12.2023

*Resumen: El trabajo de investigación que se presenta como artículo constituye un avance de un estudio más amplio en fase de desarrollo, cuyos resultados (parciales) exponemos en este texto. Su objetivo principal se fundamenta en indagar las posibilidades de futuro que ofrecen los entornos (post)industriales en vías de remodelación urbana o reordenación territorial. Un aspecto novedoso que se trata, radica en atesorar dichos enclaves vivenciales y cercanos, susceptibles de ser interpretados no solo desde una solución técnica para su recuperación sino desde la relevancia de unos imaginarios con poder para proyectar esos espacios, hacia una sucesión de nuevos escenarios que se recrean desde los relatos de ciencia-ficción, sobre todo cinematográficos. Mirada en la cual intercede una vertiente teórica que entiende el paisaje como construcción cultural, a raíz de percepciones mentales tamizadas por la perspectiva estético-artística. El hábitat vivido se convierte en imaginarios relanzados hacia las utopías y distopías futuristas, en una línea de pensamiento que actualiza las categorías estéticas del paisaje en ciudades re-inventadas de la postmodernidad.*

*Palabras clave: Paisaje. Ciudad. Espacio postindustrial. Categoría estética. Ciencia-ficción. Imaginario. Futuro. Ruina.*

*Laburpena: Artikulu gisa aurkezten den ikerketa-lana garapen-fasean dagoen azterlan zabalago baten aurrerapena da, eta horren emaitzak (partzialak) testu honetan azalduko ditugu. Bere helburu nagusia hiri-birmoldaketa edo lurralde-berrantolaketa bidean dauden (post)industria-inguruneek etorkizunerako eskaintzen dituzten aukerak ikertzea da. Alderdi berrizale bat izango da, hain zuzen ere, bizipen-enklabe hurbil horiek identifikatzea eta interpretagarriak egitea, bai berreskuratzeko irtenbide teknikoak, bai espazio horiek proiektatzeko ahalmena duten iruditeria batzuen garrantzirik, bai eta zientzia-fikziozko kontakizunetatik, batez ere zinematografikoetatik birsortzen diren agertoki eta eszena berrien segidak lekuko. Begirada horretan, ikuspegi estetiko artistikoak bahetutako pertzepzio mentalen ondorioz paisaia eraikuntza kulturaltzat hartzen duen alderdi teorikoa baxtertzen da. Bizi izandako habitata utopia eta distopia futuristetarantz abiarazitako imaginario bihurtzen da, postmodernitatean berrasmatutako hiri-paisaiaren kategoria estetikoak eguneratzen dituen pentsamenduaren ildoan.*

*Giltza-hitzak: Paisaia. Hiria. Industria-espazioa. Kategoria estetikoak. Zientzia fikzioa. Imaginarioa. Etorkizuna. Aurria.*

*Résumé: Le travail de recherche présenté sous forme d'article constitue un avant-goût d'une étude plus large en phase de développement, dont nous présentons les résultats (partiels) dans ce texte. Son objectif principal repose sur l'étude des possibilités futures offertes par les environnements (post)industriels en cours de remodelage urbain ou de réorganisation territoriale. Un aspect nouveau discuté réside dans l'action de faire noter ces enclaves expérimentelles et proches, susceptibles d'être interprétées non seulement à partir d'une solution technique pour leur récupération, mais aussi à partir de la pertinence d'imaginaires ayant le pouvoir de projeter ces espaces, vers une succession de nouveaux scénarios qu'ils sont recréés à partir d'histoires de science-fiction, notamment cinématographiques. Vue dans laquelle intervient un aspect théorique qui comprend le paysage comme une construction culturelle, résultat de perceptions mentales passées au crible par la perspective esthétique-artistique. L'habitat vécu devient des imaginaires relancés vers des utopies et dystopies futuristes, dans une ligne de pensée qui actualise les catégories esthétiques du paysage dans les villes réinventées de la postmodernité.*

*Mots clés: Paysage. Ville. Espace postindustrial. Catégorie esthétique. Science fiction. Imaginaire. Avenir. Ruine.*

*Abstract: The research work presented as an article constitutes a preview of a broader study in the development phase, whose (partial) results we present in this text. Its main objective is based on investigating the future possibilities offered by (post)industrial environments in the process of urban remodeling or territorial reorganization. A novel aspect that is discussed lies in treasuring these experiential and close enclaves, susceptible to being interpreted not only from a technical solution for their recovery but from the relevance of imaginaries with the power to project those spaces, towards a succession of new scenarios that they are recreated from science fiction stories, especially cinematographic ones. View in which a theoretical aspect intercedes that understands the landscape as a cultural construction, as a result of mental perceptions sifted by the aesthetic-artistic perspective. The lived habitat becomes imaginaries relaunched towards futuristic utopias and dystopias, in a line of thought that updates the aesthetic categories of the landscape in re-invented cities of postmodernity.*

*Keywords: Landscape. City. Postindustrial space. Aesthetic category. Science fiction. Imaginary. Future. Ruin.*

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia

"Desde el paisaje industrial vivido a los nuevos entornos re-creados de ciudades para el futuro",

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 31-59, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.28100.19843>

*Todas esas cosas se perderán en el tiempo, como lágrimas bajo la lluvia...*  
"Blade Runner" (Ridley Scott, 1982)

## 1. ARRANQUE: LO PERDIDO EN EL TIEMPO... 'VENTANAS' DEL PASADO HACIA EL PORVENIR INCIERTO

*Jakin beharko litzateke hiriari pixkanaka geruzak gehitzen joan hiria etengabe aberasteko. Geruza-gehitze horrek ez du esan nahi aurrekoak estaltzen direnik, krokis-paper erdi gardenen batuketa bezala ikusi behar da, non marraztutako geruza berriak aurrekoetan oinarritzen diren, haien aberastea ekarrita (Cantero-Loinaz, 2015: 48).*

(Casi) siempre que aludimos al 'paisaje' apelamos a un/os imaginario/s subyacentes. De hecho, utilizamos los verbos en el plural de la primera persona puesto que el impersonal atendería a una especie de generalidad o, al menos, de generalización de lo afirmado. Cuando, sin embargo, dichos imaginarios (subyacentes) pertenecen a unos grupos, colectivos o sectores culturales difícilmente generalizables. Así, cuando 'decimos' paisaje (casi nunca) nos referimos a lo inmediato, a nuestro entorno, a la inmediatez del registro corporal-territorial (las relaciones interactivas que causa o que cursa nuestro propio ser con el 'ser-entorno'), sino que el paisaje sigue constituyendo 'lo otro'; lo alejado, lo discontinuo, lo apelado, lo inasible (aunque fuere en un territorio próximo al que nos encontramos). Idea que no la verbalizamos nosotros *per sé*, sino que ya fue concebida en Bernard Lassus inspirado por lo 'más lejos' del paisaje como horizonte (casi siempre) relegado e inalcanzable, aunque sí renovable. Cuando acaso llegásemos a él (cosa incierta), ese supuesto paisaje se convertiría condicional pero inmediatamente en 'lugar' ('sitio' en el que nos ubicamos). Probablemente (o seguramente) esta 'situación' que mediante la asunción del concepto paisaje 'se des-ubica', es la que nos concierne tal que seres tangibles soñadores de cosas intangibles, provistas por la imaginación o el ensueño, acaso por la contemplación; 'lugar' de nuestra perceptibilidad donde aquellos imaginarios se levantan.

Para nuestra comprensibilidad el paisaje es un término lingüístico de significado confuso que orienta nuestra mirada imaginaria hacia un 'más allá' en el 'más acá' igualmente difuso, aprehensible en imágenes y que (casi-nunca) es el lugar en el que habitamos o permanecemos. Desde la infancia nos hacemos una composición de los lugares imaginaria, que proviene de la imagen; el maestro José Bergamín lo exponía hace tiempo en "La decadencia del analfabetismo" (1974). Los infantes piensan en imágenes tal como Goethe achacaba a la poesía; pensar significativamente antes aún de poder 'vocalizar' ese pensamiento en palabras asertivas. Efectivamente, desde niños/as hemos habitado unos espacios que para nosotros/as se han vuelto harto familiares. Antes bien, esos espacios que han sido el lugar de nuestra habitabilidad, de nuestras vivencias, (casi-nunca) los habremos considerado paisajes. Bajo esta lógica, alcanzar a entender que hemos vivido en un 'paisaje industrial' y después postindustrial o des-industrializado, quizás sea un reto intelectual semejante, salvando las distancias, a la tarea de explayarse en una investigación etnográfico-etnológica donde los ejercicios supuestos de aculturación, pérdida de prejuicios, inmersión, observación (más o menos participante) y descripciones densas las vinculamos a nuestra propia singularidad ambiental y cultural que nos corresponde. Tampoco esto sería novedoso, pues ya se ha ensayado meritoriamente (o casi).

Empero, obvio es reconocer que quienes hemos nacido, vivido (y crecido) en Bilbao y su área metropolitana, a la manera de ejemplo paradigmático, los destellos de la ciudad industrial y la mezclas orgiásticas de hierro, acero, viruta y arrabio no configuraban nuestro paisaje sino 'nuestro' pan de cada día, en unas décadas ya cercanas a la decadencia: final de 1970 y 1980; de modo que 'nuestros paisajes' serían (en condicional), aquellos territorios neblinosos del mentado 'más allá' en el 'más acá': la montaña, el campo, la campiña, la costa vasca, etc. imbuidos de una elocuencia imaginaria (e imaginada) tendente hacia el acervo mítico-mitificado, pese a que esto último perfila un aspecto de la cultura en el que ahora no podemos adentrarnos.

(Casi-siempre) que hablamos de espacio también nos referimos al tiempo. Para cuando nos dimos cuenta, el paisaje industrial (una suerte de 'pensamiento paisajero' que se distingue desde la disciplina de la geografía), había devenido en franco retroceso y demolición arquitectónica.

Tierras-sombra-tostada, aderezadas con ocre-violeta-amarronado; tierras pulverizadas y contaminadas yacían vacías de fábricas en un abrumador estruendo demoledor con el posterior silencio ahondado por el imparable fluir del mar y de la ría. La ciudad-*Mordor* a la cual se ha aludido en otras ocasiones, había apagado sus llamaradas tórridas amarillo-rojo anaranjado. El color del hierro impregnaba las noches bilbaínas, pero con ello el olor y sabor ferruginoso, sentido cuando recorríamos la periferia inmediata hacia el Abra. Fue también en esa misma década de 1980 cuando un grueso cuerpo de relatos de ciencia-ficción con escenarios apocalípticos y post-nucleares comenzaron a llevarse a la gran pantalla (aspecto que tiene que ver con varios derroteros concretos del mundo sociopolítico-económico y militar de occidente, en lo que, huelga decir, no es posible adentrarnos), quizás con uno de los escenarios que más condensó, a la postre, los imaginarios postindustriales como lo fue *Blade Runner* (1982). Todas esas imágenes, a la larga, (casi) seguro que contribuyeron al levantamiento de los citados imaginarios, los cuales, en nuestro contexto, provenían de una temporalidad ocluida, que estaba agotándose, y mucho más desde una sensibilidad estética aprehendida que desde el mero sentimiento de pertenencia.

La ciudad había permanecido (casi) centuria y media a la sombra de la explotación minera y la transformación siderometalúrgica, tal que capas que se fueron añadiendo a los fluviales siglos anteriores y lo que después estaría por llegar, otra gran transformación post-postmoderna, que va convirtiendo a la ciudad en superficies hechas de acumulación antrópica a cuyo sedimento, dicho sea de paso, nos costaría atribuir la cualidad e incluso la categoría paisajística. Este peculiar concepto de ciudad-collage, por ende, más que milhojas o sedimentos acumulados como sugiere la cita del inicio de este apartado, precisa bondad improvisadora, correspondiéndose con una ya vieja idea elaborada y avanzada (emancipada, evolucionada) a partir de lo que teorizó el gran arquitecto-urbanista italiano Aldo Rossi al comienzo de la década de 1970. Las permanencias y persistencias, tamizadas por el influjo de la tardo-modernidad.

Estas formas de entendimiento de la ciudad con el/los atributo/s que fueren, (casi-nunca) han desterrado o arrinconado las piezas urbanas, sean centros o periferias, elaboradas por muchos siglos de relaciones humanas subyacentes entre los escombros y reliquias, re-elaboraciones históricas, efluvios de la modernidad e inclusive ambientes intercambiables e internacionales de la postmodernidad parasitaria. Restos y vestigios admirados, cuasi-reliquias que en lo que nos concierne, han pasado de ser una arqueología antigua hacia una arqueología moderna-industrial:

La *Carta de Nizhny Tagyl*, aprobada por la asamblea de Ticcih –Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial– el 17 de julio de 2003, define la Arqueología Industrial como <<un método interdisciplinario para el estudio de toda evidencia, material o inmaterial, de documentos, artefactos, estratigrafía y estructuras, asentamientos humanos y terrenos naturales y urbanos, creados por procesos industriales o para ellos>>. El documento, considerado como el primer texto de referencia internacional abiertamente dirigido a estimular la protección de los vestigios de la industrialización, incide además en la importancia de los procesos de catalogación y en la labor de investigación, aporta propuestas para favorecer la protección legal de los bienes así como una serie de medidas asociadas al mantenimiento preventivo y a la conservación activa, subrayando la importancia de la educación y de la formación de profesionales especializados en la preservación de los testimonios de la industrialización (Tielve, 2021: 128)<sup>1</sup>.

Para los 'nativos' cuyas 'ventanas' al pasado industrial estaban cerrándose en el tiempo, el recambio acontecía (casi) siniestro; esto es, cuando lo familiar se vuelve extraño en una situación no muy alejada del 'extrañamiento' provocado por dislocación cultural. Cuando pusimos en valor estéticas antagónicas o disímiles a lo bello, nos aparecieron categorías como el feísmo, lo grotesco de algunas infraestructuras y equipamientos o el susodicho panorama siniestro, desde una profunda raíz reflexiva de los hedores que declinaban, las luces que dejaban de deslumbrar o los cielos coloraros que se apagaban. Observamos y atesoramos el paisaje industrial (categórico y cualitativo) en pasado, si bien hemos de generar, no solo afrontar, una capacidad decisoria para movernos entre las disciplinas que pretenden apostar por ese tipo de estudios.

---

1. Documento identificado con denominación Ticcih (2003): *Carta de Nizhny Tagyl sobre el Patrimonio Industrial*, disponible en red: <https://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagyl-charter-sp.pdf>



Figura 1

Dibujo 11b de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa



Figura 2  
Dibujo 5b de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

## 2. AVANTE A CUARTO: ÁMBITOS DESTROZADOS / 'DESTRONADOS' VERSUS 'POLVORÍN' DE IDEAS PARA IMAGINAR / RECORDAR HOY EL MAÑANA

*Rien n'est pire que l'architecture en usine, semblable à l'imprimerie avec tirage à X... exemplaires*  
(Barucq, 2020: 115).

La cita de Florence Barucq que reproducimos al inicio de este apartado da cuenta, por de pronto, de 'lo peor' de la arquitectura de las fábricas; aquello que puede parecer semejante a una arbitrariedad monótona sin solución de continuidad; ecuaciones idénticas elevadas a altas potencias. No obstante, las 'potencialidades' de esos enclaves tocan las nociones de lugar, de identidad, de tiempo y de patrimonio. Dado que los ámbitos referidos no permanecen inertes, sino que, además de una presencia antrópica, denotan las marcas de unos giros entrópicos de transitoriedad y de 'naturaleza' híbrida; tanto cuando han permanecido vigentes como cuando sobreviene el deterioro. Lugares que lejos de estar vacíos, durante la espera del 'mientras tanto' rebosan habitabilidades alternativas en las ruinas, en las guaridas secretas, en los recovecos de las infraestructuras decrépitas e inclusive en la invasión por huertos alternativos de entretenimiento y de sociabilidades más o menos soterradas. En definitiva, espacios donde se pueden identificar los pliegues, hallar las tensiones y traspasar los márgenes normativizados:

En el paisaje entrópico las realidades son difusas, se presentan múltiples identidades en una misma realidad, o múltiples realidades que conviven en un mismo plano. La dicotomía instalada en el imaginario colectivo de naturaleza –o paisaje natural– como espacio "puro" en contraposición a la ciudad –o paisaje urbano– entendida como <<espacio construido artificial>> pierde todo sentido. Los objetos ya no se constituyen propios de ningún lugar, no poseen una identidad definida y determinada, pero en ningún caso se trata de una confrontación o de una realidad diametralmente opuesta. Podríamos decir que estamos en un espacio de coexistencia. Este estado de relación resulta clave para entender la atmósfera, una construcción de carácter relacional que enlaza objeto, cuerpo y entorno construido (Bernard, 2017: 65).

Un caso real significativo que en este tipo de ocasiones suele ser mentado es el de Kowloon city: ciudad amurallada en Hong Kong. La ciudadela ocupa todos los espacios posibles y conforma un lugar absurdo, demolido hacia la primera mitad de la década de 1990 (hay una representación a escala del complejo, una maqueta, dentro del parque 'regenerado' en donde fue el lugar más denso de todo el planeta, (casi-casi) como Altos Hornos de Barakaldo en Megapark: maqueta industrial que condensa la (des)memoria de toda una época moderna y pretérita en lugares donde recursos como la gentrificación se utilizan como métodos de remodelación socio-urbana.

Son (casi) todas ellas 'ciudades terminales', lugares en extremo poblados donde llegan y arriban mecanismos (y seres) del 'otro lado', de otros universos-mundos, (casi) como terminales portuarias del renacimiento o ciudades de infraestructuras-puerto o aeropuerto desde destinos ultra-mundanos o (inter)planetarios. Curiosamente, estos 'territorios arquitecturales' aunque aparentemente se muestren más bien 'opacos', dejan traslucir el 'interior' en su 'exterior' tal que de otro modo (quizás no tan distinto) lo hiciesen edificaciones emblema de una modernidad antecesora donde por vez primera, se incorporaban los exteriores en los interiores (y viceversa) a través de membranas cristalinas y livianas estructuras que planteaban umbrales totalmente permeables. Sea como fuere, con una presencia inaudita del cristal o incluso atenuada, los artefactos inmobiliarios industriales también establecieron esos 'umbrales de traspaso' donde los límites imprecisos a veces abren paso a percepciones en las que los objetos unitarios se confunden con el conjunto del entramado (adentro y afuera), más allá del sentido de las partes, en una "constelación sensitiva que puede percibirse, por así decirlo, de un solo vistazo" (Bernard, 2017: 50). Esta línea que podría argumentarse desde finales del siglo XIX y la era posterior (*Crystal Palace*, *Blur Building*, etc.) transcurre y se transfiere hasta encontrarnos con ejemplos como el Beaubourg:

En 1975 durante los trabajos de destripamiento de les Halles que debían dejar espacio al Beaubourg de Renzo Piano, Matta-Clark intervino en dos casas del seiscientos de la rue Beaubourg, a punto de ser demolidas, llevando a cabo una excavación en forma de cono (*The Conical Intersect*) desde la cual se podía ver tanto los trabajos en curso como la Torre Eiffel, un símbolo de progreso, como aspiraba a ser el nuevo Beaubourg. Con la vista de los escombros y del vacío creados por el destripamiento, Matta-Clark sugería lo que se ocultaba detrás de la que se convertiría en un icono arquitectónico de lo posmoderno, "la época del triunfo de la sociedad del espectáculo" (Lippolis, 2015: 123-124).

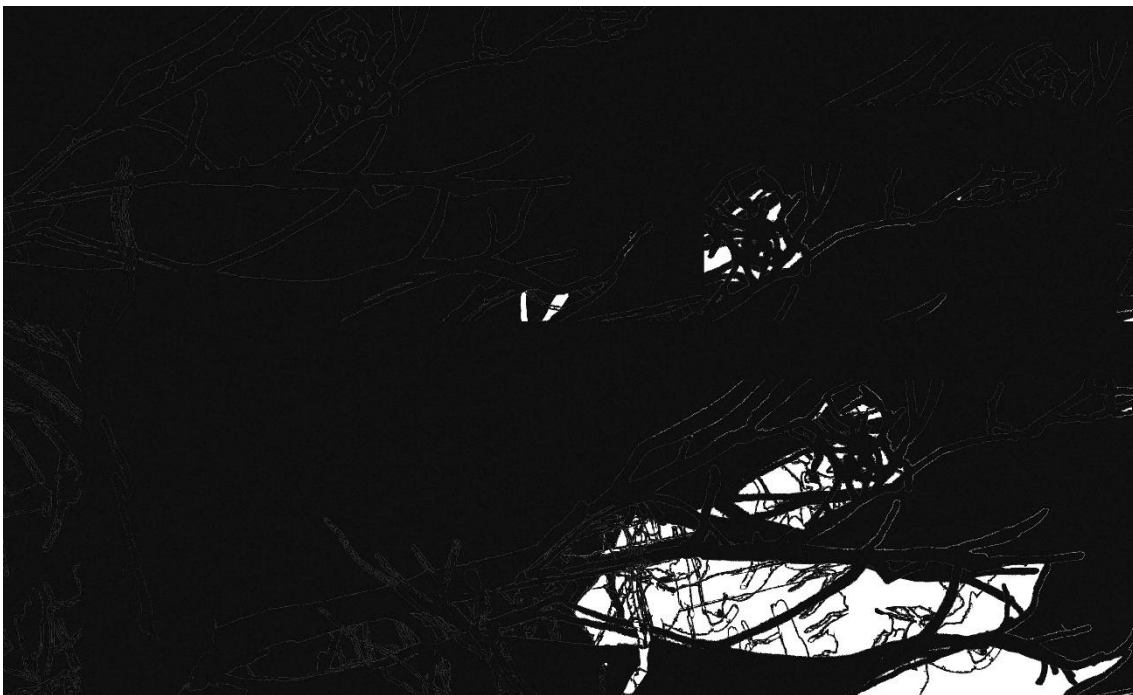


Figura 3  
Dibujo 14c de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa



Figura 4  
Dibujo 14b de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

Idea de alargada raigambre y profunda tradición ya (casi) devenida clásica en los discursos 'desde' el arte: sociedad del espectáculo; su desarrollo, consistencia y solidificación divergente y postmoderna, es también el triunfo de las estrategias que cristalizan en las zonas industriales 'depauperadas' y 'recuperadas' después de la época fugaz del 'mientras tanto'. Algo así como el 'efluvio transmoderno' que ha de aportarse para que, desde el presente, pueda ser mínimamente recordada y justificada la operación estética de las vanguardias, histórico-artísticas y escultórico-arquitectónicas, en un tiempo de primacía para la re-nombrada 'arqui-escultura'. En este recóndito (o menos) lugar de transacción, Eduardo Martínez de Pisón aclara que el 'paisaje' como materia de 'descubrimiento' (desvelamiento) más que de 'invención', palpita, precisamente, en ese "descubrimiento cultural del territorio y no solo la decantación formal de este. Revela su aspecto profundo, culto y estético, añade la percepción de lugar, su comprensión, incluso su sentimiento y naturalmente, su representación, su imagen científica y artística" (Martínez de Pisón, 2017: 42-43). Frase que, en todo caso, compensa y sintetiza con creces las vertientes que vamos exponiendo y desgranando durante los primeros apartados de este texto con mirada multidisciplinar enfocada desde el arte.

### 3. AVANTE A MEDIA: HURGAR EN LAS MEMORIAS, REVIVIR Y RE-EVOCAR

*Bizitza errealean gertakarien zain egon ohi gara. Mundu digitalean gertakariak dira gure zain daudenak. [...] Goiz ala berandu, mundo birtualen eta giza gorputzen arteko interakzio organikoagoa ahalbidetuko duen teknologia bat helduko da, mundo birtualak sentzu guztiekin antzemateko aukera emango diguna. Modu horretan, esperientzia fenomenologikoago baten bitartez espasio birtualak autokonklusiboak eta errealitatetik autonomoak bilakatu ahalgo dira (Altuna, 2015: 40, 42).*

Hurgar en las memorias de la ciudad industrial nos remite (ya-casi) a un tiempo pasado, anterior a cuando se ha producido (se produjo) la 'catástrofe' no excesivamente bien ponderada. Esa destrucción del propio hábitat no potencial sino real, sugerimos que nos ha podido aproximar a lo que Ion Fernández de las Heras justifica tal que un umbral sublime ejercido por la estética de la catástrofe o 'umbral de la catástrofe' donde "placer y horror (lo bello y lo siniestro), el pasado y el presente o lo 'natural' y lo antropizado [...] se alternan de forma ambigua simultánea" (Fernández de las Heras, 2022: 1).

Como no podía ser de otro modo, este autor nos confronta en línea directa con autoridades clásicas como Immanuel Kant y Edmund Burke, en un giro sobre el entendimiento de lo bello que transcurre desde una cualidad (casi) universal y (casi) objetiva hacia cuestiones históricas en el caso de Burke y subjetivas en Kant. "Ambas concepciones vinieron acompañadas de un concepto, lo *sublime*, que hasta la fecha apenas había sido utilizado para referirse a cualidades estéticas de orden superior" (Fernández de las Heras, 2022: 5). Con independencia de los matices diferentes que puedan hallarse desde uno de los autores históricos hacia el otro, y que Fernández de las Heras pone en valor brevemente, la categoría estética en sí, (casi siempre) nos ha aportado sensaciones e ideas contradictorias además de reacciones emocionales binarias que quizás se acentúen al nombrarlas; aflicción, terror-temor, angustia y vértigo provocados por lo supuestamente caótico y desordenado, abrumador, horrible e informe. Cercano a nosotros, como decíamos, el hábitat industrial atesoraba esas mismas contradicciones y a-sintonías; desde el ahogo de la ciudad oscura a la tensión brillante del fuego divisado en las entrañas de los transformadores mecánicos; y de ahí a la aflicción por su desaparición y reconversión. "Pero la angustia y el vértigo son superados por un segundo movimiento reflexivo en el que el sujeto toma conciencia de su insignificancia física y de su superioridad moral; desatando el desahogo y todo tipo de emociones". En este sentido, "lo sublime constituye un umbral entre el dolor y el placer que acaba por catalizar la reafirmación de la superioridad del espíritu, la moral y la razón [...]. Se trata de un concepto que permite hacer del dominio ilustrado sobre el territorio una cualidad estética" (Fernández de las Heras, 2022: 6); lo cual conectaría en una senda temporal determinada, con la clarividente ascensión de Petrarca al Mont Ventoux unos siglos antes. Ese 'dominio sobre el territorio' se fundamentaría luego en ciertos elementos simbólicos de intencionalidad hegemónica para Francisco Javier Alda (2023), los cuales discurren desde los jardines versallescos hasta las grandes obras de ingeniería o las intervenciones del Land Art. Si bien, más allá de la ilustración y hacia el romanticismo:



Lo sublime se aleja de las jerarquías objetivas y de los órdenes superiores para aproximarse a una tensión cuyo exceso hace que el observador se pliegue hacia el interior, instituyendo el sujeto racional. [...] Así, desde el romanticismo –Schelling, Krause– se sintetizará ambos conceptos (bello y sublime) en uno solo para convertir en una obsesión la búsqueda del sutil toqueo con lo trágico, lo monstruoso, lo excesivo. Rilke, de ese modo, llegará a definir lo bello como “el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar”. Con esta perspectiva habría nacido una categoría estética: *lo siniestro* (*ibid.*).

Al hilo de esta última anotación, para Schelling lo siniestro constituye aquello que ha sido manifestado pese a que debía permanecer oculto y soterrado. Parece que, a partir de ahí, el propio Freud, acaso desde una disciplina distanciada de las que manejamos, aludiendo a un término alemán que denota significados como secreto o tenebroso, al mismo tiempo que familiar u hogareño (*heimlich*) advertiría que –lo siniestro, se supone– “se trata de aquello que, habiendo sido familiar y cotidiano, se ha vuelto extraño y misterioso” (*ibid.*), lo cual es exactamente lo que ha podido suceder(nos) con los hábitat (post)industriales vividos, sufridos y ahora soñados, pintados sus residuos, fotografiados, filmados, etc. Esto es, lo trágico existencial que reclama atención estética no solo contemplativa sino activa por medio de técnicas y procedimientos artísticos de re-presentación, aparte de otros ‘reclamos’ culturales e históricos demandados.

La voz latina *pagus* (territorio, campo), al parecer derivó en *paysage*, que el castellano lo tradujo como ‘paisaje’ (relativo al campo y al territorio utilizado). Esta forma de nombrar tenía su objeto material, parece ser, en aquellas tierras escasamente controladas por los poderes político-religiosos, casi como lugares donde residían y pernoctaban los ‘infeles’ y ‘paganos’, más bien fuera de las villas y en los alrededores de las poblaciones (lo cual a veces se reproduce, distancias salvadas, en los paisajes inventados de la postmodernidad). El paisaje tal como es designado en la actualidad, no poseía término específico castellano (salvo ‘el fondo’) al menos hasta el siglo XVIII. La percepción del paisaje se vinculaba a la funcionalidad y utilidad de la tierra, como campos de cultivo y áreas/ terrenos para la caza, por ejemplo: esto es, unas parcelas acotadas.

El *Landschaft* germano, bien conocido desde el siglo VIII, era una ‘región’ o ‘provincia’ hasta el siglo XVI (campo que rodeaba un asentamiento). Paralelamente y más cercano al castellano, el francés *pays* o el italiano *paesetto* no conllevaban en sus significados contemplación estética hasta que ya en el siglo XVII se convirtiese en *paesaggio*, con cierta cualidad contemplativa-observable. Ahí confluyen, entonces, en un lugar común en el que el paisaje lejos de apelar al territorio, constituye una mirada contemplativa y desinteresada, pudiendo ser formulada como ‘estética’, uno de cuyos únicos precedentes para Fernández de las Heras está en la China del siglo IV. En occidente, en cambio, sería al comienzo de ese siglo XVII cuando, por una parte, se asiste al germen del paisajismo holandés y por otra el teórico del arte Carel van Mander publica un tratado en el que se hace referencia al ‘paisaje pictórico’ mediante el término *Landschap*.

Francisco Javier Alda, en su tesis doctoral, incide en unas ideas y aseveraciones muy parejas:

El paisaje, debido a su inserción en nuestro imaginario colectivo, es un término que hemos asumido como universal e intemporal. Sin embargo, es un término moderno, que hasta el Renacimiento no existía en occidente. Mucho antes que en Europa, el paisaje había aparecido en China en el siglo V bajo la denominación de *shanshu*<sup>2</sup>. No obstante, existen notables diferencias entre ambos modelos (Alda, 2023: 61).

De hecho, el paisaje chino se nutría de las filosofías budista y taoísta, de modo que se articulaba desde la ‘operación simbólica’ de ‘civilizar el espacio indómito’, reconvertido en ‘hábitat’ humano. No solo eso, sino para el ‘cultivo’ de la contemplación ‘estética’ y ‘espiritual’, recurriendo a las conocidas como ‘tierras de los inmortales’ o paraísos del budismo, cuya realidad se encontraba en las imaginaciones fantásticas o en los imaginarios que se recreaban a partir de las susodichas alusiones espirituales, místicas, mítico-ancestrales o contemplativas. Prontamente, por lo tanto, se inserta la semilla de esa raigambre mental que, acaso mediando el pensamiento en imágenes, nos dirige hacia aquello que se sustantivará (en diversas culturas) como idea, pensamiento, ensoñación de unos lugares que, no existiendo, se les atribuyen

---

2. El significado del *shanshui* se explica como una suerte de estilo pictórico en el que se representan, por lo común, ‘paisajes naturales’ tal que cumbres montañosas, agrestes cascadas o ríos que descienden por parajes salvajes.

cualidades intangibles de verosimilitud al integrarse en un pacto entre lo que percibimos y sus connotaciones imaginarias<sup>3</sup>.

Fernández de las Heras recuerda igualmente otra relación de esta cuestión con la cosmografía, en cuanto disciplina que desarrolló las técnicas cartográficas tan importantes en la época. Los procesos analítico-descriptivos basados en dibujos para utilidades estadísticas, militares y de agrimensura, pudieron ser transpuestos en el 'paisajismo' holandés a raíz de indicios como los detallados dibujos a pluma sobre papel, comparables a la precisión del trabajo cartográfico, así como las composiciones resueltas por artistas como Jacob van Ruisdael o Jan van Goyen y cierto apego a una visualidad estética derivada de la representación cartográfica. Lo cual va en consonancia con la gran relevancia que adquirió la cartografía como ciencia de los 'mapas' y los atlas que describían el mundo científicamente, hasta los confines oceánicos del abismo (*finis-terrae*) Así, el 'campo' debía de ser 'domesticado' para conseguir que fuera más habitable y menos indómito, lo cual aderezaba el 'ideal de paisaje' entre lo inmutable-imperturbable y lo humanizado, en una 'operación civilizatoria' que también había incluido antes a la cultura oriental:

El proceso de transformación del territorio en paisaje, se producía como mecanismo de control simbólico sobre el territorio. [...] La operación simbólica de recodificación de los espacios naturales a través del paisaje es la clave que nos sirve para entender las dimensiones hegemónicas de los dispositivos de poder, porque está directamente asociada a las narrativas de dominio y control (Alda, 2023: 100).

En nuestro contexto y salvando las distancias espacio-temporales, creemos más certera, sim embargo, la mediación de esa 'sombra' engarzada con lo sublime y lo siniestro la que ha podido influir sobremanera en la concepción del territorio como paisaje, en un sentido ya moderno que transita los siglos XIX y XX con los hitos-puntos culmen de la rampante industrialización en boga.

Enrique de Rosa en su tesis doctoral, recoge cómo se asienta esa cierta mirada 'naturalista':

Según Marina Frolova, el concepto científico del paisaje, o Ciencia del Paisaje (o *Landschaftskunde*) surge en Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX. El Estado soviético hace que la visión naturocéntrica triunfe en las investigaciones paisajísticas soviéticas, con lo que los elementos antrópicos desaparecen de las descripciones. La naturalización y la objetivación del paisaje se ajustan al espíritu general de la época. Las transformaciones políticas y sociales asociadas a la Revolución acentúan las tendencias ya existentes en el desarrollo de la geografía rusa, donde lo más apremiante es el aspecto utilitario de las investigaciones geográficas, su relación directa con la práctica y el desarrollo económico en unos extensísimos territorios que es preciso gobernar. Por otra parte, el materialismo marxista, según el cual nuestras sensaciones son medios eficaces para conocer el mundo en su objetividad, se convierte en dominante en Rusia. A lo largo del siglo XX, el paisaje es reducido, a título de 'complejo geográfico natural', al sistema de componentes naturales, o más simplemente, a la suma de diferentes índices y fórmulas físicas y químicas. Una atención particular era la prestada a la estadística del paisaje: inventario de unidades morfológicas, sus clasificaciones, el establecimiento de relaciones jerárquicas y sus leyes de distribución espacial. Su método principal es la cartografía sobre el terreno (De Rosa, 2022: s/p).<sup>4</sup>

Desde la disciplina geográfica, vemos que se alude al paisaje a la manera de combinación de factores humanos y 'naturales', los cuáles de forma sistémica, interactúan para conformar esos parajes que se observan 'desde fuera' de la 'escena'; esto es, con un carácter eminentemente 'etic'. En nuestro caso es, precisamente, el carácter 'emic', desde el 'interior' de los espacios (sumados a la 'variable' tiempo que 'nos' pertenece o que 'no', bien por pretérito o por permanecer expectantes al porvenir), el que fundamenta tales miradas y observaciones ante un paisaje considerado como fenómeno de identidad alterada, transformada y muy reinventada.

---

3. El propio autor se pregunta si en este vértice o en alguno, los 'paisajes' chino y europeo estarían conectado (si bien, con siglos de distancia), reconociendo que las (hipotéticas) relaciones entre los modelos habrían sido difuminadas y disipadas, aspectos en los que resultaría impracticable su cotejo.

4. En una senda un tanto discordante, este autor remarca que "fue precisamente de la geografía cultural alemana de donde surgió el paisaje como un concepto clave, generando técnicas como 'indicadores visibles del paisaje' para distinguir regiones culturales. La idea de límite territorial y paisaje físico están muy arraigadas en la formación de la conciencia nacional alemana. Nacionalistas románticos de principio del siglo XIX sintetizaron estos elementos en paisajes icónicos, la montaña y el bosque afirmaron una imagen musculosa. Reflejo de la preocupación dentro del nuevo estado por sus límites territoriales y unidad cultural. Los indicadores paisajísticos, como son las formas de las casas, la morfología del pueblo, el patrón de los campos y los cercados definieron el verdadero paisaje como una unidad ecológica entre la naturaleza y el pueblo". *Ibidem*.

Esta posición 'otra', por así decirlo, es la que nos aproxima a esas estructuras (espaciales) elaboradas y complejas, salpicadas de restos arquitectónicos diversos, que son las que aportan identidades a sus enclaves en vías de transformación, mediante las huellas de unos condicionantes productivos y funcionales que no es probable que se repitan, a la espera de ser nuevamente ocupados. Mientras tanto, asoman tal que 'contenedores' que pueden tener aprovechamientos temporales o quedar tal que elementos que pasan desapercibidos hacia los estados de 'congelación' o 'desaparición', donde comienza a apuntalarse la idea de lo sublime. Las pocas infraestructuras perdurables a lo mejor se han 'reinventado' en otras áreas (también próximas a ciudades) como los parques tecnológicos, unidos a unas nuevas visiones sobre los supuestos valores paisajísticos de los territorios de las regiones metropolitanas. Esa 'zona temporal' que aguarda en el 'mientras tanto' es donde surgen los imaginarios y se proyectan unos compromisos que otorguen una 'segunda oportunidad', sin la *tabula rasa* que los anule.

Para Gemma Martín Valdanzo (2022), estos 'lotes vacíos' como los llama, sucumben a la desmemoria y nos pueden conducir a la pérdida de las identidades. "Estos paisajes industriales se pueden considerar entonces lugares desterritorializados<sup>5</sup>, es decir, espacios donde se rompe toda relación con la historia y la memoria del lugar, y esta amnesia territorial genera una extrañeza que conduce a la desculturización y a la desconexión entre zonas" (Martín-Valdanzo, 2022: 19)<sup>6</sup>. Rescatar estos 'lugares' en los relatos cinematográficos o literarios es volver a crear, a nuestro juicio, narraciones acerca de ellos; lo cual se resuelve a menudo escenográficamente, pero a veces va un poco más allá hasta constituir verdaderas impregnaciones mentales que se ubicarían cerca del concepto de paisaje. El pasado (o el presente) industrial puede así proyectarse como futuro y apelar a ideas resueltas en imágenes de sociedades 'panóptico' y de nuevos 'falansterios' imaginados.

Esos lugares desubicados y deshabitados son, a veces, por los cuales se 'camina', rehabitándolos en el recorrido (tal que lo hiciera Robert Smithson en la región fluvial del río Passaic), después de una larga senda de 'caminantes' (casi) desde el romanticismo hasta los situacionistas, aunque aquí debiéramos de tratar asuntos que se despegan de las líneas maestras de nuestra argumentación. En todo caso, cuando Debord dibuja los mapas o planos de síntesis 'psicogeográfica', interpreta París a través de múltiples fragmentos flotando casi en levitación: 'unidades de ambiente' que podrían responder al ideal de 'nuevos paisajes deseables' quizás en los 'territorios externos'. Lewis Mumford, sí que alude cuestiones estético-artísticas:

El espacio, lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios. Al elegir los planos horizontales y los picos verticales, al utilizar o rechazar un lugar natural, la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de la existencia. La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes posiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano (Mumford, 1957: s/p.).

Cúpulas, capiteles, columnas y otros elementos clásicos sabemos que son algunas 'armaduras' arquitectónicas que podemos achacar, igualmente, a los edificios mecánicos de la industria. Cuando comienza a ser patente que los territorios son altamente antropizados como resultado de siglos (incluso milenios) de relaciones humanas con el medio y los conflictos por las ocupaciones, es cuando comenzaría a asentarse una 'sub-disciplina' arqueológica que se ha venido a nombrar 'arqueología del paisaje', bastante cercana a otra que incide en 'nuestros' territorios como puede ser la 'arqueología industrial'. Una arqueología de 'tiempos modernos' (o post-modernos, o post-postmodernos...) implica ya la palabra 'arqueología' que denota unas

---

5. Término/concepto que se ubica entre la 'amnesia territorial', la extrañeza e inclusive la desculturización como pérdida identitaria.

6. Esta autora define el 'tiempo de espera' o 'mientras tanto' que hemos señalado como un tiempo indeterminado entre el uso industrial y la utilidad futura por determinar. Lo cual había sido ya introducido anteriormente con los términos *in-between* o *in-between-city* así como *zwischenstadt*, este último por el arquitecto alemán Thomas Sieverts hacia 1995-1996 para describir una nueva forma de paisaje (urbanizado) entre el centro de las urbes y las periferias. Terrenos momentáneamente congelados por decisiones políticas, especulación inmobiliaria o recalificaciones administrativas. Sería este un espacio 'de disputa', ya que se encontraría involucrado con conflictos ambientales, político-económicos, culturales y de tipo financiero. Se trataría, por consiguiente, de espacios ubicados entre lugares específicos del entorno vital inmediato y aquellos otros identificados como no-lugar en su concepción más abstracta. Descampados que cuentan con algún recuerdo del pasado (más o menos remoto o cercano), si bien se encuentran 'a la espera' de remodelación en una interfaz de 'ciudad intermedia'. Insertos en la sucesión de cambios precipitados acaecidos durante la reestructuración industrial desde los años 1980-1990 (Sieverts, 2015).

determinadas metodologías y técnicas de investigación para redescubrir el pasado, cuando en los terrenos postindustriales se ejercita el re-descubrir (casi) el presente o el pasado inmediato.

Así, la carta de Nizhny Tagil<sup>7</sup> que hemos aludido al principio, proponía justo iniciado el siglo XXI (2003) definiciones de lo industrial (o postindustrial) como 'patrimonio' en un eje cronológico y con una metodología asociada que sería, obviamente, la arqueología industrial. No obstante, para nosotros, quienes no podemos conformarnos con una visión meramente arqueológica (aunque muy relevante), reconocemos involucrada la percepción explayada en tono estético. La población que se asienta en un medio rural, como ejemplo (ahora ya rururbano) necesita las representaciones bucólicas del paisaje de antaño junto con las comodidades de las nuevas estructuras. Ya hace más de un siglo el pensador Georg Simmel en: *Las grandes urbes y la vida del espíritu* (1903), recordaba que los estímulos urbanos (de la ciudad) terminan 'atacando' los sentidos, en tanto que distorsionan y trastocan las experiencias cotidianas. Sería más tarde en plena Segunda Guerra Mundial con *El libro de los paisajes* (1941), cuando Walter Benjamin disponía nexos entre el 'paisaje' urbano de la ciudad y el *flâneur*<sup>8</sup>, lo que renombró con un término como 'arqueología de la modernidad'. Un tipo de arqueología (contemporánea) que tal como la 'industrial', se caracteriza por valorizar y colocar en la historia ese instante moderno que inmediatamente sucedido, es estudiado con técnicas arqueológicas. Técnicas que seleccionan lugares (urbanos), los cuales a veces solo existen para cada individuo (dentro del colectivo).

Los terrenos de la industria (ahora postindustriales) afectaron casi desde el siglo XVIII en las transformaciones de las ciudades y periferias tanto cuantitativa como cualitativamente, hasta convertirse en 'encuentro' de realidades bastante dispares a nivel territorial, coincidente con las fases de industrialización; lo cual dificulta la cristalización de una conceptualización única y unívoca para los vacíos postindustriales, así como formas diversas de actuación (Arteaga-Arredondo, 2005). La primera 'corona perimetral' que se asienta al inicio de la industrialización, por ejemplo, encuentra su organización en relación a esa industria y sus infraestructuras de comunicación y habitabilidad.

Bajo los enfoques de mayor actualidad, el paisaje se organizaría, por lo tanto, en el ámbito de la sensibilidad humana y aquellos paisajes clasificados como urbanos, por ende, se percibirían a modo de composiciones espaciales caracterizadas por conjuntos de construcciones estables y diversidad de densidad poblacional; ámbito en el que proliferan interacciones relacionales 'deslocalizadas' e inclusive 'precarias' (hecho que puede constatarse, por ejemplo, en los enclaves postindustriales pero también en las urbes ficticias del futuro o presentes alternativos). En este sentido, Raquel Hemerl y Tardin Coelho defienden que comporta zonas grises donde la formalidad incorpora la informalidad, y viceversa. Zonas de mezclas e interferencias, donde patrones espaciales y sociales distintos se tocan evidenciando realidades diferenciadas (citado en: Nogué, 2007: s/p.). Angélique Trachana (2013, 2017), por su parte, se refiere a un territorio "ocupado por construcciones dedicadas a la explotación, la transformación, la producción y el transporte de recursos, siendo la acción humana un espacio formado por dilatadas pervivencias y cambios convulsos, que marcan las huellas más profundas en el paisaje para dar identidad cultural" (citado en: Martín-Valdanzo, 2022: 91). La interacción de los procesos técnicos (por ejemplo, de extracción de materias primas) con la orografía y topografía de los territorios puede resultar en ocasiones de gran 'violencia' en cuanto a su radical transformación, fruto de lo cual se han conformado tipologías de parajes (post)industriales como son aquellos que han tenido que asociarse a los cauces de agua como rías, canales, presas, etc. donde los elementos 'añadidos' de la arquitectura industrial han venido a soliviantarlos. Todo ello al abrigo del 'paraguas tecnológico' desplegado en varias fases:

Procesos de transformación relacionados con la propia revolución industrial a finales del siglo XVIII (primera generación: se focalizan en terrenos más abiertos propios del paisaje de carbón y el hierro, donde los ferrocarriles a vapor transforman la imagen del propio territorio. Segunda generación: paisajes industriales urbanos ligados al petróleo, el hormigón y a la electricidad). Es entonces cuando se aprecian los grandes cambios en el paisaje de la ciudad y el aumento de la población. [...] Todas estas fases, que se han ido dando a lo largo de la historia, las hemos heredado y actualmente las vemos como paisajes postindustriales (Martín-Valdanzo, 2022: 94).

Para esta autora, sin embargo, siguiendo a Álvarez Areces (2008) se ha producido un fuerte 'desvanecimiento industrial' que "ha adquirido un sentido que excede lo estético o testimonial para convertirse en un núcleo de orden temporal y espacial frente al avance del olvido y la pérdida

7. En red. Puede cotejarse: <https://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-sp.pdf>

8. Noción que, por su extensión y amplitud de espectro, no podemos escrutar en términos paralelos al 'paisaje'.

de la memoria del lugar. Los valores paisajísticos y ‘vacíos arqueológicos’, las huellas industriales y las herencias artísticas se entremezclan en un espacio continuo” (Álvares, 2008: 6-7) sin solución de continuidad, casi como conjuntos de ‘vacío paisajístico’ con talante urbano que se formalizan junto a procesos modernamente arqueológicos, aunque dicha afirmación contenga una contradicción interna. Hecho que es interpretado por la mirada estética sensible de modo que “el tiempo se riza, pliega, dobla, bifurca o detiene, creando espacios paralelos al que habitamos” (Martín-Valdanzo, 2022: 104), tal como puede suceder en las re-presentaciones de los paisajes y ciudades ‘galácticas’. En este contexto, por de pronto, “el paisaje ya no es ese bonito fondo sobre el que destacan bellos objetos escultóricos llamados arquitectura, sino el lugar donde puede instalarse una nueva relación entre los no humanos y los humanos: un foro cósmico desde el que redescubrir toda la herencia recibida” (Ábalos, 2005: 143). Es además destacable señalar que las distinciones a las que podemos llegar entre ruinas y vestigios de diversas ‘facetas’ de la industrialización, se sustentan comúnmente en formas arquitectónicas asimiladas a unos y otros estilos constructivos y estéticas cuya reproducción se suele hacer notar en los relatos fantásticos de la ciencia-ficción. Lugares que se ‘rescatan’ y vienen de nuevo a formar parte de los ‘primeros planos’ escenográficos, desde las puertas de lo informal e ‘ilegal’.

Sería (casi) como los ‘descampados’ obsoletos, aislados frente al desamparo y a la voracidad:

En el pasado, la obsesión de la arquitectura por la ruina suponía una reflexión sobre los procesos naturales y un estudio de las formas espaciales. Podemos ver estas ruinas como iconos de organizaciones socioeconómicas industriales fallidas o como monumentos de una era pasada de nuestra historia urbana. [...] Las ruinas, como ya hemos señalado, son un elemento recurrente de la corriente romántica, ya que ejercían una fascinación nostálgica y proporcionaban una imagen de desolación y melancolía. El paisaje romántico refleja el espíritu atormentado de sus nuevos observadores y en la visión de estos paisajes siempre hay un pequeño reflejo de estos pensamientos [...]. En muchas ocasiones las ruinas postindustriales, se expresan como partes inconexas o fragmentos sin continuidad, que se escapan de nuestra visión y por eso somos incapaces de reconstruir [visiones espectrales descontextualizadas]. El arquitecto alemán Albert Speer diseñó para el Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial, el edificio que ha dado lugar a la teoría del ‘valor de la ruina’. Aquel edificio no solo estaba construido para ser utilizado por sus contemporáneos, sino también para suscitar la admiración de quienes lo encontraran en estado de ruina, como vestigio, un milenio después [parecido a las ‘fases’ de ‘vida activa’, ‘deterioro’ y ‘ruina’ que plantea y pintase el propio Sr. John Soane cuando ilustró el ‘futuro’ del Banco de Inglaterra] (Martín-Valdanzo, 2022: 123-125).

El ‘paisaje’ (industrial) se construye así desde una mirada observadora, individual-colectiva donde influyen sobremanera los procesos de destrucción-transformación. Esto lo puede refrendar desde el arte, el mentado Smithson, quien descubre, inventa o al menos pone en valor toda una sucesión de ‘vacíos monumentales’ ocupados por ‘recuerdos abandonados’ pero dotados de significado, tal como podíamos extraer de un ‘vertedero’. Sedimento de donde renace el ‘nuevo lugar del futuro’ en la ciudad, pues “casi con la misma minuciosidad de un geólogo, investigaba la tierra y las rocas de los lugares escogidos para sus obras, mostrándolos a veces como lugares alienígenas en un ejercicio de ironía” (Smithson, 2008)<sup>9</sup>. Pero en otras ocasiones, tal que el espíritu cartográfico del siglo XVI, utilizando “nuevos materiales como fotos aéreas, planos, mapas, sistemas a gran escala, cartografías, etc., le permitieron pensar en términos de territorio, de exterior, aludiendo a una nueva mirada artística” (Martín-Valdanzo, 2022: 128). Una curiosa ‘arqueología de futuros abandonados’ que se desvela desde el carácter antrópico de unos paisajes determinados por sus deterioros irreversibles y los ‘escombros’ de la ciudad, como en algunos escenarios de la ciencia-ficción; condición entrópica que genera ‘nuevos monumentos’ un tanto efímeros y desmoronados, desparramados en esos territorios congelados, aunque a veces incandescentes.

Distinto a Smithson, el no-lugar de la sobremodernidad que en la literatura más o menos académica se ha citado de forma recurrente desde que Marc Augé lo diese a conocer al comienzo de la década de 1990, constituyendo (casi) un lugar común, señala aquellos espacios de las ciudades homogéneas e inter-territorialmente intercambiables que conectan con la transitoriedad, el desplazamiento, la superabundancia tecnológica y la anulación identitaria, pese a que en última instancia, puedan conectar desde la pertenencia a esos espacios ‘a la espera’ o del ‘mientras tanto’, con aquellos otros vacíos más des-terrados de los puertos, aeropuertos, estaciones de medios de comunicación, grandes superficies comerciales, etc. pero en los cuales se dan cita procesos de pérdida de memorias que pueden conllevar o no, avivamiento de unos

9. En red: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palenque>

imaginarios tanto inscritos y nucleares como circunscritos y exteriores. A medida que el silencio aparente prima en algunos, otros pueden aparecer superpoblados de imágenes sin contener significado efectivo, invitando a la mirada de soslayo y la circulación más o menos rápida pero dirigida hacia unas finalidades de viaje, de urgencia, de estrés por la llegada o por la (excesiva) franja horaria que dura el discurrir; con lo cual, casi nunca será considerado vagabundeo ni pausado paseo. En horizontes próximos a estas concepciones quizás, un tanto más ecológico, existirían nociones como el 'tercer paisaje' de Gilles Clement que introduciremos con mayor ahínco en el apartado inmediatamente posterior. Son estos 'lugares intermedios' que no expresan sumisión (con un sutil matiz diferente, acaso a los espacios industriales) y que sirven de transición entre ecosistemas varios. 'Rincón' desprovisto de función, de elevado carácter improductivo, con cierta carencia legislativa y reglamentaria en los que conviene abogar por la inacción o la 'no acción' como despeje y relajo, para no producir todavía mayor entropía. Este:

Tercer paisaje se asocia con otras áreas de la estética y las artes, como el tercer umbral de José Luis Brea, o la Tercera Ola de Alvin Toffler. Son ejemplos de conceptos desarrollados después de la modernidad, consolidando esa idea de 'más allá de' [reductos de libertad y subversión, imprecisos, improductivos, des-regularizados], donde se percibirán aún más, estas transformaciones urbanas. Los paisajes industriales de zonas portuarias, por ejemplo, han estado o están en un proceso de transformación de la imagen de la ciudad y como consecuencia de la identidad (Martín-Valdanzo, 2022: 132-133).

Si hay suerte, la 'naturaleza' vuelve a ocupar su lugar (léase por 'naturaleza' los elementos propios del lugar, de la riqueza de los suelos y del clima: flora o fauna) o de lo contrario, tras el pertinente trecho de espera arrecian las operaciones ingentes especulativas, re-generadoras y reedificadoras con vigor inusitado. Otro autor como Rem Koolhaas, en este caso desde el ecuador de la década de 1990 se remite a la 'ciudad genérica'. La cual "se opone a la metrópoli con identidad propia y esencial. Mientras la urbe identitaria es una ciudad histórica, que requiere constantes atenciones por parte de las administraciones públicas, los modelos genéricos no necesitan mantenimiento alguno, están liberados del centro, de la identidad y carecen de historia" (Martín-Valdanzo, 2022: 135). Aquí también se apela a esas ciudades similares a lo largo del mundo, con repetición (hasta la saciedad) de los mismos moldes y esquemas de orientación estética-cultural (a pesar de que las culturas subyacentes no sean las mismas, ni por asomo). Eso sí, se palpa un espacio indeterminado que funciona a modo de 'monopolio de seducción' y 'manto de seguridad', bajo lo cual encontramos extensiones enormes de parques temáticos para el ocio y consumo, de dinamismo 'engañoso' que lejos de potenciar lugares antropológicos opta por multiplicar y clonar.

Concepciones a las que se sumarían otros términos como los 'vacíos legales' del arquitecto Santiago Cirugeda con las 'recetas' constructivas alternativas o, por otro lado, la 'arquitectura sensorial' de Juhani Pallasmaa (ambos autores citados por G. Martín Valdanzo), quien "pone de manifiesto la importancia de la hapticidad (el tacto) frente a la opticidad (lo óptico, la información que recibimos exclusivamente de la vista). Pallasmaa expone que las manos son los ojos del escultor, pero también son órganos para el pensamiento. [...] La arquitectura no puede ser reducida a imagen, porque perdería una serie de valores y nos privaría de la información que nos ofrecen los otros sentidos" (Martín-Valdanzo, 2022: 137-138). Sea como fuere, los paisajes que estamos trayendo a colación suponen el final de unas funciones específicas (las arquitecturas fueron edificadas para ello) en un 'tiempo detenido', una 'historia colapsada' esperando a ser 'repuesta' o 'sustituida'. Parajes que en ocasiones nosotros mismos hemos asimilados a los ambientes de películas como *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski, donde las sinusoidales piruetas del 'tiempo' alambicado son las que construyen el paisaje vinculado a la imagen del recuerdo, a la ruina como huella indeleble y al propósito de escrutar 'zonas' sujetas a veleidades de legibilidad paracientífica. Vestigios de un pasado reciente pero que, sin embargo, nos remiten hacia pasados vetustos de tiempo pretérito.

El paisaje no es un concepto científico como tal, y no existe ni puede existir una ciencia del paisaje, lo que, evidentemente, no significa que no pueda mantenerse un discurso coherente respecto a este tema. [...] El paisaje sólo existe realmente cuando existe la contemplación, la voluntad de saber mirar y ver como objeto estético lo que se presenta ante nosotros en el espacio. [...] El paisaje es hoy una experiencia de origen diferente, ya que la sociedad de hoy consume una cotidianeidad multimedia y de imagen masiva que provoca un uso superficial del paisaje (Martín-Valdanzo, 2022: 287-288)<sup>10</sup>.

---

10. Véase también: Nogué, 2008: pp. 75-76 sobre todo.

Estas alusiones y referencias se aproximan, no obstante, a una mirada que va concerniéndonos cada vez en mayor medida, a la cual Alain Roger suma el concepto de artealización, la cual parte de altas dosis de 'carga cultural' pero también de 'voluntad estética', pautada por la sensibilidad del espectador-contemplador. Así, la evolución del paisaje se coaliga con el desarrollo de las identidades, las memorias, los valores y los contextos sociales, a lo que adjuntaríamos los imaginarios implementados por esas influencias socioculturales. Todo ello enarcado en el transcurrir temporal donde se dan la mano las experiencias emocionales que vinculan al binomio individuo-colectivo, cruce de caminos en el que dichas interacciones se solidifican, hasta el extremo de que según cómo observemos el entorno percibiremos la 'chispa', la 'brasa' o la 'llama' de unos u otros paisajes como los industriales y postindustriales o los propios del futuro:

De cualquier manera, el paisaje y la naturaleza, son percibidas bajo códigos estéticos propios de cada cultura, lo que nos permite entender la actual naturalización del paisaje y la aceptación de su propia transformación y alteración vista como fenómeno natural. [...] Cuando observamos la ruina nos encontramos con dos tipos de elementos, por un lado, están los ingredientes objetivos (lo físico) que son datos cuantitativos y, por otro lado, tenemos los hechos subjetivos (creados por la percepción que tengamos de los elementos objetivos) que tienen que ver con lo cualitativo (Martín-Valdanzo, 2022: 294, 296).



Figura 5

Dibujo 15 de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

A modo de colofón a este apartado, Rafael Argullol nos contrapone una idea de abigarramiento que suele ser redundante en algunas atmósferas de la ciencia-ficción con los 'vacíos' quizás excesivamente considerados de los parajes postindustriales (reconociendo que antes de dejar de ser industriales, se atisbaban 'plenos' y repletos). Unos 'vacíos' a la espera de 'ser paisaje'.

En Occidente el horror vacui ha sido casi constante y la necesidad de llenar los horizontes observados explica la ordenación arquitectónica del paisajismo europeo tras el Renacimiento. Pero la pintura moderna ha querido contemplar también el vacío. Desde Turner, que a lo largo de cincuenta años experimentó todas las metamorfosis del paisaje, hasta Malevich o Rothko. Sea cual sea su escepticismo, ni el pintor ni el espectador (que quieran serlo) pueden creer inanimada la naturaleza. El paisaje solo existe realmente si existe la contemplación, contemplar es ver el alma de las cosas. Incluso si se trata del vacío (Argullol, 1999)<sup>11</sup>.

11. En red: <https://seriealfa.com/varia/varia1/argullol.htm>

A los maestros que ha citado el autor podíamos añadir Giorgio de Chirico, quien a pesar de pintar 'paisajes' donde la arquitectura (muda y ciega) no deja de estar presente, logra interpretar, de alguna manera, esa intensificación del vacío que se ha pretendido 'completar' pero cuyas reminiscencias reaparecidas colman los imaginarios a los que, sutilmente, aluden esos cuadros.

#### 4. AVANTE A TODA: CONTEXTOS GALÁCTICO-FUTURIBLES DE CIENCIA-FICCIÓN

*A lo largo de su vida, el ser humano habita una vasta secuencia de espacios, desde el útero materno al cosmos. En ese tránsito los recorre, los integra, los reconoce y luego los recuerda –a veces como memoria vivida, huellas en el cuerpo–; su presencia habita esos espacios sucesivos a la manera de una esfera cuyo centro está en el cuerpo propio y cuya circunferencia abarca el ámbito, la geografía, el ecosistema, el planeta, e incluso más allá de la Tierra (Saltzman, 2004: s/p.).*

No por ello debiéramos olvidar ese defendido origen de la pintura de 'paisaje' en la Holanda del siglo XVII, cuando Hendrick Goltzius dibujó expresamente unas dunas en las inmediaciones del sitio de Haarlem, consideradas como los primeros paisajes de notable autonomía. "Se trata de la primera vez que la representación del territorio adquiere el estatuto de tema pictórico (y estético) en sí misma, con independencia de cualquier narración o figuración a la que se vería subordinado" (Fernández de las Heras, 2022: 8). Por cierto, que, en el dibujo de 1603 (Goltzius), aparte de las dunas aparecían arquitecturas tanto en los planos intermedios como en la lejanía brumosa, junto a masas arbóreas. Una suerte de construcciones aisladas que delimitan lo antrópico del territorio, de una (antaño) 'naturaleza' humanizada. Huelga recordar, salvando una vez más las distancias, los parajes 'dunares-lunares' a los que la filmografía ha solido recurrir para escenificar no ya mundos cataclísmicos en descomposición, sino mundos ajenos y simultáneos, donde la ruina de los despojos tecnológicos (a veces del remoto futuro) se entrelaza con ambientes desérticos o pre-desérticos extraídos de lugares reales pero colocados en una interpretación de desolación donde los últimos coletazos de 'humanidades' diversas perviven trágicamente. 'Islas-ciudad' efímeras dispuestas incluso con materiales de des-hecho en territorios inhóspitos, similares a los enclaves de autoconstrucción que han podido ser más o menos visibles en las inmediaciones de ciudades industriales, antes de que las legislaciones higiénico-sanitarias proveyesen nuevas formas de habitabilidad en guetos ortogonales de verticalidad y torres racionalistas. Un anticipo siniestro en el sentido que hemos expuesto, que sin lugar a dudas conecta con el imaginario de nuestra propia finitud en mundos insólitos u obsoletos (posttecnológicos), como los que podían ser las carreteras de *Mad Max* o los planetas de sistemas pluri-solares como en la saga de *Star Wars*.

Las ficciones de la obsolescencia vienen a menudo acompañadas de una conciencia específica que asoma totalmente irreal, para Caillois (1986), si se compara con las realidades del día a día, las cuales pueden quedar en segundo nivel cuando ciertos dispositivos (narrativos, audiovisuales, filmográficos) ayudan a que esas ficciones emerjan y afloren de manera contundente. Claro está que toda ficción nace de unos marcos pragmáticos conocidos por los receptores, reconociendo que (casi) nunca podemos construir ficciones que se encuentren totalmente definidas y que superen dichos marcos (Altuna, 2019) pragmático-programáticos resueltos en códigos e imágenes. Algunas de esas 'ficciones' entrecuilladas han podido provenir, igualmente, de proyectos planteados aparentemente con visos de 'realidad', pero cuya materialización resultaba imposible/inviabilizable por utópica, al propugnar ejercicios radicales de intervención-transformación en sitios históricos y núcleos urbanos de ciudades clásicas como podría haber sido el Plan Voisin de Le Corbusier<sup>12</sup> para el centro parisino, con altas torres cruciformes alineadas en una 'ciudad-ficción' moderna.

No es esta, sin embargo, la única 'ficción' le corbusieriana, a juzgar por los bocetos, croquis y planos para ciudades también históricas con gran personalidad y raigambre como Montevideo o Sao Paulo (uniéndose en estos casos, además, el componente de ciudades marítimas), sin olvidar, claro está, las macro-estructuras de Chandigarh en la India. Esos empeños loables, no obstante, tenían la característica de las vanguardias arquitectónicas y el ideal de un desarrollo urbano compartido-expandido a medida que la modernidad occidental permease en latitudes geográficas divergentes. Ahí se siembra, probablemente, la semilla de la arquitectura

---

12. Exponente del movimiento moderno en arquitectura, las ciudades de las torres de alta densidad, la segregación, el tráfico, la zonificación o la 'ciudad parque' fueron criticados por adolecer de cierto menosprecio a la actividad humana no planificada, aunque posteriormente se haya planificado y construido con esos postulados.



internacional que recorrerá en buena medida el siglo XX hasta su cuarto final y menguante. Las 'irrealidades' distópicas ofrecidas con dosis de 'realidad', por el contrario, muchas veces hacen caso omiso de la uniformización propia de unas corrientes epocales concretas, para conectar mundos de ficción singulares y dar legibilidad a aspectos peculiares participes de unas mismas épocas, pero desde imaginarios (también modernos) 'singularizadores' e irrepetibles:

Lehen adibidea Fritz Langen *Metropolis* pelikulan dugu, 20ko hamarkadan eginikoa, eta XX. mende osoan zehar erraz aurki ditzakegu antzeko xedea duten fikziozko munduak, bizi dituzten garaia erantzuteko sorutirkoak; Adox Husley eta Brave New World, Georges Orwellen erakusten digun Londres 1984 nobelan, Isaak Asimovek planteaturiko inteligentzia artifizialaren legeak, edota Ridley Scotten sorturiko 2019ko Los Angeles *Blade Runner* pelikulan (Martínez, 2019: 39).

La excusa sería el mostrar cuán falsas e innecesarias pueden ser las 'murallas' que nos rodean y nos 'protegen', para poder comenzar a derribarlas (o superarlas); divisar los mundos 'del otro lado', aquellos territorios (casi) idílicos e inescrutables que nos esperan afuera, en los 'territorios del exterior' que se anunciaban machaconamente en *Blade Runner*. De hecho, la 'muralla' en sí, sea esta virtual o física, es otro elemento de las ciudades-asentamiento arcaicas que ha sobrevivido a lo largo de los milenios hasta convertirse tanto en 'muros' de la vergüenza (contemporáneos), 'reales' y de contención de lo incontenible, como 'protecciones' para lo externo, 'monstruoso' o desconocido, que amenaza en innumerables relatos de ciencia-ficción donde la 'superación' de la muralla, cierre o clausura, implica riesgos y sanciones inimaginables.

Después de lo cual, curiosamente, con la 'ciudad genérica' de Rem Koolhaas (*La ciudad genérica*, 2006), se 'regresa' a un concepto de homogeneización que esboza no la singularidad citada en el párrafo anterior sino la similitud de lugares, ciudades y territorios 'intercambiables' en cualquier coordenada, aderezando dicha categoría con el ejemplo socorrido del aeropuerto; aquel 'no-lugar' (que ya lo identificara Marc Augé) donde las realidades se simplifican en coberturas espaciales con idénticas características, pasajes, rutas, rutinas y recorridos sean cuales fueran las geografías latitudinales en las que se encuentran (solo algún que otro símbolo o icono cambia); lo que enlaza, igualmente, con otras utopías 'futuristas' que prevén 'organizaciones espacializadas'.

En efecto, todos los cambios radicales en las prácticas territoriales acrecientan un impulso desestabilizador para los sistemas culturales perceptivos de los paisajes. En los alrededores de espacios con clara dominante industrial como es el que nos ocupa, se identifican territorios interpretados por un cúmulo de acontecimientos sensibles como paisajes, sometidos a rápidas sucesiones formales que contribuyen a desestabilizarlos tanto ecológica como estéticamente.

También es obvio, que a resueltas de ello el 'paisaje galáctico' que nombra este apartado, contradictoriamente al industrial, sería (aún) tratado como fenómeno 'ético', desde el 'afuera' de las escenas más ligadas a 'nuestra' existencia espacio-territorial y temporal. Bien es cierto que, tal como desliza Enrique de Rosa y cita expresamente Leire Muñoz en su tesis doctoral, en un amplio margen de tiempo entre los veinte años que van desde la década de 1970 hasta 1990, sobre todo en el contexto francés se atisban cambios y redefiniciones en la noción de 'paisaje'. Campo en el que entra en juego la creación de L'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles (1976) y el botánico Gilles Clement asociado a la misma, quien se influenciaría de corrientes filosóficas sostenidas por autores como Derrida, Deleuze y Guattari, Latour o Serres. Sin embargo, los condimentos ya se encontraban bien preparados hacia un par de centurias:

En la Francia del siglo XVII, impulsada por la utilización de las artes como vehículo de propaganda política, se produjo el desarrollo del jardín entendido como una gran máquina que estaba pensada para contemplar desde un punto de vista toda la extensión de los dominios del monarca [...], como un orden que debe ser sometido (Alda, 2023: 100-101).

A partir de aquí y contradictoriamente al cuño estricto (moderno) de organizar los territorios y planificar las ciudades (época en la que no se había disipado la primacía de la zonificación ni la ortogonalidad racionalista y continuaba en boga la ubicua arquitectura internacional), parecido a los jardines y otros reductos espaciales que a menudo funcionan a modo 'escalado' hacia lo reducido, (casi) como 'maquetas' de 'territorios' intervenidos y de 'ciudades', "el jardinero deja que la naturaleza actúe. Así, verifica en las plantaciones un 'rediseñarse' permanente: la forma del jardín, de esta manera entendida será distinta en cada floración más allá del control que el jardinero pueda ejercer sobre él" (Muñoz-Begetón, 2023: 64). La 'planta' del jardín se desplaza desde la geometría más o menos férrea del barroco, la ilustración y posteriormente (casi) hasta el barbecho. Un 'barbecho', en todo caso, que tampoco es siempre despojo, pues los 'jardineros

científicos' más que 'cultivar' permanecen atentos al sistema evolutivo y de arraigo o desaparición que adquieren las especies, con vistas a un mayor conocimiento. En definitiva, en ese intersticio es en el que Clement entrevé los 'délaissés' o 'terceros paisajes', como nota que "inspira a una reconciliación ética y libertaria [...] en la que no hay sometimiento de una especie por otra ni gobierna un diseño predeterminado" (Muñoz-Begetón, 2023: 69). Algo que trasciende desde un terreno abandonado, sí, pero anteriormente explotado que por cierto puede apelar a orígenes agrarios, urbanos o industriales; lo cual nos deja muy cerca de los conceptos y perspectivas que estamos barajando en este estudio, en relación al fenómeno territorial-espacial y temporal de la desindustrialización y sus imágenes e imaginarios póstumos. Máxime si también nos atañe que "por lo general este tipo de tierra, procede del principio de ordenamiento y evoluciona hacia paisajes dinámicos, heterogéneos y caóticos" (*ibid.*), con la presunción de pertenecer al elenco de 'terrenos a la espera' (de), casi lo mismo del 'mientras tanto' que aludíamos anteriormente. He aquí la relación con la ciudad, con su periferia 'ensangrentada' tras las 'heridas' que intentan curarse en el tiempo, puesto que este tipo de contextos-enclave se relacionan igualmente con situaciones bélicas y catastróficas además de las crisis sobrevenidas. El espacio "considerado como la reserva genética del planeta, aparece como el espacio del futuro" (*ibid.*). Así la 'ruina del futuro', no es un espacio de despojo, sino condimentado de aquellas ideas-ideales que, desde el arte y la estética sensible hacia lo plástico, personalidades como Robert Smithson tempranamente olfatearon en las ferruginosas mugres del Passaic y que más que contraponer 'pasado' (terciando la ruina) y 'futuro' (terciando imaginarios que nos conducen [casi] hasta la monumentalidad), ambos se complementan.

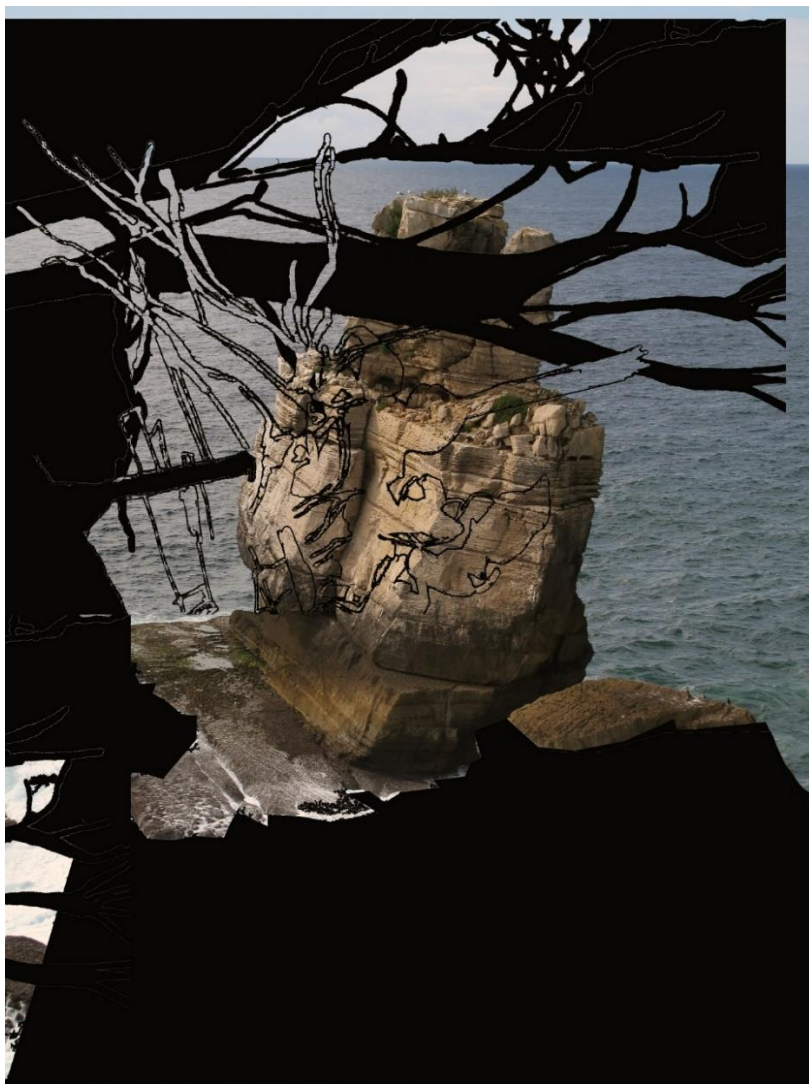


Figura 6  
Dibujo 15a de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

El 'tiers-paysage' o tercer paisaje descubierto en la ciencia del jardín halla su corolario en la ciudad-planta, imbuida de adjetivaciones que pueden transitar desde lo 'orgánico' hasta lo 'caótico' y que atienden muchos de los imaginarios 'post-cualquier cosa' de la ciencia-ficción. Ciudades-despojo (o casi), que a veces funcionan como 'campos evolutivos de experimentación' para 'alguien' del 'más allá' que intenta aprender en el 'más acá'. Aparte de las imaginaciones de puro marco-geométrico racional e 'higiénico', las ciudades-galácticas suelen presentar aspectos de ciudad-planta que crece, se ramifica y abigarra en el tiempo, donde lo aparentemente caótico conectaría con esas plantas-de-ciudad<sup>13</sup> sinuosa, urbes de lógica dificultosa y en-arbolada que pueblan los relatos ficticios pero también las realidades ya existentes, o incluso deseables; notándose acaso, una corriente que llega desde las antiguas nociones de sublime y siniestro.

Clement desde su práctica observadora establecerá la categoría de 'jardín planetario' que lo fundamentará en la comprensión de lo que denominó 'tercer paisaje', mientras se acentúa la 'planetarización' de la 'tierra' como 'jardín'. Muchos relatos de nuestros futuros imaginados (utópicos, distópicos, ucrónicos, etc.) acentúan la 'Tierra' como 'ciudad-capital planetaria'. Una ciudad-planta 'invasora' e *in crescendo*, la cual en post-postmodernidad (o post-cualquier cosa) denota complejidades que no cejan de ser racionales por parecer caóticas. Ciertas formas de jardín han podido derivar desde lo rectangular hacia lo lobular e irregular, sin dejar por ello de constituir 'jardines', al igual que la ciudad de regularidad ortodoxa (en los estereotipos de la modernidad) ha podido dirigirse hacia la planta-de-ciudad irreductible, recreando aspectos de las otrora entrañas cavernosas sin dejar (por ello) de contener una matriz laberíntica intrínseca en todo territorio construido y habitado (casi) por cualquier civilización; estructura-laberinto que tanto nos recuerda los dieciochescos y decimonónicos jardines 'mágicos' actualmente re-interpelados.

En una vertiente que tampoco podemos soslayar, en el Renacimiento occidental se produjeron desarrollos innegables en las técnicas (tecnologías) de representación, lo cual influiría en la 'mirada del sujeto hacia el mundo' (Alda, 2023) que derivaría hacia un modelo de ascendencia italiana por una parte, con los conceptos de 'pirámide visual' y 'cuadro-ventana' de Alberti (teniendo como destino un 'sujeto observador') y un modelo más escorado hacia lo 'nórdico' cuya base se encuentra, en mayor medida, en las técnicas cartográficas y la importancia de concebir el territorio como 'superficie' a resueltas de una especie de 'abatimiento' geométrico del mapa. Lo cual no se ubica alejado de la recuperación de aspectos como la retícula de Ptolomeo y los procesos de vistas topográficas; (casi) con similares orígenes de la perspectiva y la cartografía:

El método del punto de distancia se basaba en la construcción de los elementos a partir del levantamiento desde un plano. Esta característica permitía situar el punto de vista en cualquier lugar, como en las vistas desde el mar. Esta técnica permitía representar vistas de bocanas de puertos desde el mar que servían a los marineros como referencia para atracar en el puerto (Alda, 2023: 94).

Los aspectos técnico-tecnológicos de la época se relacionaban, por consiguiente, con técnicas y procedimientos de representación y se comenzaban a utilizar instrumentos tal que lentes y dispositivos de tipo óptico-geométrico, 'perspectógrafos' del siglo XVI o las aplicaciones de la cámara oscura<sup>14</sup>. Relación interactiva con la tecnología, recurrente en la noción de paisaje:

La evolución de la tecnología es decisiva para comprender la deriva paisajística. Otro de los ejemplos de la importancia de lo tecnológico lo tenemos en la revolución industrial que proporcionó nuevos entornos que derivaron en lo que conocemos como paisaje industrial. [...] Todos y cada uno de los paisajes que han ido apareciendo a lo largo de la historia, lo han hecho a consecuencia de una serie de avances tecnológicos concretos (Alda, 2023: 94).

Esta última cita nos encuadra, por así decirlo, nuestro contexto del 'periplo' industrial y los imaginarios que han sido puestos en valor con un sentido paisajístico que, de manera evidente, mantiene (en el tiempo) esa relación con los avances técnico-tecnológicos tanto para su

---

13. Este concepto de ciudad-planta *versus* planta-de-ciudad ha sido recientemente introducido por Amaia Lekerikabeaskoa en el epílogo al libro colectivo que se reseña. LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia (2023). "El paisaje plástico desde una ventana (anchura x altura x profundidad + [imposibilidad/∞])", en: Bilbao Larrondo, Luis; Lorente Bilbao, José Ignacio (dirs.). *Ciudades - (post) - utópicas. Paisajes de interacciones estético-artísticas en proyección de futuro*, Madrid: Abada Editores (Colección Lecturas de Paisaje), pp. 265-280. La autora utiliza esta denominación para la serie de dibujos originales que ilustran el presente estudio.

14. Fenómeno de carácter físico que previamente había sido en otras latitudes-culturas como algunos textos chinos de hacia cinco siglos antes de Cristo, pero también por los griegos del s. IV antes de Cristo o los árabes del siglo décimo.

permeabilidad en un entorno tan tecnificado como el industrial, como seguramente para su reproducción y reinención en los 'entornos' futuribles de las narrativas de ciencia-ficción. Aquí se constataría, igualmente, esa concepción (mental) del 'paisaje' a modo de 'narrador' (ficticio) de territorios desde los reflejos imaginarios de ciertas realidades con un porvenir incierto, donde se abre de nuevo el 'campo' de la experimentación artística; por ejemplo, lo cinematográfico. Entrecruzando las 'probables' o 'posibles' realidades futuras con los imaginarios (in)corporizados que tratan de hacer comprender sofisticados 'escenarios' distantes y distintos a los existentes.

Con la generalización de los 'viajes culturales' (*le grand tour*) de los siglos XVIII y XIX se ha mencionado en más de una ocasión cómo se expande la idea romántica que concibe la ruina (casi) en una acepción de categoría estética que conecta con lo grandioso y sublime. Algunos relatos de ciencia-ficción incorporan estas narrativas y estéticas de lo inabarcable, lo 'inasible', imaginando 'ruinas del futuro' en flotación, desde una 'ventana' que en postmodernidad representa y encuadra parte del exterior 'cósmico' o de planetas-mundo fantásticos y los ofrece como paisaje en mayúsculas, tal que 'ventanas' románticas o incluso renacentistas que encuadraban lejanías (casi) ficticias o de nula palpabilidad. Una especie de 'unidades de ambiente' como fueron los fragmentos flotantes en el vacío sobre la parisina capital que antes hemos citado, a propósitos de la síntesis 'psicogeográfica' situacionista de 1957. Lo cual crea otra suerte de 'archipiélagos' aparentemente inconexos de vórtices para conexiones sensibles.

Sin distanciarnos de la década de 1950 el propio Kevin Lynch hablaría de los lugares de los 'márgenes', allí donde se encuentran los 'basureros' para los desechos abandonados<sup>15</sup> tal que 'páramos' de la ciudad que expulsa sus lóbregas 'manchas' hacia lo que algún tiempo después, Ignasi de Solá-Morales vendría a proponer con la calificación de 'terrain vague'. Tierras 'vagas' en tanto que difusas e inciertas, lugares vacíos o en pausa temporal ('mientras tanto'), a la espera de algún que otro redescubrimiento catártico como pudo haberlo sido el 'viaje a la nada' de Tony Smith (1966) por el reciente asfalto negro de la autopista en construcción que atravesaba campos marginales en vastas extensiones de cuño industrial, 'fuera' de la escala humana (tal como suelen encontrarse muchas ciudades y ámbitos de la ciencia-ficción). Ocurrió para el 'intruso' una forma de apropiación y de 'toma de conciencia' del arte que tendría su continuidad en un frente de agua como el Passaic de Smithson justo al año siguiente. En esta onda, puede nombrarse también el proyecto artístico de Joel Sternfeld, quien se dedica a fotografiar una línea elevada de ferrocarril en Nueva York durante el año 2000 hasta que la documentación dio lugar al testimonio de la alteración y mutación de ese espacio lineal que recorre el oeste de Manhattan, para la reconversión en un parque público ya en el año 2009 (obra titulada: *High Line, NY*). El artista atestó así en un libro el devenir espacio-temporal de una ruina como sitio contemplativo (Sternfeld y Gopnik, 2012)<sup>16</sup>.

La contemplación durante el tránsito-recorrido, sin embargo, no solidifica, sino que deja 'en flotación' unos estados ambivalentes que pueden ir desde la emoción a la desazón o aprensión que intensifican las capacidades sensoriales-perceptivas ante esos súbitos escenarios de restos arqueológicos que han sobrevivido provisionalmente, aunque no hayan sido valorados. El propio Smithson y sin salirnos de Manhattan proyectaría una 'isla flotante' que no llegaría a su final, si bien tuvo el punto de partida en 1970: "la propuesta consistió en provocar un desplazamiento del parque, fuera de sus límites urbanos, para llevarlo hasta el agua. La experiencia de Robert Smithson [incluye] una isla flotante, que viaja alrededor de otra isla, en una muestra de contigüidad entre el lugar, la memoria del territorio y la noción de paisaje" (Martín-Vandanzo, 2022: 176); operación en la que, además, los bordes fluviales y su relación con el agua se tornan simbólicamente muy relevantes.

Las técnicas y procedimientos fotográficos, infográficos, filmográficos, etc. adquieren su primacía en la re-presentación o re-inención de entornos desaparecidos o en letargo, territorios adormilados, 'descampados' como en los que ha intervenido internacionalmente la artista Lara Almarcegui o ciudades que se desmoronan (inclusive en su literalidad o en invenciones fantasiosas). "Aquellas experiencias de lo físico pasan a lo psíquico convirtiendo el vehículo de las imágenes fotográficas en el medio a través del cual establecemos con estos lugares, vistos

---

15. Este reputado urbanista teórico nos regaló también un legado póstumo denuncia la acumulación masiva de residuos que comporta el derroche y el consumismo exacerbado de manera que los territorios que no produzcan beneficios instantáneos se abandonan y por lo tanto, concluye su ciclo vital funcional-productivo, para convertirse en nodos de especulación no solo para el capitalismo, sino para las distopías futuribles.

16. En red: <https://www.joelsternfeld/walking-the-highline>

o imaginados, un juicio de valor” (Solà-Morales, 2022: s/p.), hasta el punto de que en más de una ocasión emergen como ‘fragmentos industriales’ que aportan corrosión ferruginosa sobre la ‘imagen metálica’ tomada. Qué decir acerca de los elementos-artefectos-escultura que inmortalizó el matrimonio Bernd & Hilla Becher durante 1960-1970, evitando retratar personas sino arquitecturas. Otros autores como Struth, particularizan lugares desde la fotografía tal que espacios carentes de rastros humanos a la búsqueda de la intemporalidad en el paisaje. Esta dirección no será totalmente ajena a la que hemos citado en la pintura de Chirico, donde las ciegas (y mudas) arquitecturas pueblan espacios urbanos soleados pero vacíos y un ‘tren fantasma’ o una chimenea industrial apagada puede divisarse en el horizonte, testigo de esa altísima capacidad transformadora que la industria ha tenido allí donde se afincó. Estos elementos verticales y fabriles, ‘fósiles del paraíso’ para Argullol, son los que a veces se insertan o permanecen de forma anacrónica en la remodelación de las ciudades y que pueden identificarse, así mismo, en visiones de ciudades más o menos fantásticas siendo un recurso utilizado por el repertorio de insignes maestros de la arquitectura como el propio Aldo Rossi. Este legado imaginario en cuanto a percepciones mentales, pero también en lo que transfiere en imágenes, no ha dejado de estar ‘proyectado’ hacia futuros más o menos probables o posibles en tramas y ordenaciones de ciudades que se presentan como ‘neo-ruina’ pasada por el tamiz de la representación en la ciencia-ficción. Convirtiéndose en paradigma de lo inacabado e inalcanzable, por una parte, frente a las utopías que aventuraban, y por otra la posibilidad que implica lo absoluto en versión totalitaria; esto es, posición que denota una querencia o inercia por un completo control en circuito cerrado, de lo cual hacen gala un buen número de fantasías con atmósferas arto recargadas y agobiantes.



Figura 7

Dibujo 16 de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

## 5. RETORNO EN REVERSA Y ATRAQUE: REFLEJOS EN LAS ORILLAS (DE BILBAO)

*Arkitekturek eta azpiegiturek orokorrean, inguruarekin erlazio konplexuak planteatzen dituzte. Erlazio hauek, eskala eta planteamenduak kontuan hartuta, biolentoak izan daitezke. Azpiegiturak jorratzeko modua bortitza da, askotan lekuz kanpoko (Zantigu-Orbea, 2021: 6).*

Dentro de una saga filmográfica tan ‘sofisticada’ como *Matrix* (desde 1999 en adelante), en una de las secuelas que nos sumerge en mundos tan paralelos como ficticios, se visualizaba el



holograma de un personaje (el 'oráculo') que alimentaba con migas una banda de cuervos sobre una plaza-intersticio industrial decadente y decrepita (espacio virtual, computacional y efímeramente programado). Curiosamente, el escritor "Thoreau observó que los cuervos son las únicas aves grandes conocidas que <<planean y dan vueltas de manera irregular y a contracorriente>>. Hacen eso no porque sean incapaces de volar con él en lugar de contra él, sino porque eligen hacerlo hacia la misma fuerza que se opone a ellos –cruel optimismo" (Basilika, 2022: 53). Sabemos que los/as realizadores/as de *Matrix* gustan de introducir (intersticialmente) referencias literarias y filosóficas, pero desconocemos si la comentada aquí es una de ellas. Sea como fuere, los 'rodeos' y 'planeos' de las aves no se quedan en los misteriosos e incorpóreos cuervos, pues quienes hemos habitado cerca de la costa conocemos también los vuelos y costumbres de aves tan 'acostumbradas' e intrínsecamente integradas en hábitats antropizados como las gaviotas.

Las gaviotas junto al mar (casi siempre) son anunciadoras de la presencia humana o de cambios climáticos más o menos repentinos, además de constituir estampas más o menos pintorescas. Por ello, han estado presentes en nuestras realidades pasadas y actuales, e igualmente en los imaginarios recreados. Al final, el hecho de ser imaginarios no (siempre) quiere decir que no sean reales (o no contengan algunos 'visos' de 'palpabilidad imaginada'). Aunque esa realidad, se encuentre en los imaginarios que se han conseguido levantar. Estos constituyen, a la postre, también los 'andamios mentales' que prenden en la retina, aunque no sean siempre vistos realmente sino prendados por la imaginación y el deseo de exploración de lo más lejano o alejado (como en el fondo del cuadro, o casi), dado que "el paisaje es siempre lo que está más lejos, lo que queda fuera de nuestra exploración, el horizonte siempre relegado, renovado, lo inalcanzable. Y si alguna vez podemos acercarnos, en el mismo momento en el que llegamos a él, el paisaje se convierte en lugar" (Colafranceschi, 2007: 144, en alusión a Bernard Lassus); un vértice de coordenadas en el que 'me' sitúo. Un lugar que no 'nos' pertenece de por sí, sino al que nosotros pertenecemos por filiación o afinidades.

La imagen del puerto (siempre) ha aparecido con notable fuerza en la construcción antrópica-cultural del territorio, si bien su complejidad global escasamente pueda sintetizarse en una mirada, en una imagen, en un texto o en documentos de planificación de índole institucional. En un puerto como el de Bilbao (u otros de características similares) pueden identificarse importantes hitos histórico-temporales como las fases de encauzamiento de la ría, la construcción naval de ribera, los puertos pesqueros, la actividad comercial y mercantil, el Consulado de Bilbao como ente operativo-especulativo, el puerto industrial, los ferrocarriles fluviales, el traspaso de la navegación a vela hacia el vapor, las barras y barreras tal que obstáculos para el acceso, etc. En todo caso, constituyen ámbitos territoriales-marítimos en los que la impronta humana y cultural ha socavado marcas indelebles, aunque susceptibles de transformación y alteración (casi) perpetua. Las visiones e investigaciones físico-geográficas y ecológico-sistémicas sobre el territorio que se han sucedido a lo largo del siglo XX han incidido en las funciones socioculturales y 'naturales' de dichos entornos, de modo que en las divisiones de 'eco-topos' es obvio que, en nuestro entorno, uno de ellos corresponde al 'eco-topo' marítimo-fluvial-portuario y otro al 'eco-topo' industrial, a lo que se añade la propia ciudad-metrópolis. Una concepción quizás cercana a la morfología del territorio, aprehensible bajo la irrupción del paradigma positivista y un tanto reduccionista, que da la espalda a los patrones no cuantitativos y no cuantificables. Es verdad que, desde nuestra posición, no podemos sino distanciarnos en cierta medida de estas vicisitudes, atendiendo a la percepción ocurrente, como decíamos, desde 'el interior' de la 'escena' (posicionamiento 'emic'), asociado a componentes perceptivos y mentales que nos remontan a espacios habitados y vividos, cuyo sentido de 'paisaje' deviene más directamente de unas experiencias estéticas que desde el sentimiento de pertenencia, en una línea que va recorriendo desde la geografía humana a los postulados de la geografía cultural.

Por lo tanto, esos valores que señalizamos como paisajísticos no son sino socioculturales que como subraya Alain Roger (2007), cuando se reconoce que la categoría ('paisaje') nunca es reducible a su realidad física y por ende nunca es 'natural' sino construcción cultural sujeta a la metamorfosis dinámica. Con todo, las áreas denominadas industriales, por ejemplo, son enclaves provistos de poderosa personalidad, pero sometidos a muy escasa 'estabilidad ecológica'. Lugares determinados por huellas culturales-materiales impregnadas en el tiempo. Rastros que perduran o no en función de los valores culturales que las sociedades 'cultivan' u olvidan desde una impronta acaso subjetiva pero atribuida por el 'grupo cultural' (Sancho Reinoso

y Tort Donada, 2011). Lo cual contradice, en sentido estricto, la consideración de mero recurso natural para la explotación y el aprovechamiento implícito, reconociendo unos aspectos 'intangibles' vinculados a las necesidades sensoriales, estéticas e inmateriales a revelar. Esta óptica tampoco coincide punto por punto con la ideología subyacente en tratados como la Convención Europea del Paisaje (Consejo de Europa, 2000)<sup>17</sup>, donde se asume con plenitud el sentido territorial paisajístico, el cual se resume o reduce en que, bajo el prisma legislativo y político, todo territorio se convierte en paisaje con su idea de 'territorialización del paisaje' en términos de reconocimiento de unas fisonomías singulares pluralizadas en dinámicas pautadas.

El Convenio establece así, una especie de marco de referencia como condimento 'esencial' del 'bienestar' social e individual, de forma que, como elementos territoriales, ambientales, ecológicos y socioculturales los paisajes (y su valoración) pueden contribuir a la consolidación de la identidad europea, ayudando a llevar a cabo diagnósticos acerca de las funciones y disfunciones del espacio geográfico (común, o casi) como si se tratara, (casi), de una personalidad de entidad diversa en cuanto a decálogos de 'buenas prácticas', conflictos de conservación, actividades de ocio, etc. (no solo identitaria) referente a herencias percibidas e impregnadas. Cuestiones que, no obstante, influyen ampliamente en nuestra geografía postindustrial y de interfaz portuaria, donde el puerto siempre se ubica vinculado entre lo marítimo y lo terrestre, con los sistemas de transportes correspondientes (marítimo, aéreo, carretera, ferrocarril) en una esfera de conexión de nodos continentales. El conjunto de sus actividades organizadas y ordenadas reafirma la concepción de los puertos tal que unidades de explotación, de actividad destinada a satisfacer, en gran medida, las sendas y vías de transportes y comunicaciones.



Figura 8

Dibujo 16a de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

Tanto Geddes (1915) con *Ciudades en evolución* como Mumford (1960) con *La ciudad en la historia...*, ampliando a su mentor y antecesor, tratan cuestiones muy en sintonía con el desarrollo de las ciudades que se van convirtiendo en metrópolis industriales de modo que sus estudios (casi) multisectoriales (urbano, social, económico, ecológico, etc.) son el punto de partida para otras muchas investigaciones pero adelantándonos un poco más, o incluso tornando la mirada hacia atrás, podemos esbozar (o al menos imaginar) un clima propicio para el surgir de los escenarios de la ciencia ficción como posibles huidas hacia delante o por el contrario, sentencias visionarias de un porvenir impracticable (en el futuro) achacado a los 'males' del

---

17. Ratificado por el Estado español en 2007, junto con los 30 países que comparten sus acciones internacionales.

presente contemporáneo. Lugar-común en el que se establecen muchos de los relatos en los que las acciones transcurren en ciudades inmundas, de atmósfera oscura y abigarrada (lo cual, además, contribuye a crear situaciones emocionales y sensibles, agobiantes o fóbicas) que nos transmiten (casi) la certeza de un mundo peor al que habitamos, pero deslumbrante. Ahí radicaría, para nosotros, la fuente de la 'corriente continua' generada en los albores de la modernidad y recibiendo testimonio de ello en fenómenos cercanos a lo sublime y lo siniestro. En tanto que lo dicho redundante y ayuda en el establecimiento de los mencionados aparatos escenográficos imaginarios de la ciencia-ficción, a esos entornos de ciudad, no-ciudad, urbe estrambótica o espacios y parajes fastuosos sí podríamos achacarles la categoría de 'paisajes'.

En el 'escenario global' de la remodelación postindustrial de Bilbao y sobre todo en su fase más especulativa de pensamiento estratégico primigenio (década de 1990-2000), justamente al inicio del decenio (1990), una publicidad gráfica realizada desde la Diputación Foral de Bizkaia con dibujos que podemos interpretarlos entre el cómic fantástico de los años 1950-1960 y el folleto publicitario anterior a la generalización de los recursos digitales, mostraba una imagen de Bilbao que se estructuraba a ambos lados del cauce fluvial de la ría, donde la parte más importante la abarcaba un espacio relativamente coincidente con el área actual de Abandoibarra. En ese enclave y en sus aledaños, se agolpaban de forma abigarrada todas las infraestructuras y equipamientos que se preveían llevar a cabo en el proceso (incipiente) de remodelación urbana: desde el túnel del ferrocarril metropolitano hasta el Museo Guggenheim un tanto 'extraño', pasando por la ampliación de la Feria de Muestras, el futuro (aquel entonces) Palacio Euskalduna o la Estación Intermodal de transporte que tras varios anteproyectos y proyectos, a día de hoy no ha tenido consecución edilicia.

En el centro de la mitad superior aparecía una gran torre de iconografía claramente 'futurista' e 'intergaláctica', lo que a la postre sería la torre de Iberdrola. En el margen izquierdo de la superficie de representación, igualmente, otro edificio cupular de aspecto 'postindustrial-extraterrestre' se levantaba como gran artefacto para la limpieza y depuración de la ría de Bilbao. En el primer plano del 'paisaje', un grupo compacto de altos rascacielos grises y opacos venía a completar la escena de unos escenarios inexistentes salvo en el propio plano bidimensional de representación. Transformación imaginaria cuya materia-prima, de modo muy curioso, no se alejaba tanto de los 'decorados' que bastantes años después, la directora y coproductora Lana Wachowski ofrecería de un Bilbao distópico en la película *Júpiter Ascending* (2015); autora que, por cierto, codirigió la serie *Matrix* comenzada en 1999. Si nos fijamos en la cita que encabeza el presente epígrafe, en relación a la 'violencia' que puede/podía suponer introducir una central nuclear como la de Lemoiz en el litoral vizcaíno, paisajes de esta índole pueden resultar 'violentos' por saturación de cambios y transformaciones, por saturación de imágenes y acumulación imaginaria, o a causa de las complejas relaciones escalares y espaciales que las infraestructuras suscitan, situadas y colocadas a veces 'fuera de lugar'.

'Violencias' más o menos visuales, reales y constrictoras que normalmente las podemos asociar a catástrofes de todo tipo y panoramas posteriores a dichos cataclismos, algunos de los cuales incluyen destrucción a gran escala (guerras humano-ciborg<sup>18</sup>, avenida de meteoros y objetos cósmicos, etc.) o destrucción humana terciando fenómenos de salubridad-extinción. Véronique Bergen se interrogaba por la rotación y re-visitación previsible de las pandemias, si a lo mejor una 'pandemia' no es la expresión última de un sistema mundializado fallido. Así mismo:

Les séismes qui frappent le noyau du système néolibéral actuel ne sont que les derniers soubressauts d'un système à bout de souffle, qui s'ettrite, se convulse dans l'ensemble de ses secteurs. Témoin d'une crise systémique, la connexion intrinsèque des collapsus et impasses écologiques, économiques, démographiques, politiques, sociales, spirituelles, esthétiques... place chacun desdits secteurs devant la tâche de repenser leur articulation, leurs choix, leurs modalités de fonctionnement. [...] Face au paradigme obsolète et mortifère de la croissance (en lequel se conjoignent croissance économique et croissance culturelle), un impératif de décroissance s'impose (Bergen, 2020: 20).

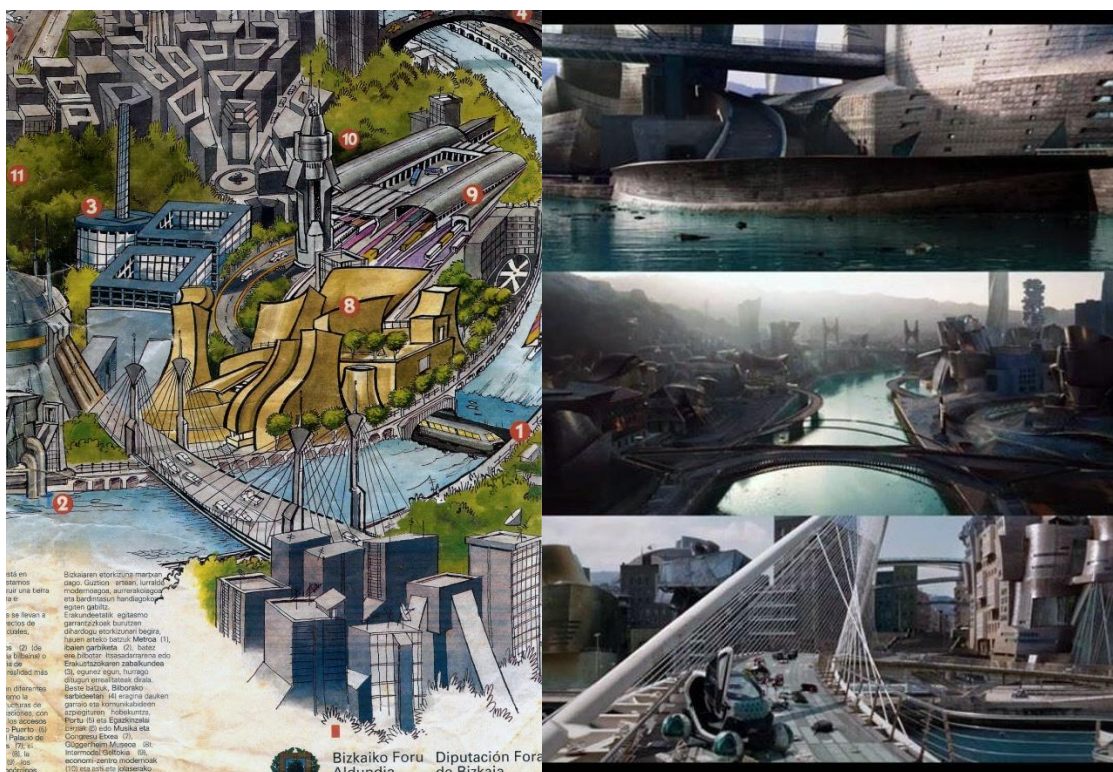
Lugar hasta cierto punto compartido con paisajes de nuestros antepasados, aquellos que los habitaron sin la necesidad expresa de un análisis de 'materia-paisaje' como 'objeto' de estudio:

---

18. Gaizka Altuna (2015), en la cita que hemos incluido al comienzo del tercer apartado se refiere a la posibilidad de que, en algún momento, lleguen a normalizarse dispositivos e interfaces de conexión entre máquinas más o menos inteligentes y los cuerpos humanos en espacios virtuales auto-conclusivos, autónomos de cualquier realidad tangible.



Un pensamiento (sujeto) del paisaje es un pensamiento que tiene por objeto el paisaje. [...] Un pensamiento de tipo paisajero, sin embargo, no exige necesariamente palabras. Prueba de ello es que, en Europa, desde los primeros poblamientos llegados a [sic] África hasta el Renacimiento, se vivió de una manera tan paisajera que nos han dejado paisajes admirables, y ello en ausencia de todo pensamiento de paisaje (Berque, 2009: 19-21).



Figuras 9 (izquierda) y 10 (derecha)  
 Afiche comentado, promovido por la Diputación Foral de Bizkaia  
 Fotogramas pertenecientes a la película *Júpiter ascendiendo* (2015)

Este sería, acaso, el ‘paraje’ vivido y habitado sin la necesidad imperiosa de ‘paisaje’, de percepción mental construida por aproximación cultural proyectada en el espacio-territorio, hasta el punto de que ‘nuestro’ paisaje industrial habitado podría haber sido fruto de ese ‘pensamiento paisajero’ hasta el instante en el que, por ausencia de utilidad y recuerdo olvidadizo, se convierte en ‘elemento paisajístico’ personalizado, digno de ser escrutado y promocionado por ‘nuestra’ medida estética terciadora y nuestras cuitas investigadoras ‘entre’ las confluencias disciplinares. Puesto que, si la ‘violencia’ se daba durante los años (décadas, siglos) de transformación del territorio por la industria, en su ‘retirada’ y desaparición puede igualmente hacerse presente, en términos de ‘borrado’ de una serie tremenda de huellas y rastros que han constituido los lugares de vivencias humanas, existiendo desgarros en la memoria de la población y sus contextos sociales-vitales, ...o cuando el resto industrial se ‘monumentaliza’ con ánimo anacrónico de auto-congelación; o cuando estos elementos a veces son desplazados y espacialmente desubicados. “Si la arquitectura no tiene historia, no está integrada en su entorno, o no tiene un uso social intenso y diverso es un cuerpo inerte, como diría Richard Ingersoll es arquitectura-cementerio” (Martín-Valdanzo, 2022: 220), máxime cuando los cementerios (industriales o no) son lugares repletos de memorias. Si nos remitimos a las memorias, lógicamente, hablamos también de la posibilidad de monumento. Las (infra)estructuras funcionales y prácticas de la industria no se levantaron con la idea monumental (sin intención de ello), pero han podido ser ‘monumentalizadas’ a posteriori y pueden derivar hacia monumentos intencionales cuando son reinterpretadas en otros relatos que pueden llegar hasta los escenarios de ciencia-ficción, en sintonía estética con ruinas identificadas en santuarios arqueológicos; indicativo de las múltiples memorias que acumulan los reversos que muestran las ‘reliquias’ del pasado proyectadas al futuro, en esos espacios del ‘mientras tanto’ y de espera densa, donde pueden producirse ‘monumentos efímeros’ de ‘memorias fugaces’ y pa(i)sajeras.

En un 'escenario' singular de lámina marítima diferente a Bilbao, pero partícipe de estrategias des-industrializadoras (casi) iguales como puede ser la cercana ciudad costera de Avilés, al socaire de una política comenzada en la década de 1980 y que prosigue en la actualidad, a lo largo de los años "se plantearán diversos planes, no solo industriales, sino también culturales, amparados por el proyecto denominado La Isla de la Innovación" (Villa, 2021: 246). Emulación al 'caso vasco' en los terrenos de la extinta factoría Ensidesa (sobre todo, recordamos el nombre de Innovarea asociado a la antigua península bilbaína de Zorrotzaurre), en el área de nueva centralidad y el Centro Niemeyer como polo de atracción e 'industria cultural' motora, modelo reconocido ya en Bilbao, salvando las distancias, con el mundializado 'efecto Guggenheim'. De forma paralela, se promocionan una serie de 'rutas del acero' ideadas por los propios profesionales que se habían formado en la Escuela de Aprendices de Ensidesa, uno de los complejos industriales avilesinos más relevantes. Se trata de intercalar maquinaria recuperada a la manera de 'champiñones' nacidos tras la lluvia, testigo de un patrimonio icónico, simbólico y colectivo que obtiene su reconocimiento en la identificación social con los mismos (si es que ello se produce); una especie de impronta (material y en descomposición) cuando se ha perdido-borrado la memoria de esas:

Vastas extensiones de terreno que se ven hoy como espacios de posible crecimiento urbanístico, que, en el mejor de los casos, integran en sus nuevos trazados algunos vestigios puntuales del pasado industrial, con un tratamiento casi escultórico. La redacción de planes estratégicos para la regeneración de estos espacios ha sido, en numerosas ocasiones, letal para el legado cultural (Domínguez, 2021: 258).

La costumbre ha tenido en Bilbao un recorrido no despreciable, con la erección (o restauración) de 'monumentos' entrecomillados e hitos pertenecientes al período industrial agotado. En pleno siglo XXI, se repite lo que F. de las Heras argumentaba para el siglo XVII:

El territorio se vuelve a partir del siglo XVII bello porque se hace de él algo que aún siendo familiar se vuelve extraño (heimlich), y por lo tanto potencialmente mensurable y extingible (unheimlich). Esa sería, al fin y al cabo, la fantasía del conocimiento ilustrado, el oscuro deseo tecnocientífico que no puede ser desvelado pero que actúa como condición y límite del deleite paisajístico: el impulso incontrolable hacia la destrucción del propio territorio como objeto escindido del *anthropos*. Pero, cautela. Es el miedo a la destrucción del territorio, y no a la destrucción en sí misma, la que posibilita la belleza del paisaje. Los tiempos que corren, tiempos de catástrofes, nos dirigen por su propio peso hacia el desvelamiento de esta siniestra constatación, y por lo tanto, hacia el estrago de la posibilidad estética del paisaje. En breve, el paisaje –su belleza– ya no será más posible (Fernández de las Heras, 2022: 11).

Inmerso en esa 'imposibilidad de paisaje', este autor se ha afanado en crear unas imágenes logradas por montajes fotográficos sobre pinturas, cuadros, (casi-siempre) destacados de la historia del arte. Dichas superposiciones nos remiten a unas situaciones imposibles al rescatar elementos tecnológicos sobre los territorios representados en escenas tradicionales. Ocasionalmente constituyen vestigios tecnológicos tal como antes subrayábamos, y otras veces incluso estructuras aéreas (tendido eléctrico) o plataformas marítimas de tipo petrolífero y gasero que se insertan en esa supuesta 'arcadia' en la cual introducen manchas (sombras) sublimes o siniestras, altamente disonantes y discordantes que nos conducen a emociones contrapuestas.

En última instancia, "si entendemos que el paisaje no es naturaleza ni territorio, el 'paisaje urbano' no es la ciudad ni sus límites, sino la imagen que obtenemos de ella, o que proyectamos de manera individual o colectiva. Si lo entendemos como fenómeno cultural, cambiará de una época a otra" (Rubio, 2022: 32). Imágenes que pueden ser más o menos rememorativas, fantasiosas, provenientes de múltiples imaginarios, pero en todo caso poco nítidas y genuinas. En *Blade Runner*, por seguir el ejemplo anterior, se presenta una ciudad posterior a un campo de batalla, una post-guerra no fácil de definir certeramente, donde restan aquellos componentes del lugar (arquitecturas y personas perviviendo dificultosamente) y donde intercaladamente se difunden mensajes publicitarios para emigrar a los 'territorios exteriores'; una suerte de 'hors lieux' o de 'más allá' (inclusive fuera del 'más acá'), en los cuales nuevas existencias puedan comenzar. Mare-magnum en el que, obviamente, se dan cita unos ordenes arquitectónicos rectores extraídos de la antigüedad y recreados en el futuro intangible, sustentados por las gemelas pirámides tal que arquitecturas del poder y de la seguridad (bunkers inexpugnables); aquellos que lo único que atesoran, precisamente, es la carencia de orden y ausencia de seguridades concluyentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki. *Atlas pintoresco*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ALDA ESPARZA, Francisco Javier. *¿Sueñan los androides con paisaje numéricos? El paisaje post-humanista en la era de la inteligencia artificial. Revisión crítica desde las artes a través de la articulación del sujeto, el entorno y el filtro tecnológico* (tesis doctoral). Bilbao: Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología, Universidad del País Vasco UPV/EHU (Facultad de Bellas Artes), 2023.
- ALTUNA CHARTERINA, Gaizka. "Fikziozko paktuak arkitekturarekin", *Aldiri. Arkitektura eta abar...* (Fikzio hiriak), nº 39, Udako Euskal Unibertsitatea (UEU), 2029; pp. 30-35.
- ALTUNA CHARTERINA, Gaizka. "Espazio publiko digital baterantz: joko eta espazio publiko aro digitalean", *Aldiri. Arkitektura eta abar...* (Pribatu/Publiko), 23, Udako Euskal Unibertsitatea UEU, 2025; pp. 39-42.
- ÁLVARES ARECES, Miguel Ángel. "Patrimonio industrial. Un futuro para el pasado desde la visión europea", *Revista de estudios sobre patrimonio cultural/ Journal of Cultural Heritage Studies*, 21, 1, 2008; pp. 6-7.
- ANDREOTTI, Linero; COSTA, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1996.
- ARGULLOL, Rafael. "Ver el alma de las cosas", *El País* (Suplemento Cultural *Babelia*), 13 de noviembre, s/p., 1999, en red: <https://seriealfa.com/varia/varia1/argullol.htm>
- ARTEAGA ARREDONDO, Isabel. "De periferia a ciudad consolidada. Estrategias para la transformación de zonas urbanas marginales", *Bitácora Urbano Territorial*, vol. 1, nº 9.
- BERGEN, Véronique. "Repenser l'art et le monde. À la faveur de la crise systémique", *L'Art même*, 82, 3ème quadrimestre, 2005; pp. 20-23.
- BARUCQ, Florence. "Biarritz, au fil d'avril...", *Touroum bouroum. Revue littéraire semestrielle en langues des Pyrénées et du monde*, 3, Baiona: Association Les mots perchés, 2020 ; pp. 114-116.
- BASILIKA. "Moteado expandido", *Eremuak*, 9, octubre, 2022; pp. 51-55.
- BERNARD, Silvia. *Atmósfera activa. Hacia una poética y política del espacio contemporáneo*. (Trabajo Fin de Máster). Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny, Barcelona: EINA. Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona (Adscrit a la UAB), 2027.
- BERQUE, Agustín. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- CAILLOIS, R. *Los juegos y los hombres: las máscaras y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CANTERO-LOINAZ, Iñigo. "Publikorik gabeko espazioak: hiritarrendandik urrun dauden hiriak", *Aldiri. Arkitektura eta abar...* (Pribatu/Publiko), 23, UEU, 2015; pp. 46-48.
- COLAFRANCESCHI, Daniela. *Landscape. 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- DE ROSA GIOLITO, Enrique. *Conflicto, gobernanza y paisaje en la bahía de Pasaia (Guipúzcoa). Dinámicas territoriales de evolución y cambios de usos* (tesis doctoral), UNED (Escuela de Doctorado), 2022.
- DOMÍNGUEZ-RODRÍGUEZ, Rubén. "Dammatio memoriae. 'Vaporización' industrial, identidad y transformación urbana en Avilés", en: M<sup>a</sup> Soledad Álvarez-Martínez, Carmen Bermejo-Lorenzo, Natalia Tielve-García. *Paisajes portuarios: Avilés y Bilbao*, Asturias: Trea, 2021; pp. 257-301.
- FERNÁNDEZ DE LAS HERAS, Ion. "Estética de la catástrofe", *Hypothese* (Ankulegi), 6 de junio, 2022.
- FROLOVA, Marina; BERTRAND, George. "Geografía y paisaje", en: *Tratado de geografía humana*, Barcelona: Anthropos y México: UNAM, 2006; pp. 254-269.
- GEDDES, Patrick. *Ciudades en evolución*. Oviedo: KRK, 2009 (1915).
- HEMERL, Raquel; COELHO, Tardin, en: Joan Nogé. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

- KOOLHAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia. "El paisaje plástico desde una ventana (anchura x altura x profundidad + [imposibilidad/∞])", en: Luis Bilbao Larrondo, José Ignacio Lorente Bilbao (dirs.). *Ciudades-(post)-utópicas. Paisajes de interacciones estético-artísticas en proyección de futuro*, Madrid: Abada Editores (Colección Lecturas de Paisaje); 2023; pp. 265-280.
- LIPPOLIS, Leonardo. *Viaje al final de la ciudad. Las metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972/2011)*. Madrid: Enclave de Libros, 2015; pp. 123-124.
- MARTÍN VALDANZO, Gemma. *Derivas artísticas como aproximación al vacío arqueológico del paisaje postindustrial: ruinas, vestigios y descampados. Archivo: Bilbao territorio de experimentación* (tesis doctoral), Bilbao: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología (Facultad de Bellas Artes), 2022.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. "El puesto de la cultura en el paisaje", *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 84, 2017; pp. 42-43.
- MARTINEZ ITURRIA, Alexander. "Zer ezkutatzen dute fikzioak eraikitako hiriek?", *Aldiri. Arkitektura eta abar... (Fikzio hiriak)*, 39, Udako Euskal Unibertsitatea (UEU), 2019; pp. 37-40.
- MUMFORD, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- MUÑOZ BEGETÓN, Leire. *Vaciar el estudio*. (Tesis doctoral), Bilbao: Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología, Universidad del País Vasco UPV/EHU (Facultad de Bellas Artes), 2023.
- NOGUÉ, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- ROGER, Alain. *Breve tratado de paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- RUBIO PINEDO, Jorge. *¡Contra la pared! Intervenciones pictóricas urbanas a gran escala. Análisis de modelos, posibilidades, ordenanzas, funciones y situación en Bilbao 2000-2021*. (Tesis doctoral), Bilbao: Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Departamento de Pintura (Facultad de Bellas Artes), 2022.
- SALTZMANN, Andrea. *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- SIEVERTS, Thomas. *Paisajes intermedios: una interpretación del Zwischenstadt*. Málaga: Promotora Cultura Malagueña (Serie SMLXL, 16), 2015.
- SMITHSON, Robert. Exposición "Hotel Palenque", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008. En red (20/10/2013): <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palenque>
- STERNFELD, Joel; GOPNIK, Adam. *Joel Sternfeld. Walking the High Line*. Thirded. Göttingen: Steidl, 2012. En red: <https://www.joelsternfeld/walking-the-highline>
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- TIELVE-GARCÍA, Natalia. "La industria toma el mando: patrimonio y paisaje portuario en Avilés. Los conjuntos de Endasa, Asturiana de Zinc y Cristalería Española", en: María Soledad Álvarez-Martínez, Carmen Bermejo-Lorenzo, Natalia Tielve-García, *Paisajes portuarios: Avilés y Bilbao*, Asturias: Trea; 2021; pp. 125-175.
- TRACHANA, Angelique. "La recuperación de los paisajes industriales como paisajes culturales", *Ciudades*, 14, 2017; pp. 189-212.
- TRACHANA, Angelique. "La ciudad sensible. Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano", *Urban*, 5, 2013; pp. 97-111.
- VILLA VARELA, Aida. "Las construcciones de Ensidesa en los márgenes de la ría de Avilés", en: M<sup>a</sup> Soledad Álvarez-Martínez, Carmen Bermejo-Lorenzo, Natalia Tielve-García. *Paisajes portuarios: Avilés y Bilbao*, Asturias: Trea, 2021; pp. 226-255.
- ZANTIGU ORBEA, Ander. "Albo-kalteak", *Deia (Ortzadar, Arkitektura atala)*, 4 de septiembre, 2021; p. 6.

NOTA. El presente artículo ha sido elaborado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado (Acreditado) del Sistema Universitario Vasco GIC-GV-IT1655-22 (2022-2025): *Creación en Arte y Estéticas aplicadas para la Ciudad, el Paisaje y la Comunidad. Síntesis de las Artes como herramienta crítica para el reconocimiento de la función, uso y transmisión del saber específico del Arte [KREAREak]*, con adscripción al Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología de la Universidad del País Vasco UPV/EHU (Facultad de Bellas Artes); y al Grupo de investigación en *Arte y Estética* de la Universidad Técnica Particular de Loja UTPL (Ecuador). Así mismo, se vincula con el Proyecto I+D+i PID2021-1232550B-I00: *SENSCLUSION. Sentido de lugar e inclusión socio-espacial en barrios vulnerables/ Sense of place and socio-spatial inclusion in vulnerable neighborhoods*, del Ministerio de Ciencia e Innovación (2022-2024), Plan Nacional de Investigación, Proyectos de Generación de Conocimiento.