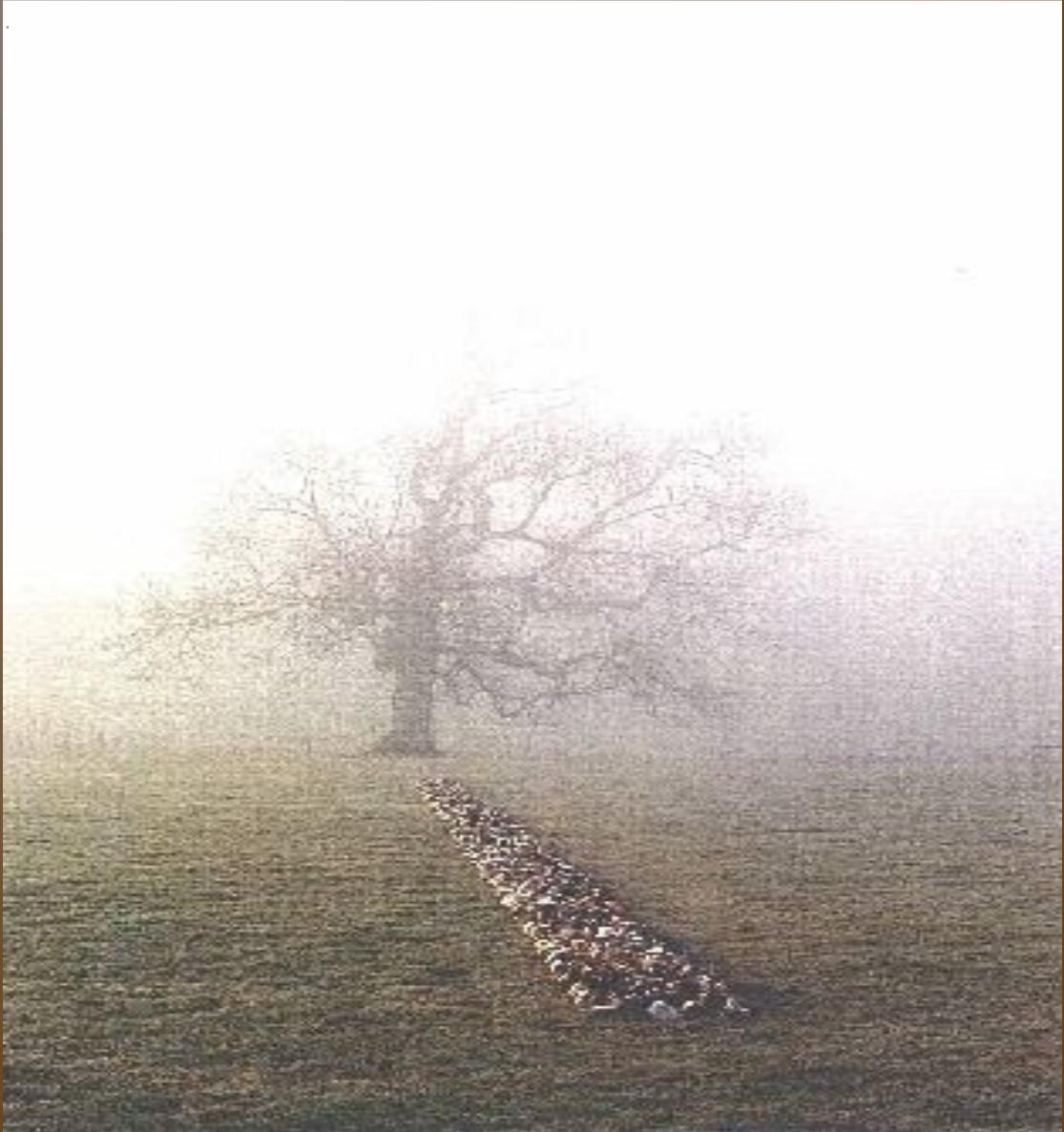


LA SEÑALIZACIÓN DEL ENTORNO



Juan Carlos Gómez Vargas



Grupo de Investigación
HUM637

Título original: LA SEÑALIZACIÓN DEL ENTORNO

Primera Edición: Septiembre 2003

Editor: D. CRISTOBAL SERRANO VILLALBA

ISBN: 84-95936-21-6

Depósito Legal: GR-1168/03

Edición revisada y corregida: Agosto 2013

© JUAN CARLOS GÓMEZ VARGAS

www.jcgomvar.es

info@jcgomvar.es

Imagen de portada: Tame Buzzard Line (www.richardlong.org)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del titular del “copyright”, bajo las acciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático

A Belén

Agradecimientos:

A las personas que, con conocimiento, sabiduría y también paciencia, han prestado su apoyo y colaboración para que haya sido posible la elaboración de este documento, a mi mujer, mi hijo, mis padres, aunque él me falta ya, y, por supuesto, a D. Francisco Giménez Yanguas y a D. Francisco Moreno Vargas, Director de mi Tesis Doctoral, base para la elaboración de este libro, por su inestimable ayuda.

PRÓLOGO A LA PRESENTE EDICIÓN

Cuando empecé a investigar, hace ya algunos años, y a escrudiñar las entrañas de todo lo relacionado con la señalización y su relación con el paisaje y el medio ambiente, tengo que reconocer que, aunque era bastante optimista y sabía que era un tema que tendría empaque, no podría imaginar que pudiera ser tan jugoso hasta el punto de, lejos de ir perdiendo interés, cada día estuviese más en vigor pues todos los elementos que se citan tienden a una profunda integración y relación simbiótica que se enriquece con el tiempo.

Por ello, me animé a rescatar esta edición, publicada en su día a modo de manual para acercar el contenido de mi tesis doctoral, con objeto de que el lector tuviera un elemento de cómoda lectura y consulta para cotejar aquellos aspectos relacionados con la señalización desde otro ángulo y no el habitual.

Aunque no se ha querido perder el espíritu original, sí que se han revisado los textos y comentarios, adaptando aquellos aspectos que se han vistos necesarios a la coyuntura y circunstancias actuales así como se han añadido fotografías con el objeto hacer la lectura más gratificante.

Como ya ocurriera con el documento matriz, no se pretende que el documento se interprete como definitivo, si bien se ha procurado ser exhaustivo en los comentarios, referencias y las propias ilustraciones, sino, más bien, ser la base de discusión para mejorar todo aquello relacionado con la señalización y como repercute en el entorno donde se ubica.

Sólo apuntar que se ha mantenido la amplia lista de referencias bibliográficas, que se añaden a las propias indexadas en los pies de página, para fomentar el carácter científico del propio lector y facilitarle las líneas investigadoras necesarias.

Juan Carlos Gómez Vargas
Doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos.

LA SEÑALIZACIÓN DEL ENTORNO

INDICE

1. INTRODUCCIÓN GENERAL	3
2. ANTECEDENTES DE LA CUESTIÓN.	5
2.1. <i>LA SEMIÓTICA</i>	5
2.2. <i>EN REFERENCIA AL SIGNO</i>	9
2.2.1. Definición del signo	9
2.2.2. Diferentes conceptualizaciones del signo	13
3. VARIABLES IMPLICADAS	17
3.1. <i>La Gráfica. Generalidades</i>	17
3.2. <i>Infografía y Señalización</i>	20
3.3. <i>El paisaje como sistema: El Geosistema</i>	26
3.3.1. Concepto de Paisaje	26
3.3.2. El paisaje y su análisis en Geografía	40
3.3.3. Los niveles de estudio establecidos en el paisaje	42
3.4. <i>Señalización del Entorno y Tipo de Observador</i>	44
4. INFLUENCIA DE LA PERCEPCIÓN	47
4.1. <i>Generalidades</i>	47
4.2. <i>Diseño y percepción</i>	53
4.3. <i>Otros factores que influyen en la percepción</i>	60
4.4. <i>Percepción e Integración en el Entorno</i>	63
5. OTROS CRITERIOS DE SEÑALIZACIÓN DEL ENTORNO	70
5.1. <i>Entender el entorno como un signo en sí mismo</i>	70

5.2. <i>Los proyectos y obras como símbolos identificativos de un determinado lugar</i>	76
5.2.1. Los proyectos y obras en los ámbitos urbano y periurbano	76
5.2.2. Los proyectos y obras en el ámbito interurbano	89
5.2.3. Carácter integrador y dinámico de la señal	100
6. REFERENCIAS	105

1. INTRODUCCIÓN GENERAL

En el vasto campo de la comunicación visual, el signo ocupa un valor importante hasta tal punto que se considera fundamental a la hora de facilitar el entendimiento entre las personas de forma universal, rápida y cómoda.

Es básico para que, con el objeto de garantizar esta comunicación, los signos sean de fácil comprensión.

En este sentido, adquieren especial relevancia detalles tales como la iconografía, el color o la forma de éstos.

Pero junto con este aspecto es importante destacar la importancia del signo en sí mismo.

Como podemos apreciar, se trata de una disciplina con una problemática especialmente compleja y, en suma, lo que se pretende realizar mediante el presente estudio es una aproximación profunda a la misma en el ámbito determinado en el que se ubica.

Por otra parte, la señalización al formar parte del propio entorno, en cualquiera de sus manifestaciones, provoca que éste se vea influenciado enormemente por ella.

Al mismo tiempo, de cómo se establezca va a depender, por ejemplo, la accesibilidad a determinados lugares y como consecuencia la integración de éstos en el propio territorio.

En este preciso instante y como inciso, hemos de apuntar que el *Progreso*, por definirlo de una forma clara, no debe estar reñido con el entorno natural.

Es lo que se conoce como *Desarrollo Sostenible*¹

Por su parte, analizaremos como mediante la señalización del entorno disponemos y, en muchas ocasiones no somos plenamente conscientes de ello, de una importante herramienta que ayuda a un mejor entendimiento del medio.

De esta forma podemos citar el artículo *Rome archipel fractal*, donde Francesco Careri ha escrito:

Hemos escogido el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar trazando físicamente una línea. El hecho de atravesar, instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, es una forma de lectura psicogeográfica del territorio comparable al walkabout de los aborígenes australianos².

¹ “Progresar social y económicamente, respetando al mismo tiempo el entorno natural tiene una denominación acuñada: **Desarrollo Sostenible**. Esta terminología, de apariencia sencilla, es objeto de una preocupación social cada vez más creciente”. CAUCE 2000. n° 106 – Año 2001. Pág 6.

² **Francesco Careri**. “Rome archipel fractal. Voyages dans les combles de la ville”, en *techniques & Architecture*, 1996. “Psicogeografía. Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionando o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”. *Internationale Situationniste*. 1958

2. ANTECEDENTES DE LA CUESTIÓN.

2.1. LA SEMIÓTICA

La semiótica queda definida como la teoría de los signos. En este sentido, se ha de explicar que *Charles Peirce*, del que posteriormente hablaremos con mayor profundidad dada la importancia de su legado en la materia objeto de nuestro análisis, fue el primero en la sistematización de esta disciplina que sirve de fundamento a otras tan disímiles como las matemáticas y las ciencias de comunicación y el arte.

De igual forma, la semiótica puede ser entendida como la teoría general de los signos, o de los lenguajes en cuanto a sistemas de signos.

Para algunos autores como Umberto Eco³, una semiótica general sólo puede ser el resultado de la comparación de diferentes sistemas entre sí que revelaría “leyes comunes y sistemáticas que permitan explicar de una manera unificada su modo de funcionamiento”.

Por otra parte, hay otros pensadores como Peirce y la corriente que inspiró que en entienden la semiótica como “*una ciencia de observación como cualquier otra ciencia positiva*”.

³ **Eco, Umberto** (Alessandria 1932 -). Profesor ordinario de Semiótica y presidente de la Escuela Superior de Ciencias Humanísticas de la Universidad de Bolonia. Debuta con “El nombre de la Rosa” (1980), un afortunado

Relacionado con el término semiótica nos encontramos con el de **semiología** y de esta manera nos podemos preguntar si existe diferencia entre ambos.

Oficialmente no hay ninguna aunque en la práctica el uso vincule más el término semiología a la tradición europea y el de semiótica a la tradición anglosajona. No obstante, el uso de semiótica tiende a generalizarse.

En un principio, el término griego semiótica fue adoptado para indicar la ciencia de los síntomas en la medicina de Galeno, que hablaba de la “*semiotiké techné*” como la medicina que se ocupaba de la interpretación de los síntomas de las enfermedades, dividida en diagnóstico y pronóstico.

En la tradición griega se utilizó también la “*semiosis*” en un sentido de interferencia de signos. Estas palabras proceden de *semeion* que es el signo o la señal. Hasta el siglo XVII, J. Locke emplea el término semiótica como equivalente a la lógica tradicional, entendida esta última como la teoría de los signos verbales.

Pero la fundación más completa y evolucionada fue desarrollada en 1938 en la obra *Foundations of theory of signs* (*Fundamentos de la teoría de los signos*) escrita por el filósofo norteamericano CH. W. Morris⁴ quien, en este sentido, sigue los pasos de Charles Sanders Peirce al partir de la definición de signo de este último: “*algo que está para alguien en lugar de otra cosa en algún*

thriller gótico que, además, estimula el debate ideológico. Sus novelas posteriores no tuvieron tanto éxito quizás porque están demasiado marcadas por preocupaciones intelectuales yuxtapuestas.

⁴ Morris, Ch. W. “**Fundamentos de la teoría de los signos**”. Universidad Nacional de México. 1958

respecto o capacidad”, este “estar en lugar de” suele parafrasearse como evocar un algo en la mente de alguien.

La semiótica de Charles Morris trata de los procesos semióticos, o sea, los procesos en los cuales algo funciona como signo.

Recalcando aquello que ya hemos puntualizando con anterioridad, el proceso semiótico se descubren los siguientes factores: el vehículo señal (el signo), el designatum (aquello a los que el signo se refiere), el intérprete (el organismo para el que algo es signo), el interpretante (y el efecto que el signo produce en el intérprete).

En el proceso de la semiosis, este último efecto consistirá en que el intérprete es remitido por el signo a su designatum, de manera que éste es tenido en cuenta a otra mediatamente, es decir, por medio de una tercera. Por todo ello, se puede entender la semiosis como un “*tener en cuenta*”, percibir una cosa inmediata.

En este sentido Morris nos comenta:

“Algo es un signo solamente porque es designado como un signo de una cosa por un intérprete”

Charles Morris divide el estudio de la semiótica en tres ramas que son La Sintaxis o Sintáctica, la Semántica y la Pragmática.

Para ello toma como base los distintos de relaciones según sus correlatos de vehículo señal, esto es el signo en sí, lo designado y el intérprete. A su vez, distingue entre la semiótica pura y la descriptiva y esto mismo lo hace con las distintas ramas citadas con anterioridad.

Ahora bien, y relacionado directamente con el tema objeto de nuestra investigación, se ha de definir lo que se entiende por *Semiología de la Comunicación.*

Estamos ante una corriente de la semiología que reconoce en la intención de comunicar el criterio fundamental y exclusivo que delimita el campo de la semiología.

Por tanto es la señal, en la que la intención de comunicar está más claramente expresada.

Ahora bien, se ha de apuntar que esta concepción merecería mejor el nombre de *signalética*.⁵

⁵ Los mejores exponentes de esta corriente los encontramos en las figuras de E. Buysens, G. Mounin y L. Prieto

2.2. EN REFERENCIA AL SIGNO

2.2.1. Definición del signo

Llegados a este punto y con objeto de enmarcar de forma clara nuestro estudio, hemos de preguntarnos como se puede definir realmente el signo, como se representa y qué factores intervienen en su concepto.

De esta forma, para entender qué es el signo vamos a analizar dos situaciones.

Así, en primera instancia podemos citar el hecho de que cuando circulamos en automóvil y vemos un semáforo en rojo nos detenemos. Ese color rojo es el signo que nos hace detenernos.

Por otra parte, si estamos en un sitio público y vemos la palabra “silencio” no hablamos o en el mejor de los casos lo hacemos con voz baja. Este signo se interpreta como callarse la boca.

Como estos podríamos citar muchos más pero entendemos que son lo suficientemente intuitivos de manera que deteniéndonos en cualquiera de ellos podemos observar que siempre se recogen tres elementos básicos:

El **significante** que es aquello que tiene un significado para la persona que ve el signo. Un significante puede ser no verbal (un color o un gesto), o verbal (una palabra).

El **significado** o aquello a lo que remite el significante. En los ejemplos anteriores, el *significante color rojo* remite a detenerse con lo que “*detenerse*” es *el significado*.

El **intérprete**, o sea, uno mismo. Por tanto es aquél que asigna un significado a un significante. Es más, un mismo significante puede representar cosas distintas en función de intérprete que le de un significado.

En el ejemplo anterior, evidentemente para el intérprete que va en el coche al significante color rojo le asigna el significado detener el coche. Pero a este mismo significante le asigna distinto significado el vendedor ambulante (intérprete) que está en la acera que al ver el color rojo del semáforo (significante) le asigna el significado “saltar a la calzada pues han llegado posibles clientes”.

De esta forma podemos comprobar que continuamente estamos ante multitud de signos que a cada momento vamos interpretando el significado de numerosos significantes.

Llegados a este punto, estamos obligados a dar una definición del signo y, por tanto, ¿qué es un signo?

Básicamente, *un signo es algo que significa algo para alguien.*

Esta es la sencilla definición que da Umberto Eco y en la que se encuentran reflejados los tres elementos antes mencionados, esto es, el significante, el significado y el intérprete.

En este orden de cosas definimos el **objeto inmediato** como “el objeto como el signo mismo lo representa”. Se relaciona con el fundamento del signo puesto que él es esta idea que se relaciona con el objeto en el signo.

Por otra parte, el **objeto dinámico** es “la realidad que por un medio u otro llega a determinar el signo a su representación”

De igual forma hay que distinguir tres tipos de interpretante: el **destinado o inmediato** que es el interpretante tal y como se muestra en la comprensión correcta del signo mismo, y es denominado normalmente como el significado del signo. También se podría llamar *interpretante objetivo*.

El interpretante **dinámico** que es el efecto real que el signo, en tanto que signo, determina realmente. Podríamos llamarlo también *interpretante subjetivo o interpretante relativo*.

Por último el interpretante **final o eventual** que refleja la manera en la que el mismo signo tiende a representarse como estado en relación con su objeto. Se puede llamar también *interpretante absoluto*.⁶

⁶ Peirce sustituye los interpretantes destinado, dinámico y final por los interpretantes afectivo, energético y lógico.

Esta distinción de los interpretantes dobla la naturaleza ternaria del signo, esto es, un signo es siempre tres signos a la vez.

La relación del signo con su interpretante necesita de una simple función de significado: de codificación, de señalización y de expresión según se consideren, respectivamente, los interpretantes destinado, dinámico y final.

En otro orden de cosas y en referencia a los diferentes tipos de signos y en relación con el tema objeto del presente análisis se ha de definir el *Signo Natural*.

Se trata de signos que no tienen un productor de origen humano. Su reconocimiento está dependiente, en forma directa, del estado de la ciencia en el momento en el que se lo considera. Su cualificación se fijará según el grado de información científica de su intérprete.

Hemos de comentar al respecto que, como se analizará en su momento, esta tipología de signo puede resultar especialmente relevante y ser altamente útil en zonas donde los elementos naturales pueden señalar por sí mismos un determinado entorno natural o aquellos situados en un enclave particular.

Dado que los signos naturales constituyen por sí signos, presuponen una conexión entre el signo que representa y un objeto determinado que está representado. No obstante, esta conexión la establece la naturaleza sin que intervenga para nada el factor humano.

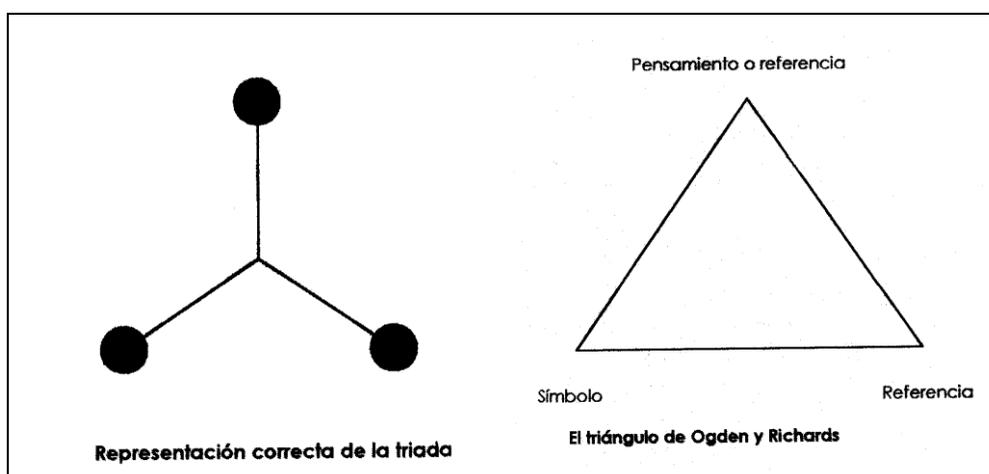
2.2.2. Diferentes conceptualizaciones del signo

Básicamente, hemos de distinguir en que se diferencia el signo peirceano de otras conceptualizaciones del signo.

En este sentido, el signo peirceano es un signo general, triádico y pragmático.

Antes de seguir con este análisis, es importante definir lo que se entiende por triada.

Así, al citar este término nos estamos refiriendo a la unión de tres cosas en una, o lo que es equivalente, la unión de dos cosas en una tercera distinta de las dos primeras.



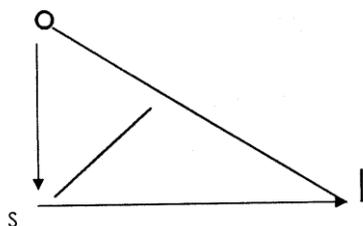
Como aclaración al respecto y de lo comentado anteriormente, hemos de decir que la representación por medio de un triángulo no es correcta y corresponde a lo que Peirce denomina una triada “*diádicamente degenerada*” pues está

formada por medio de tres diadas. Para un mejor entendimiento se muestran las figuras adjuntas.

Siguiendo con las características del signo peirceano podemos afirmar que tiene dos conceptualizaciones sucesivas de forma que la segunda de ellas incluye a la primera.

En este sentido podemos apuntar lo siguiente:

Todo signo es triádico, esto es, que necesita la cooperación de tres instancias que son el signo S (lo que representa), el objeto O (lo que se representa) y el intérprete I que produce la relación.



Esta cooperación se obtiene mediante el juego de dos determinaciones sucesivas del signo S por el objeto O y del interpretante I por el signo S de manera que I está determinado por O a través de S.

Para entenderlo aún mejor podemos observar la figura adjunta en el que las flechas representan determinaciones y el signo, en forma de T, una relación triádica que vincula S, O e I.

A modo gráfico, lo ilustramos con el ejemplo representado en la fotografía anexa en el que una señal, en este caso el signo S, que representa a un objeto O que en este caso es el cruce y el intérprete que en este caso es el observador que va en el automóvil produce la relación correspondiente en función de lo representado en el signo y el objeto en sí que es proximidad a un cruce con prioridad.

Haciendo un inciso en algo que más adelante insistiremos, hemos de decir



Ejemplo práctico del concepto peirceano del signo. Un signo S (Señal) representa a un objeto O (Cruce) y la relación entre ambas la produce el intérprete, en este caso el observador que viaja en el automóvil.

que el tipo de señal de la fotografía está perfectamente normalizado lo que garantiza, y así ha de ser en estos casos que, independientemente del quien sea el observador y su tipo, el significado es siempre el mismo.

Esto contrasta con otra tipología de señal y, en concreto, con las que son objeto de nuestro estudio donde para el observador que conduce tendrá un significado que no tiene por qué ser el mismo y en determinadas circunstancias será bien distinto al de otro observador que viaja en el mismo vehículo.

Cerrado el paréntesis anterior, continuamos exponiendo que el signo sassureano al igual que el signo hjelmesleviano se construyen sobre el modelo de dico o lo que es lo mismo, el binario. La única estructura formal a la que recurre

fundamentalmente es el par opositivo y se trata de alcanzar la complejidad mediante una red de tales pares.

El formalismo que está en la base de la semiótica peirceana es en sí mismo, básicamente, triádico o ternario. Es por ello que lo constituyen tres elementos que, por supuesto, mantienen relaciones binarias cuando se les considera dos a dos obviando el tercero, pero también su relación tal que uno de ellos es necesariamente la unión de los otros dos.

De esta forma, los dos modos de pensamiento son irreductibles el uno del otro.

F. de Saussure define al signo de la siguiente forma:

“una entidad psíquica de dos caras, la imagen acústica y el concepto, dos elementos íntimamente ligados que se requieren mutuamente”

En esta línea se ha de añadir que el valor del signo y en sí de cualquier término viene determinado por lo que lo rodea.

3. VARIABLES IMPLICADAS

3.1. La Gráfica. Generalidades

Al hablar de **gráfica**, nos estamos refiriendo a una actividad profesional que se desarrolla en el amplio campo de la comunicación visual.

La unidad y la especificidad de ella se pusieron en evidencia a partir de la publicación de la “*Sémiologie graphique*” 1967⁷.

La Gráfica utiliza las propiedades de la imagen visual para poner de manifiesto las relaciones de semejanza y orden entre los distintos datos. Se aplica a un conjunto previamente definido que es lo que se da en conocer como Cuadro de datos.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos que la Gráfica tiene dos objetivos:

Por una parte, tratar los distintos datos con el objeto de comprender y obtener la información desesada.

⁷ **Bertin, Jacques.** “*Sémiologie Graphique*”. La primera edición de este libro que es considerado por muchos como una obra monumental de la visualización gráfica es de 1967. Es notablemente rigurosa aunque comprensible y establece los fundamentos del análisis de la información, las variables básicas, las reglas de los sistemas gráficos, incluyendo reglas de construcción y de legibilidad y su aplicación a los diagramas, las redes y la cartografía.

Por otra, comunicar es caso de ser necesario bien esta información o bien el inventario de los datos elementales.

De igual forma, la *Teoría Matricial de la Gráfica*, que analizaremos más adelante, considera estos tres aspectos:

La naturaleza entre el cuadro de datos, esto es el número y naturaleza de sus componentes, y la imagen

El nivel perceptivo, ya sea elemental o de conjunto, que corresponda a los objetivos del estudio en cuestión

La movilidad o la fijeza de la imagen.

Llegado a este punto hemos de hacer un inciso importante y apuntar que la teoría de la gráfica se basa en tres preguntas fundamentales que son las que a continuación se relacionan:

De qué se trata

Cuál es la información de conjunto

Cuáles son las excepciones

Estas tres preguntas miden la utilidad de cualquier construcción y de cualquier tratamiento y permiten evitar los gráficos inútiles. Se puede afirmar entonces que estas tres preguntas han de preceder a cualquier realización gráfica.

Hemos de decir que la transformación de los datos en gráficos que, en nuestro caso, serían los componentes de una determinada señal, permite su comprensión. No debemos olvidar que las señales son elementos a los que se interroga.

Pero comprender significa integrar la totalidad de los datos. Para que esto sea posible, es imprescindible que se reduzcan a un pequeño número de datos elementales. Esto no es otra cosa que lo que se conoce como tratamiento de los datos.

De todas formas más adelante incidiremos en la importancia de la comprensión en el diseño de una determinada señal.

Ahora bien, toda imagen gráfica tiene una serie de *propiedades naturales* tal y como explicamos a continuación.

Así, si tenemos una determinada señal y en ella situamos cualquier representación icónica, la misma puede estar situada arriba o abajo y, a su vez, a la izquierda o la derecha. De esta forma obtenemos que la propia percepción crea dos dimensiones independientes X e Y, las que separa la perpendicularidad.

Ahora bien, cualquier variación de energía luminosa que incida directa o indirectamente en esta señal crea una tercera dimensión, la Z, que es independiente, a su vez, de las dos anteriores.

Es por ello que podemos afirmar que la imagen, como forma significativa percibida instantáneamente, se crea sobre las tres dimensiones independientes y, por tanto, la imagen puede transcribir las relaciones entre tres conjuntos independientes.

De esta forma se entiende que se trata otro medio de comunicación formando un auténtico lenguaje cuyo elemento más singular y básico es el signo.

El **Diseño Gráfico** combina los distintos elementos que conforman el sistema gráfico.

3.2. Infografía y Señalización

Debemos de tener en cuenta lo que se entiende por **infografía** en el ámbito concreto que se está tratando. De esta forma no debemos confundir el término y entender que es lo mismo que información gráfica y aunque es común escuchar las voces infografía e infográfico no existe todavía una definición concreto de estos vocablos por lo que acudiremos al Diccionario de la Real Academia Española e intentaremos extrapolar la definición aquí obtenida a nuestra disertación.

Por tanto, por una parte lo define como una *Técnica de elaboración de imágenes mediante ordenador* y, por otra, la *imagen obtenida por medio de esta técnica*.

Pero no podemos caer en la simplicidad de considerar a la infografía como cualquier combinación de imagen y textos como tampoco parece que sea la ilustración que pretende adornar pero no informar.

Así, podemos afirmar que la infografía, dentro del campo que no es objeto en relación con la señalización del entorno, es una aportación informativa, realizada con elementos icónicos y tipográficos, que permite o facilita la comprensión de los acontecimientos, acciones o cosas o algunos de sus aspectos más significativos y acompaña o sustituye al texto informativo.

Esta definición no es arbitraria y al azar sino que se desprende de diversas consultas del que suscribe el texto.

La infografía como tal tiene una serie de peculiaridades. Así:

- Ha de dar significado a una información plena e independientemente
- Ha de permitir comprender el tema al que refiere
- La información escrita que contenga ha de ser con formas tipográficas
- Ha de tener elementos icónicos precisos

- Ha de proporcionar una cierta sensación estética, algo que adquiere mayor importancia en nuestro caso.
- Y, por supuesto, no debe contener erratas o falta de concordancia.

De esta forma se observa que la infografía es una aportación útil a la comunicación que se quiere dar y también contiene características de visualidad.

En este sentido hemos de tener en cuenta que los ojos son una de las vías de entrada de conocimientos más utilizadas por el ser humano. Pero también es cierto que, por su propio funcionamiento, los hace vulnerables y pueden ser engañados y manipulados desde la apariencia o disposición visual de las cosas.

Por otra parte, y en relación con aquello que se está exponiendo, no se deben confundir los términos visual y visualidad dado que el primero es el medio y el segundo el efecto que produce la utilización de los ojos y ésta se desarrolla con la experiencia pues consiste en reconocer y percibir algo que antes ha filtrado el órgano de la vista.

Así una infografía tiene visualidad cuando una información se explica mejor con estos productos icónicos y tipográficos.

De igual forma, hemos de apuntar que una infografía no se concibe ni se entiende sin informaciones escritas, sin una tipografía variada distribuida entre las imágenes las que tienen distintas funciones: unas veces son titulares, otras describen los distintos elementos gráficos, otras son leyendas aclaratorias.

De esta manera, uno de los textos que no debe faltar en una infografía es el título de forma que sin la existencia de éste no puede quedar representada y podemos decir que estaríamos sin puerta de entrada comunicativa. Podemos decir entonces que resulta imprescindible. Su situación y forma podría ser objeto de discusión pues, dada su importancia, es crucial su perfecta percepción y



Cartel informativo en Hotel. Comarca de La Sagra – GRANADA. En el mismo podemos observar como destaca claramente el título principal sobre otros secundarios que complementan al primero. A su vez, éstos quedan suficientemente integrados pero siendo perfectamente perceptibles.

visibilidad. Así se deben colocar generalmente en la parte superior aunque puede quedar camuflado a modo de rótulo integrándose en el diseño de la propia señal. No obstante, debemos recalcar lo anterior, debe ser perfectamente perceptible. Para ilustrar mejor lo que estamos comentando podemos observar la fotografía adjunta.

Aunque generalmente el título es un elemento introductor al contenido de la propia señal, hemos de apuntar, recalcando la importancia de este elemento, que puede tener otras funciones perfectamente definidas y a la vez de enorme significación.

Así, podemos certificar que también podemos utilizar el título al diseñar la señal para conducir al contenido, separar los diversos infogramas o bien ordenar los contenidos de forma que se procede a un mejor ordenamiento de los elementos de la señal, separando los diversos elementos que la integran, pudiendo vertebrar

perfectamente los distintos temas que se pueden tratar en una misma señal en caso de ser necesario para así poder llamar la atención de cada intérprete en particular con lo que aumentamos la capacidad informativa de la misma sin que la señal pierda su fiabilidad.

Ahora bien, para que su función sea idónea y el contenido de la señal no se quede en el texto y el contenido de la misma no se percibiese, es fundamental que estos rótulos se constituyan como textos breves, a ser posible de una sola palabra, la que acompañaría a las imágenes; son los nombres de las unidades icónicas más elementales.

Además, deben describir perfectamente aquello de lo que se quiere llamar la atención y estar en perfecta concordancia con la imagen que generalmente va a ir acompañándolo sin que se produzcan ambigüedades que producirían la confusión del observador que en ese momento la mira.

De igual forma, este texto y estas imágenes ha de estar en perfecta concordancia con el resto del contenido de la propia señal y ésta en su conjunto debe integrarse perfectamente en el medio pero a la vez garantizar su perfecta percepción y visibilidad.

De todas formas, esto será analizado posteriormente con mayor profundidad

Con todo lo explicado con anterioridad lo que se intenta matizar es que el observador de una manera rápida y directa ha de comprender⁸ el contenido de la información que se trasmite.

Así, el observador que al fin y al cabo va a ser el intérprete de la señal, para poder comprender, ha de cómo mínimo poder decodificar los mensajes que le son comunicados y para ello han de ser percibidos y vistos de forma adecuada.

De esta forma y a modo de resumen de lo expuesto podemos destacar una frase de Jacques Bertin donde afirma que *“una infografía se puede considerar invisible cuando los elementos que la componen no se aprecian diferenciados entre sí no se discriminan”*⁹

Con todo lo analizado se destaca que el principal cometido de una infografía es el comunicativo. Ahora bien, dada la peculiaridad de las señales que estamos tratando se ha de buscar que junto a la perfecta comunicación del contenido y comprensión por parte del observador se unan los elementos artísticos necesarios y se proporcione unas sensaciones estéticas.

Es importante remarcar que para que se produzca estas sensaciones estéticas debe haber un objeto artístico que las provoque. Con objeto de entender mejor este planteamiento acompañamos la siguiente cita de Stefan Morawski:

⁸ Cuando hablamos de comprensión lo hacemos utilizando la definición del término que han utilizado diversos autores que la entienden como la capacidad para entender y penetrar en el conocimiento de las cosas, o sea, es el entendimiento y la rapidez en la percepción por medio de los sentidos y la inteligencia de las ideas que trasmite la infografía.

⁹ Bertin, Jacques. “La gráfica y el tratamiento gráfico de la información” Colección Noesis de Comunicación. Taurus Comunicación. Madrid, 1988, p. 259.

“Artístico se refiere a lo objetivo y estético a lo subjetivo. La creatividad es estética y también la recepción o experiencia, mientras que los medios empleados objetivamente son artísticos”¹⁰

3.3. El paisaje como sistema: El Geosistema

3.3.1. Concepto de Paisaje

Según algunos autores entre los que podemos citar a Juan L. Motloch¹¹, comenzando con la manera que percibimos, maneje y diseñe el paisaje, éste se mueve encendido para explorar las fuerzas que influyen el diseño de la tierra.

Una descripción de la gerencia del paisaje, del planeamiento y del diseño incluye una discusión de los papeles y de la integración de las profesiones implicadas, de los modos de la práctica profesional y de los procesos del diseño de la escala del sitio.

En su publicación “*Introducción al diseño del paisaje*”¹², se explora la ecología del diseño y de la integración de las decisiones del diseño de la tierra en sistemas dinámicos.

¹⁰ Morawski, Stefan. “**Fundamentos de estética**”. Ediciones Península. Barcelona 1977. Pág. 20

¹¹ **Juan L. Motloch**: Profesor de la Arquitectura del Paisaje en la Ball State University, Doctor de la filosofía por la Universidad de Pretoria 1991, Arquitectura del Paisaje por la Universidad de Pensylvania 1978 y la Universidad de Tejas 1970.

¹² Motloch, J.L. “Introducción al diseño del paisaje (Introduction to Landscape Design)”. Van Nostrand Reinhold. Nueva York 1991.

Además de Motloch, hay otros autores que se refieren al concepto de paisaje y lo hacen desde muy variados puntos de vista.

A través del andar, el hombre comenzó a construir el paisaje natural que lo rodeaba.

Y a través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las que interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean.

Lo que es absolutamente cierto y en eso coinciden todos estos autores es que el concepto en sí es más complicado de lo que aparenta en un primer punto de vista pues tiene un contenido subjetivo muy importante, esto es, el concepto de paisaje depende de la propia experiencia de cada individuo y todo lo que esto lleva consigo, es decir, la propia naturaleza del éste, su grupo social y cultural,...

Por otra parte, cabe distinguir entre la definición del término desde el punto de vista de la Real Academia Española y la amplitud del mismo considerando todos los puntos de vista posible en relación con lo que estamos comentado.

Así, una de las definiciones del paisaje sería: *“Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico”*

No obstante, debemos hacer otras consideraciones. Así, según Ignacio Español Echaniz¹³ hemos de considerar también lo siguiente:

¹³ **Español Echaniz, Ignacio.** “Paisaje. Conceptos Básicos”. Universidad Politécnica de Madrid. 1995

- Sensibilidad artística o su apreciación
- Entorno natural o sólo relativamente humanizado
- Espacios abiertos de grandes dimensiones o a las vistas profundas
- Conjunto de la escena, nunca a elementos aislados
- Imagen de la escena, más que a la escena en sí misma

Vamos a analizar a grandes rasgos estas conceptualizaciones con objeto de matizar aún más y concretar los aspectos que queremos resaltar de cara a nuestro análisis.

Así, hemos de entender que no cualquier entorno nos sugiere la idea de

paisaje. En este sentido, resulta fundamental el aspecto de la escena y la valoración personal de ella por parte del individuo que la observa.



Vista general del Albaycín - GRANADA. Podemos observar en esta imagen lo que podemos entender por paisaje urbano. Es importante contar con espacios abiertos de grandes dimensiones y vistas profundas. En este caso particular y como valor añadido nos encontramos con la vista nevada lo que hace aún más agradable la visión.

Como ejemplo para entender lo que estamos comentando podemos citar que es complicado atribuir el calificativo de paisaje a la entrada a la ciudad de Sevilla por la A-92. Se nos presenta

ante nuestros ojos un sin fin de naves industriales, viales, pasos a nivel,... que se entremezclan unos con otros formando un amasijo difícilmente explicable.

En relación a esto y sin perder de vista el ejemplo expuesto hemos de apuntar que es más fácil entender el término paisaje en un medio de carácter natural, donde hay poca intervención humana y donde los elementos bióticos predominan.

Ahora bien, existe un amplio estudio de lo que se entiende por “*paisaje urbano*” y en varias ocasiones a lo largo de este estudio incidiremos de forma directa o indirectamente en él.

Pero también es cierto que, coloquialmente, es complicado asociar el término paisaje a algo que no está relacionado con el medio rural, es más, la definición anterior se delata por sí sola, resulta tan complicado entender el término paisaje fuera del medio rural que cuando no es así, y para que quede claro, es necesario añadir la “coletilla” o “apellido” *urbano* surgiendo así un término que parece distinto cuando en sí la base es la misma.

Por otra parte, para asociar mejor una imagen al concepto de paisaje es más fácil cuando se trata de espacios abiertos de grandes dimensiones y con vistas profundas.

Con relación al tema que estamos exponiendo, debemos detenernos un momento para hablar de lo que se denomina *Landart* y que nos ayudará a

entender mejor las premisas expuestas a la vez de argumentarlas de forma más significativa.

Del Landart se comienza a hablar en un primer momento en Norteamérica siendo Walter de María¹⁴ quien utiliza este término para referirse a sus intervenciones en el paisaje.

Este movimiento se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas, modelos y conceptos así como un interés especial por la experimentación in situ.

El Landart revisita a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo y de las relaciones entre arte y arquitectura, haciendo que la escultura se reapropie de los espacios y medios de la arquitectura.

No tiende a la modelización de objetos grandes o pequeños en el espacio abierto, sino a la transformación física del territorio, al uso de medios y las técnicas para la construcción de una nueva naturaleza y para la creación de grandes paisajes artificiales.

Para ello abandona los restos del antropomorfismo escultórico, que todavía pervivían en la escala humana de las esculturas minimalistas, y adopta aquellas mímisis todavía más abstracta que es característica de la arquitectura y el paisaje.

¹⁴ **Walter de María:** Una de las obras más reconocidas del principio del Landart es lo que se llama *Lighting Field* donde se manifiesta de forma evidente la idea de vincular la evidencia de las transformaciones de la naturaleza a un objeto dado. Dice de María que el territorio no es el marco de la obra, es parte integrante de ella, no puede separarse el sol, de las líneas de las montañas y el desierto.

En este sentido hemos de apuntar que durante milenios la superficie de la Tierra ha sido grabada, dibujada y construida por la arquitectura mediante la superposición incesante de un sistema de signos culturales a un sistema de signos naturales originarios.

La Tierra de los Landartistas se esculpe, se dibuja, se recorta, se excava,...por medio de los signos arquetípicos del pensamiento humano.

Podemos afirmar en un determinado punto que con el asistimos a un deliberado retorno al neolítico.

Largas hileras de piedras clavadas en el suelo, recintos de hojas o de



The Richard Long Newsletter. En esta imagen se puede ver claramente ilustrado el pensamiento de Richard Long y como con una pisada es posible el transformar un paisaje y conformar un signo.

ramas, espirales de tierra, líneas y cercos dibujados en el suelo, así como enormes excavaciones en el territorio, grandes monumentos de tierra, de cemento y de hierro, o ensamblajes informes de materiales industriales, todo ello se utiliza como medio para apropiarse del espacio , como acción primaria para

alcanzar una naturaleza arcaica.

Los espacios en los que se realizan todas esas operaciones están desprovistos de arquitecturas o de signos de presencia humana, con espacios

vacíos donde es posible realizar unas obras que asumen el significado de signo originario, de huella única en un paisaje arcaico y atemporal.

De esta forma se ha de comprender como algunos artistas del arte ambiental han descubierto de nuevo en el andar un acto primario de transformación simbólica del territorio, una acción que no implica una transformación física, sino una travesía por el mismo, una frecuentación que no tiene necesidad de dejar huellas permanentes, que actúa sobre el mundo tan sólo superficialmente, pero que alcanza unas dimensiones mayores a las esperadas.

En 1967 Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, una línea dibujada hoyando la hierba de un prado¹⁵.

El resultado de esta acción es un signo que quedará registrado en un negativo fotográfico y que desaparecerá, por supuesto, cuando la hierba vuelva a crecer.

Aunque resulte chocante, pero por su absoluta radicalidad y simplicidad formal *A Line Made by Walking* ha sido considerado como un episodio fundamental del arte contemporáneo.

En este sentido Rudi Fuchs lo ha comparado con el cuadro negro Kasimir Malevich: “una interrupción fundamental en la historia del arte”¹⁶.

¹⁵ “He decidido hacer arte andando, utilizando líneas y recintos, o bien piedras y días”. **Richard Long**

¹⁶ Rudy H. Fuchs. “Richard Long”. Thames & Hudson, London/Solomon Guggenheim Foundation, New York, 1986

Por otra parte Guy Tosatto la define como “uno de los gestos más singulares y revolucionarios de la escultura del siglo XX”¹⁷

Y Hamish Fulton¹⁸, el artista inglés que solía acompañar a Richard Long en sus errabundeos continentales, interpretando el arte de andar mediante una forma expresiva propia considera esta primera obra de Long como “uno de los trabajos más originales del arte occidental del siglo XX. Con sólo veintitrés años, Long combina dos actividades aparentemente separadas: la escultura (la línea) y el andar (la acción). Con el paso del tiempo esta escultura desaparecería”¹⁹

Las obras posteriores a Long y Fulton constituyen una prolongación y un enriquecimiento de este primer gesto, del que después ni siquiera quedará una huella en el suelo.

El fundamento de las obras de estos dos autores es el andar y el escenario donde se realizan en un espacio natural y sin tiempo, un paisaje eternamente primordial, donde se podría decir que la presencia del artista constituye ya por sí misma un acto simbólico.

Además, el trabajo de Fulton va acompañado por una preocupación ambiental y ecológica y sus viajes pueden leerse en cierta medida como una forma de protesta: “Mi trabajo puede ser inscrito obviamente en la historia del arte, pero jamás en el pasado hubo una época en la cual mis preocupaciones tuviesen tanto

¹⁷ Guy Tosatto” Richard Long: Sur la route” Musée départemental de Rochechouart. Rochechouart, 1990.

¹⁸ “Mi forma de arte es un breve viaje por el paisaje. Lo único que tenemos que dejar en él son huellas de nuestros pasos”. **Hamish Fulton**

¹⁹ Hamish Fulton “Old Muddy”, in Anne Seymour. New York 1991

significado como ahora. Los espacios abiertos están desapareciendo cada vez más. Para mí, estar en la naturaleza es una forma de religiosidad inmediata”.

Long reconoce que "la naturaleza produce mucho mas efecto sobre mí que yo sobre ella".²⁰

El nexo de unión de ambos artistas es que la Naturaleza es una Madre inviolable por la cual es posible andar, dibujar figuras, mover piedras pero, por supuesto, no transformarla radicalmente.

Como podemos observar, en este punto se ven distanciados de los artistas de Landart.

Para Long, “el Landart es una expresión americana. Viene a significar bulldozers y grandes proyectos. Creo que se trata de un movimiento típicamente americano. Consiste en la construcción de unas obras en unos terrenos comprados por los artistas con el fin de realizar en ellos grandes monumentos permanentes. Todo eso no me interesa en absoluto”²¹.

Como se observa, las intervenciones de Long están desprovistas de soportes tecnológicos. No inciden en profundidad en la corteza terrestre, sólo transforma su superficie y, además de un modo reversible.

Además, el único medio utilizado es su propio cuerpo, al que considera un instrumento para medir el espacio y el tiempo.

²⁰ Kenneth White “L’Art de la terre” Ligeia, 11-12. París 1992

Ese mismo año, Robert Smithson termina *A Tour of the Monuments of Passaic*. Se trata del primer viaje a través de los espacios vacíos de la periferia contemporánea.²²

Su viaje entre los nuevos monumentos lleva a Smithson a algunas consideraciones:

- La relación entre el arte y la naturaleza ha cambiado
- La propia naturaleza ha cambiado
- El paisaje contemporáneo anteproduce su propio espacio
- En las partes oscuras de la ciudad se encuentran los futuros abandonados, generados por la entropía.

Entre los grandes logros del Landart podemos citar el que ha sido origen a nuevos pensamientos sobre esta manera de ser y hacer escultura. En este sentido podemos citar las reflexiones de Rosalind Kraus en su libro *“La Escultura del Campo Expandido”* y de Javier Madreruelo en *“El Espacio Raptado”*²³

Los artistas de este movimiento tienen la preferencia por lugares alejados de zonas urbanas como puedan ser zonas desérticas o montañosas.

Esto está en consonancia con lo que hemos expuesto anteriormente de forma que es más fácil identificarse con la idea de paisaje en un entorno claramente natural.

Hay multitud de autores que han trabajado sobre él pero podemos decir que lo pintoresco alcanza su punto culminante en el trabajo *Pratt Farm en el río*

²¹ Claude Gintz “Richard Long, la vision, le paysage, le temps” *Art Press* 104, 1986

²² “El andar condiciona la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta el punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar”. **Robert Smithson**.

*Kennebec*²⁴ del autor *James Pierce* donde combina los valores de lo pintoresco con la asociación de elementos evocativos.

El trabajo consiste en la realización durante varios años y en setenta acres



Earthwoman, James Pierce 1976 -77. Pratt Farm. Main. Construido de tierra y césped de dimensiones 5 x 30 x15 pies involucra a sus creaciones o mejor interrelaciona sus construcciones con la ubicación del sol y las luces al atardecer. Se inspira en la Venus de Willendorf, acostada, la cara contra la tierra y el sol en el solsticio de verano se eleva sobre sus piernas.

de tierra la descripción de lo que el denomina “Un jardín de la historia” esto es, un parque ajardinado que tiene multitud de elementos que son independientes pero que a su vez se hayan interrelacionados. Como ejemplo de lo descrito que es el Earthwoman que se ilustra en la foto que acompaña el texto.

Así, y volviendo al ejemplo anterior, es muy difícil que la imagen de entrada a Sevilla que hemos descrito se pueda entender como un paisaje pero se complica aún pues nunca disponemos en nuestra visual de un espacio abierto amplio de forma que el detalle gana protagonismo sobre la generalidad de la escena.

Como contrapunto, y en la misma vía, esto es la A-92 pero situándonos en la entrada de Granada obtenemos una imagen amplia donde dominan los espacios

23 Madrерuelo, Javier: *El Espacio Raptado. Interferencia entre Arquitectura y Escultura*°. Ed. Biblioteca Mondadori. España 1990.

²⁴ Para más información remitirse a la web www.artenaturaleza.org

abiertos y la vista es profunda de forma que obtenemos una visión general que podemos entender como un paisaje donde se mezclan varios aspectos que enriquecen la misma como puedan ser Sierra Nevada, una visión amplia de la ciudad y sus alrededores,...²⁵ Este mismo conjunto a medida que nos aproximamos y ganamos detalle perdemos su sentido como paisaje.

Resulta importante, a su vez, esto último que hemos citado, esto es, para entender una escena como paisaje hemos de verla en su conjunto de forma que a medida que nos aproximamos a ella y tendemos a la individualización de cada uno de los términos que la componen vamos perdiendo el sentido en sí mismo del término.

Por último, hemos de matizar el punto que señalamos al final de la relación anterior destacando la importancia que tiene la imagen de la escena más que la escena en sí misma de forma que un mismo observador puede percibir distintos paisajes de diferentes vistas de una misma escena si ésta la observa desde distintos puntos de vista.

Ahora bien, hay otros autores como *González Bernáldez* que aportan otra definición del paisaje y que podemos entender como la más apropiada²⁶.

Distingue entre fenosistema y criptosistema.

²⁵ En este sentido tiene gran importancia la implantación en el medio que tiene la ciudad de Granada que al estar sobre una colina, o varias, permite que se consiga una mayor perspectiva de la misma y, a su vez, se añadan otros elementos como Sierra Nevada lo que produce un espacio abierto de grandes dimensiones y que permite una visión profunda y, así facilitar la percepción de la imagen como paisaje.

²⁶ Para más información al respecto nos remitimos al libro citado con anterioridad de Español Echaniz y a la Bibliografía que se acompaña en él.

Por fenosistema se entiende como el conjunto de elementos y relaciones del medio ambiente que son percibidos por los sentidos del ser humano. En cuanto al criptosistema es el conjunto de aquellos que no son percibidos. Por tanto, se define el paisaje como el fenosistema.

Por tanto nos estamos refiriendo al objeto percibido y el autor profundiza incidiendo en la idea que es algo más que una recepción óptica o sonora y que se hace, a su vez, una valoración desde un punto de vista subjetivo.²⁷

De esta forma y antes de comenzar con nuestro análisis hemos de preguntarnos que se entiende por un sistema.

Así, y por propia definición, basándonos en las interpretaciones de algunos autores como el Dr. Ortigosa Izquierdo²⁸, se trata de un Conjunto Dinámico de elementos que actúan en interacción.

Como podemos observar, esta simple definición sugiere unas condiciones/cualidades de gran relevancia en cualquier sistema natural.

Así, los elementos son los componentes referenciales de un sistema.

Por otra parte, el dinamismo y actuación sugieren un comportamiento permanente autorreglado.

²⁷ En contraposición a esta definición nos encontramos la que propone la Comunidad Europea, la que incluye una serie de elementos y relaciones complejas del entorno “tal como son y tal como se presentan”

²⁸ **Dr. Luis M. Ortigosa Izquierdo**, Profesor del Departamento de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de La Rioja.

La interacción son los distintos intercambios e incidencias entre los elementos.

Además, de algún modo un sistema emplea o transforma energía y si hay intercambios requieren una movilidad y ello conlleva un tiempo.

Con todo esto es importante también destacar que un sistema no lo constituye la suma de elementos pues sobre todo es el conjunto lo que lo caracteriza, o sea, los distintos elementos y sus Interconexiones.

Mediante esta introducción podemos entender al medio natural como un sistema, el *Geosistema* que es especialmente complejo pues son muy numerosos los elementos que actúan.

De igual forma, otra característica importante del mismo es el cambio pues los paisajes no son estáticos y cambian aún más rápidamente si interviene el factor humano.

Hay otros autores que han definido el término Geosistema (Socava, 1963) como un sistema de relaciones geográficas. En cualquier caso, el Geosistema se convirtió en la unidad de observación, análisis y estudio de las ramas integracionistas y las corrientes globales de la Geografía Física²⁹.

De esta forma este término se emplea cuando se quiere reseñar especialmente la contribución de los elementos no bióticos, en la definición de la

²⁹ Gonzalo Mardones Rivera. Profesor del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Los Lagos.

integridad ecológica de un sistema de interacciones biofísicas o ecosistema en contraposición del término biosistema o sistema biológico que se utiliza cuando queremos enfatizar, en términos sistémicos, la totalidad del la componente biológica y su interdependencia trófica.

Dada la singularidad del término y la su importancia en el estudio del paisaje en la escala en la que estamos trabajando, incidiremos más en su definición y la apoyaremos en diferentes matices y argumentos que proponen diversos autores y de los que trataremos en párrafos posteriores.

Asimismo, se maneja el término ecosistema cuando nos queremos referir al todo el conjunto del medio natural, es decir, el sistema global de interacciones bióticas y abióticas³⁰.

3.3.2. El paisaje y su análisis en Geografía

Ahora bien, si realizamos este mismo análisis desde otro punto de vista, llegaremos a la conclusión que el paisaje resulta ser el elemento primordial en Geografía.

Así, el paisaje se define por sus formas, naturales o antrópicas. De esta forma, todo paisaje está compuesto por elementos que se articulan entre sí.

³⁰ Montes et al (1998). **Reconocimiento biofísico de espacios naturales protegidos**. Junta de Andalucía, España. Pp 72-86

Como ya hemos apuntado en párrafos anteriores, estos elementos son básicamente de tres tipos, a saber, abióticos, bióticos y antrópicos que aparecen por la acción humana y es parte fundamental del estudio que estamos desarrollando.

Por otra parte, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que cada uno de estos elementos del paisaje evoluciona dialécticamente con los otros dos.

Es por tanto imprescindible estudiar cuáles son esos cambios, en qué direcciones se producen, a qué ritmo y cuál es el umbral antes que desaparezcan.

De esta forma se va construyendo un modelo de funcionamiento del paisaje. Se debe determinar cómo evoluciona en el tiempo lo que constituye el segundo nivel del análisis geográfico.

En consonancia con el tema objeto de nuestro estudio hemos de puntualizar que uno de los problemas centrales con que se encuentra la Geografía es el de la localización.

Hemos de decir que localizar no se reduce a mencionar la latitud, longitud y altitud de un determinado punto, es mucho más pues se trata de determinar las relaciones de ese punto en concreto con su entorno.

Así, se entiende por emplazamiento al asentamiento territorial de un elemento en el espacio. La posición depende del sistema de relaciones que mantiene el elemento con otros ya sean próximos o lejanos.

Ahora bien, no todas las propiedades de la localización tienen el mismo carácter.

Algunas son contingentes, esto es, pertenecen naturalmente al lugar mientras que otras son realizables, es decir, pueden ser modificadas por la sociedad.

De esta manera, en todo estudio de localización lo que es perfectamente aplicable y a la vez imprescindible en el tema que estamos tratando, se han de efectuar conjuntamente tres operaciones:

En una primera instancia hay que establecer los elementos del paisaje, después hay que estudiar las relaciones que justifican la posición y confeccionar el balance de correspondencias entre el lugar y la posición la que se pueden modificar a lo largo del tiempo.

3.3.3. Los niveles de estudio establecidos en el paisaje

Con objeto de incidir un poco más y dotar de una mayor profundidad y base a lo que estamos comentando hemos de apuntar al respecto que algunos autores como Georges Bertrand³¹ establecen varios niveles de estudio: el geotopo que es el más pequeño, la geofacies y que son fisionómicamente homogéneas, el geosistema que es una unidad funcional que agrupa a todas las geofacies que están

³¹ BERTRAND, G. “Paisaje et géographie physique globale”. Revue Géographique des Pyrénées et du Sud_ouest. 39 (3): 249-272. 1968

relacionadas por el objeto de estudio. Este fenómeno es el que mejor se adapta a la realidad que estamos estudiando. La región que es una unidad organizada debida a una disposición natural, histórica, paisajística, antrópica,... El dominio en el que aparece un fenómeno de gran magnitud y por último el área o zona que aparece en otras escalas.

Los fundamentos principales de esta clasificación se resumen en el cuadro siguiente:

Unidad del paisaje	Escala espacio-temporal		Elementos del medio que definen las categorías
	Nivel *	Superficie	
Zona **	I	Millones de Km2	Grandes franjas climáticas y biomas del planeta que manifiestan la influencia del reparto de tierras. Ciertas megaestructuras de primer orden como los Andes
Dominio **	II	Miles de km2	Climas regionales y grandes masas vegetales, relativos a grandes accidentes orográficos de dominio macroestructural
Región natural **	III-IV	Decenas de cientos de km2	Morfoestructuras individualizadas tectónicamente y definidas accesoriamente por un clima regional y unas condiciones hidrológicas, geomorfológicas y biogeográficas originales
Geosistema	IV-V	Unidades a cientos de km2	Complejo definido por un matiz regional que incluye una combinación más o menos de potencial ecológico, explotación biológica y acciones humanas
Geofacies	VI	Cientos de m2	Formas del relieve de detalle subordinadas al influjo de topoclimas y distinguibles por un cierto tipo de explotación natural o humana.
Geotopo	VII	Decenas de m2	Microtopografía y elementos biogeográficos (complejo biotopo-biocenosis), subordinados al influjo de un microclima

* Niveles según la escala espacio-temporal de J. Tricart y A. Cailleux

** Su significado en el contexto general del sistema taxonómico no ha sido precisado

Fuente: Elaborado con base en Bertrand (1968), Muñoz (1998)

Fundamentos del sistema taxonómico corológico propuesto por Georges Bertrand (1968)

Por supuesto que esta clasificación no es única y podemos establecer otras como las de Alain Lacoste y Robert Salanon que marcan los siguientes niveles biogeográficos: distrito, sector, dominio, región e imperio si los relacionamos de menor a mayor.

No obstante, y para el tema que estamos tratando se entiende más adecuada la clasificación anterior.

3.4. Señalización del Entorno y Tipo de Observador

En otro orden de cosas y de una forma muy general podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la señalización juega un papel fundamental a la hora de guiar a un observador por un itinerario.

De igual forma hemos de entender que la eficacia de una determinada señal debe juzgarse por la capacidad de ésta de transmitir información y debe estar preparada para hacerlo en cualquier situación.

Para que una determinada señal cumpla su cometido adecuadamente y tenga esa eficacia que hemos comentado en el párrafo anterior ha de cumplir los siguientes requisitos:

- Ha de informar de forma adecuada de una determinada situación
- Ha de captar la atención del observador
- Ha de comunicar de la forma más simplificada posible un determinado mensaje que, por supuesto, sea fácil de entender
- Dado que el observador dispone de un tiempo de reacción muy limitado, la señal en cuestión ha de permitir la toma de decisiones por parte del mismo en un tiempo mínimo.

Es por ello que factores como el tamaño, forma y color de las señales y, de igual forma y en su caso, sus pictogramas y de la misma forma la capacidad de transmisión de los mensajes tanto de día como de noche influyen de manera decisiva y determinante en el grado de eficacia de una determinada señal.

Además y como se analizará más adelante, la señal tiene un sentido y significado diferente en función del observador y sus condiciones particulares. De esta forma, y por poner un ejemplo, su sentido y significado no será el mismo para el conductor cuyo interés y objetivo es conocer perfectamente el itinerario para llegar a un destino concreto en las condiciones más favorables.

Distinto resulta si el observador es el pasajero que viaja en asiento del acompañante que con parecido punto de vista, al tener objetivos diferentes durante el trayecto puede percibir otras sensaciones diferentes de la misma señal.

A este respecto ciertos autores opinan que el verdadero, el auténtico usuario de la carretera es la que la recorre al volante. Distinto es el uso del acompañante que hace un uso pasivo de ésta.

Es por ello que estos autores concluyen que la carretera que logra complacer al usuario, tanto funcional como paisajísticamente complace también a los que viajan con él siendo posible que la recíproca no se cumpla.

Por tanto, se debe cumplir que las señales produzcan en el usuario lo que podríamos llamar una perfección funcional, esto es, han de cumplir los objetivos

precisos y a la vez dotar al usuario de los grados de libertad precisos para poder enjuiciar su belleza paisajística.

4. INFLUENCIA DE LA PERCEPCIÓN

4.1. Generalidades

Como se ha desarrollado con anterioridad, toda señal ha de ser perfectamente perceptible, pero a la vez se ha de integrar de forma precisa en el propio entorno.

En este sentido, hemos de apuntar que el término “recorrido” se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa).



Señal informativa urbana en el casco histórico de Cuenca. Por su diseño y ubicación resulta adecuada pues su finalidad es la orientación del peatón y dado que éste generalmente irá a pie (recordemos que es un casco histórico), su percepción está garantizada sin que sea especialmente necesario que la misma sobresalga de la pared en forma de banderola como la que la acompaña en la imagen.

En este caso se ha de proponer un recorrido como forma estética disponible para la arquitectura del paisaje.

Hemos de entender que en todas las épocas el andar ha producido arquitectura y paisaje y que esta práctica, quizás un poco olvidada por los propios técnicos del paisaje se ha visto reactivada por poetas, los filósofos y los artistas

quien son capaces de ver aquello que no existe, y por supuesto, hacer que surja algo de ello³².

Como podemos deducir, antes de profundizar más, la forma y el diseño de la señal al igual que su enclave han de estar perfectamente en consonancia para el propósito final que se persigue con ella.

Una señal que es perfectamente apropiada para un determinado lugar por su enclave, diseño,..., no tendría sentido en otro pues no cumpliría unas normas mínimas, comentadas a continuación, que permitieran su rápida percepción e interpretación por el observador.

Así, las señales de ámbito urbano tienen unas características propias y definidas, que con unas raíces semejantes, difieren de las de ámbito interurbano y aún más si nos encontramos en sitios tan singulares como pueda ser un Parque Natural.

Es más, aún dentro del ámbito urbano, es diferente el diseño y forma de una señal cuyo destino sea la percepción e interpretación por un peatón y más aún cuando se haya en un casco histórico pues ha de integrarse al máximo en él, que si su fin es la percepción por un conductor que lo que pretende es orientarse por la ciudad.



Señal informativa en el centro urbano de Granada. Tiene por objetivo el informar y orientar al conductor que circula por ese lugar. Para ello y dado que coexisten varias señales que informan acerca de lugares de diferente índole, intervienen en el diseño diferentes factores como el color, la iconografía,... Podemos observar la marcada diferencia con la señal descrita en la foto anterior.

³² Podemos encontrar una cierta cantidad de actitudes y reflexiones filosóficas al estilo de la que se presenta en el libro de Bruce Chatwin "The Songlines" (Los trazos de la canción).

Como ejemplo de lo comentado lo ilustramos con las fotos que acompañan el texto, donde tenemos dos casos de señalización urbana.

La primera cuyo fin es el de orientar al peatón que se mueve por un casco urbano histórico, en este caso el de la ciudad de Cuenca, con un diseño y rasgos adecuados para su finalidad.



Señal informativa en Parque de la Sagra. Huéscar – Granada. A diferencia de las anteriores, se puede observar el cambio radical de diseño y formas debido, fundamentalmente, a las características del observador y las circunstancias en las que la señal tiene que ser percibida e interpretada.

En el segundo tenemos unas señales urbanas cuyo fin es el de orientar al conductor por la ciudad y dado que es importante su percepción en el entorno tan particular de calles con zonas comerciales con su propia señalización intrínseca y a la vez diferenciarlas del resto de señales con las que comparte lugar y poste, deben de tener unos rasgos (color, iconografía,...) que permitan su rápida interpretación por el conductor una vez percibida la misma³³.

Con todo lo explicado con anterioridad podemos deducir la importancia, entre otros aspectos, de la posición de una determinada señal con respecto al observador y, como caso particular, si este es el que maneja un vehículo lo que adquiere especial relevancia en el caso que nos ocupa que es el de

³³ **Gómez Vargas, Juan Carlos.** “Simbología en las Obras Públicas: Arte, Medio o Fin”. II Congreso Andaluz de Carreteras; Tomo I. 975-982. Cádiz 2000

la señalización en ámbitos interurbanos, a diferencia de los casos anteriores, y, en concreto, centrándonos en el caso particular de los Parques Naturales.

Como ejemplo de lo que estamos comentando podemos observar la señal ilustrada en la fotografía adjunta, en la que, de manera básica y antes de entrar en mayores detalles, podemos argumentar lo expuesto.

En este sentido acompañamos, a modo de documentación, las posiciones típicas de las señales de tráfico, en el marco de la Unión Europea y que nos puede servir para tener una referencia en nuestro estudio y para un mejor entendimiento de lo que se pretende exponer.

Distancia de visibilidad prevista ³⁴	Señales elevadas		Señales de dirección grandes			
	V°	H°	V°	H°	V°	H°
“Distancias largas”						
300 metros	1,2	0	0,67	1,14		
200 metros	1,9	0	1,0	1,72		
70 metros	5,3	0	2,9	4,9		
“Distancias medias”	Instaladas en Arcén (lado derecho)		Elevadas (a)		Elevadas (B)	
200 metros	0,7	1,1	1,0	1,72	1,7	0,6
70 metros	1,9	3,3	2,9	4,9	4,9	1,6
40 metros	2,6	4,6	4,0	6,8	6,8	2,3
“Distancias cortas”			Instaladas en Arcén (lado derecho)		Instaladas en Arcén (lado izquierdo)	
100 metros	1,3	2,3	2,0	3,4	1,1	4,3
50 metros	2,6	4,6	4,0	6,8	2,3	8,5
30 metros	5,2	9,0	8,0	13,5	4,6	16,6

- Señales elevadas (a): 6,5 metros sobre la calzada
- Señales elevadas (b): 6,5 metros sobre la calzada, 2,5 metros sobre la línea de visión
- Señales de dirección grandes: 3,5 metros sobre la calzada, colocadas horizontalmente a 6,0 metros de la línea de visión
- Instaladas en arcén derecho: 2,3 metros sobre la calzada, colocadas horizontalmente a 4,0 metros de la línea de visión
- Instaladas en arcén izquierdo: 2,0 metros sobre la calzada colocadas horizontalmente a 7,5 metros de la línea de visión

Posición de las señales de tráfico en función de las distancias de visibilidad previstas

³⁴ Por **distancia de visibilidad prevista** se entiende la distancia mínima de percepción de una señal necesaria en función del tipo de vía, para garantizar la reacción adecuada, por parte del conductor, en el menor tiempo posible, en cualquier caso inferior a 2 segundos.

Como podemos deducir de la tabla anterior, la gama de valores recomendada para la distancia de visibilidad prevista no depende sólo de la tipología de la vía en cuestión sino que además guarda relación directa con el tipo de señal considerado.

Es importante anotar también que la señalización instalada en el arcén, que es la que corresponde de forma habitual al tipo de señalización que nos es objeto, la gama de distancia de visibilidad prevista varía entre 200 y 50 metros en carreteras urbanas y travesías y entre 100 y 25 metros en áreas urbanas donde coexisten velocidades inferiores y ubicaciones más complejas de las señales.

Profundizaremos aún más en este tema intentando demostrar la importancia de los distintos elementos que componen una determinada señal de cara a su percepción por parte del observador o intérprete.

Hemos de explicar que una determinada señal o significante debe ser percibida de forma clara y directa por su intérprete o intérpretes³⁵ además de, como hemos apuntado, con la suficiente antelación para que éste o éstos puedan captar el significado de la misma. De no ser así la señal en cuestión carece de sentido.

³⁵ Como ya se ha indicado en alguna ocasión pero seguiremos insistiendo en ello, la señal adquiere distinto significado en función del intérprete que la observa, ya sea el conductor o bien los acompañantes pues, evidentemente, la información que se deduce de ella es distinta.

4.2. Diseño y percepción

Nos encontramos ante dos variables igualmente importantes pero que deben coexistir en perfecta armonía para que el objeto de la señal sea el efectivo desde un punto de vista global.

Así, por una parte, el diseño debe ser tal que complazca al usuario de la misma.



Detalle de curva en carretera de acceso a Huéscar desde La Sagra – GRANADA. Debemos observar la forma de señalizar la curva en sentido contrario al que hemos tomado la fotografía. Si bien la barrera de la fotografía podemos entender que no cumple estrictamente con la normativa vigente si que consigue cumplir su misión y a la vez integrarse perfectamente en el entorno en el que se encuentra.

Es por ello que deben estar perfectamente identificadas con el medio que le rodea lo que, además de integrarlas en él, ayudarán al usuario a entender a éste aportando una función didáctica a la propia funcional.

Este diseño ha de ser llamativo pero a la vez integrado por lo que hemos de buscar aquel tipo de señal que mejor se adapte a cada medio en cuestión.

Para ilustrar de una forma más clara lo que estamos comentando podemos observar la imagen de la fotografía asociada, tomada en una de las carreteras de acceso a la localidad granadina de Huéscar procedentes de la comarca de *La Sagra* cuya sierra con la cima, aún cubiertas con las nieves del invierno, se observa al fondo.

Podemos observar como se ha señalado la curva en sentido contrario al que hemos tomado la fotografía.

Quizás hay quien pueda pensar que sería mejor colocar la normalizada barrera de seguridad de doble onda (bionda). No obstante, podemos entender que con la barrera de la fotografía conseguimos el objetivo de advertir de la existencia del terraplén que no resulta lo suficientemente peligroso como para justificar otro tipo de barrera y, a la vez, se cumple que ésta se integre perfectamente en el entorno en que se encuentra.

Pero este diseño ha de ser tal que permita la perfecta interpretación de todos los signos, iconos,... que componen la señal pues no hemos de olvidar la propia naturaleza del observador.

No podemos obviar que nuestra visión binocular, aparte de proporcionarnos la estereostopia hasta una distancia práctica de 225 metros, es

causa de otros efectos, quizás de mayor importancia, debido a las propias limitaciones ópticas del ser humano.

En este sentido, se ha de tener en cuenta que disponemos de una mayor amplitud horizontal de nuestros movimientos oculares si ésta se compara con la menor movilidad vertical.

A modo práctico, comentamos que no es frecuente en una persona que el movimiento vertical de sus pupilas llegue a causar fatiga.



Señal informativa en Parque Natural de la Sierra de Castril – Granada. Por su diseño puede resultar ambigua dado que no se acierta a entenderse si se trata de un punto en el que es posible encontrar agua potable o bien si es un enclave natural para ser visitado. Además, también podemos apreciar como su diseño está claramente reñido con el entorno

No obstante, tanto una reiteración prolongada del movimiento transversal así como una constante fijeza sí que la producen siendo su síntoma más característico el denominado comúnmente *dolor de ojos*. Para entenderlo aún mejor y poniendo para ello un ejemplo diremos que cansa bastante más un texto

escrito en renglones largo en una página que si el mismo texto se escribe en esa página a dos columnas.

De esta forma, a continuación se definirá un concepto que resume los párrafos anteriores pero que a la vez argumenta aún más la necesidad de que se produzca una percepción inmediata de la señal como conjunto de la vía y su

entorno y, profundizando aún más como queriendo dar una vuelta más de tuerca, una vez percibida la señal ésta ha de ser lo suficientemente clara para poder ser interpretada inmediatamente.

Esto adquiere principal relevancia en nuestro caso pues nos hayamos ante señales informativas que como su nombre indica contiene datos que el sujeto ha de tener el suficiente tiempo de captar e interpretar sin por ello distraer su atención.

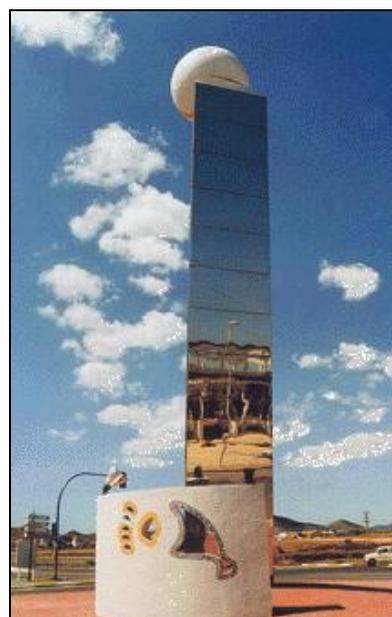
Además, y dado nuestro estudio se singulariza en los Parques Naturales de la Comunidad Andaluza, aunque lo podríamos extrapolar de la forma que estimásemos oportuna, el diseño adquiere una papel fundamental de forma que hemos de conjugar los elementos que componen este signo para que quede perfectamente integrando en el entorno formando parte de él.

Eso sí, la funcionalidad y el diseño deben estar totalmente integrados. En este sentido hemos apuntar que una señal debe evitar siempre el adornar y no informar.

De igual forma, y más en nuestro caso en el que el diseño forma un papel fundamental, se debe evitar ir a mensajes escuetos donde la información quede perfectamente marcada pero con un diseño paupérrimo que deje marcado claramente el enclave.

Como ejemplo esto tenemos la señal de la fotografía que se adjunta. En la que podemos apreciar como, por una parte nos encontramos con un diseño de señal de poca significación y claramente reñido con el entorno en que se encuentra.

Tampoco su contenido justifica el tipo de señal pues al observar a éste nos encontramos con una información exigua y que puede resultar de alguna forma ambigua para el intérprete que la mira cosa que no debe darse bajo ningún concepto.



Paneles de entrada a la estación náutica de la Manga. Se le da una gran importancia al diseño de la propia señal pero la interpretación de ésta no resulta fácil de forma que es necesario de otros elementos para poder comprender el mensaje.

Vemos pues que no se cumplen prácticamente ninguna de la máximas que venimos argumentando, esto es, si que la señal es perfectamente perceptible pero su contenido carece de información y significado y, sobre todo, y dado el enclave determinado donde se haya, tiene un diseño claramente desafortunado y fuera de contexto.

Por otra parte, en la fotografía siguiente tendríamos un caso donde desde un determinado punto de vista podríamos entender lo primero que citamos con anterioridad.

Así, se observa que el diseño ha sido un objetivo prioritario dejando en cierto modo al margen la misión informativa de la propia señal.

Resulta complicado entender que se nos intenta informar con la señal que se muestra en la imagen. En este caso, ésta por sí sola no tiene utilidad pues necesita ser precedida por otros signos que anuncien hacia donde nos dirigimos de forma que la misión de la señal que se muestra en la fotografía quedaría reducida al marcar el lugar donde se ubicaría la entrada a la estación náutica pero es necesario de otros signos o señales para saber que efectivamente hemos llegado a la citada estación.

Entonces, y como hemos apuntado, definiremos un concepto que argumentará lo expuesto con anterioridad.

Así, algunos autores como *Ángel del Campo y Francés*³⁶, Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, definen el ***Campo de visión descansada CVD*** como la superficie rectangular que sobre un plano situado delante del observador queda dominada, íntegra y cómodamente, por las visuales derivadas de una normal movilidad de las pupilas.

Las dimensiones de este rectángulo apaisado, que mantienen entre sí constante relación de semejanza, las fijamos al situar el campo de visión descansada en el plano de un teórico parabrisas a 50 cm del conductor, como resultado medio de múltiples mediciones experimentales: 16 cm de ancho por 10 cm de alto.

³⁶ **Ángel del Campo y Francés**, Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, autor de un interesante artículo publicado en la Revista de Obras Públicas en Marzo de 1963 titulado “*Cuestiones Estéticas de la Carretera*”

De esta forma podemos deducir que la visión descansada se produce en un campo concéntrico semejante y cien veces más pequeño que el total abarcado por las pupilas en visión directa.

De forma práctica, el campo de visión descansada se sitúa en un plano transparente sobre el que se proyecta cónicamente desde el punto de vista del observador y la vía por la que discurre.

Este punto de vista, que estaría situado a la altura de los ojos del observador sentado en el vehículo, se sitúa a una distancia de 1,20 metros sobre la superficie sobre la que se discurre.

De igual forma, podemos deducir las amplitudes angulares que los lados verticales y horizontales del rectángulo CVD determinan con el punto de mira. De esta forma, obtenemos los siguientes resultados:

$$\text{Amplitud horizontal: } 2\alpha = 18^{\circ}10' (\text{tg}\alpha = 8/50 = 0,16)$$

$$\text{Amplitud vertical: } 2\beta = 11^{\circ}26' (\text{tg}\beta = 5/50 = 0,10)$$

Así, obtenemos que el primer objeto que se proyecta dentro del campo de visión descansada se encuentra a 12 metros por delante del punto de visión.

También, si el Punto de Fuga de la vía se define como el que geoméricamente produce en la perspectiva la convergencia de los dos bordes o líneas paralelas que limitan el ancho de la carretera, es conveniente para la comodidad óptica de la que venimos hablando que este elemento mantenga su movilidad dentro del campo de visión descansada.

4.3. Otros factores que influyen en la percepción

Hay otros factores que influyen notablemente en la percepción y que no podemos obviar.

De esta forma, no hemos de olvidar que la influencia sobre el usuario puede ejercer la geometría de un determinado tramo de vía depende, sin duda alguna, de la distancia que lleva recorrida antes de llegar a él.



Vista general de la Variante de Almedinilla. Parque Natural de las Subbéticas Cordobesas – Córdoba. Se observa su perfecta integración en el entorno a pesar de las dimensiones de sus propios elementos. Como ejemplo ponemos la estructura que se detalla en la foto siguiente y que queda perfectamente integrada.

Así, se ha de tener en cuenta igualmente el grado de influencia que la carretera, sendero,... la vía en sí puede presentar dentro del mundo físico circundante.

Entonces, unas veces la carretera, como ejemplo concreto, aparece ante el usuario que la contempla como una alteración del paisaje natural pero donde no se produce ningún perjuicio estético.

Si la carretera queda perfectamente integrada lo hace con todos los elementos que la componen.

En otras ocasiones la carretera es más patente y su influencia debida a su propia presencia aumenta de forma destacada.

Pero el caso más extremo es aquel en el que la carretera es tan patente que el paisaje natural es algo absolutamente secundario. Este es el caso de las autovías en el que el paisaje queda absolutamente absorbido por la propia vía.

Así nos encontramos en los dos extremos, podemos encuadrar la vía en el paisaje o bien tener el caso contrario.

Debido a la peculiaridad del entorno en que nos encontramos y tratamos, por norma general, siempre quedaran encuadradas en vías del primer tipo.

Es poco probable que nos encontremos en el segundo. Las vías que discurren por los Parques Naturales Andaluces, salvo honrosas excepciones suelen estar perfectamente integradas en ellos de forma que no suele haber menoscabo estético.

A modo ilustrativo nos encontramos con esta vía (carretera) que discurre por el Parque Natural de las Subbéticas Cordobesas (Fotos adjuntas) y que se



Detalle de Estructura sobre río en Variante de Almedinilla. Parque Natural de las Subbéticas Cordobesas – Córdoba. La misma queda perfectamente integrada en el entorno hasta el punto que hay que situarse en el propio río para poder apreciarla

integra en el entorno de forma que podríamos decir altamente satisfactoria.

Junto con la propia carretera lo hacen los elementos que lo componen como son las propias señales, que en este caso son las propias de circulación junto con los paneles informativos, pero

destaca la perfecta integración de la estructura que observamos al fondo de la fotografía anterior y que se muestra en detalle en la fotografía siguiente.

Queda perfectamente integrada, primero en la vía de la que es parte y con ésta en el entorno que la rodea y, a pesar del trazado de la vía por su diseño y emplazamiento, no produce intrusión visual a los ojos del observador.

Es por ello que la localización por una parte y el diseño de la señal por otro adquiere gran importancia por todos los motivos que venimos argumentando.

Los dos factores tienen una importancia determinante a la hora que la señal sea percibida correctamente con tiempo suficiente para interpretar su contenido y darle el significado correcto en cada caso.

4.4. Percepción e Integración en el Entorno

Hemos de hacer un inciso llegado a este punto.

Se ha resaltado en varias ocasiones la enorme importancia, dada la singularidad de los elementos y las características de los lugares donde se emplazarán cómo deben estar perfectamente integradas en el entorno llegando a formar parte de él.

No obstante, no debemos pretender llegar al límite que se produzca un mimetismo con éste de forma que la señal no pudiera ser percibida pues en ese momento perdería su razón de ser.

Por integrarse debemos entender el formar parte del lugar donde se encuentra emplazada aportando sus propias características y no rompiendo en ningún momento la armonía con el mismo.

Es más, es posible encontrar la armonía con el medio con formas y materiales que no tienen nada que ver con aquel pero que consiguen integrarse plenamente en él.

Todo esto ha sido analizado y argumentado por diversos autores de forma que por destacar a uno nombraremos a *Eduardo Chillida*³⁷.

³⁷ **Eduardo Chillida (1924 – 2002):** Es uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional. Su obra está galardonada en innumerables ocasiones y expuesta en más de una veintena de los mejores museos. Se caracteriza por su

Algunas de sus esculturas pueden ser consideradas como verdaderos



Detalle de “Chillida Leku” – Hernani. Se aprecia como cada elemento se acopla perfectamente en el lugar en el que se ubica dando una especial característica al mismo. No obstante, por el propio diseño de éstos podrían adaptarse perfectamente a otro entorno al que dotarían de una serie de singularidades que lo harían particular.

signos que marcan el carácter de un determinado lugar.

En este sentido hemos de nombrar por ejemplo el *Elogio del Horizonte* enclavado en Gijón y que se ha convertido en poco tiempo en símbolo de la ciudad.

Pero si analizamos su obra, precisamente por sus características, por los materiales que componen sus esculturas, sus formas podríamos cualquiera de ellas enmarcarlas en otro lugar totalmente diferente al que se hayan y se le encontraría un sentido.

En la foto adjunta tenemos una imagen del museo ideado por el artista en Hernani, “Chillida Leku”, a la medida de sus obras, al aire libre, en un paisaje privilegiado donde obra y medio se integran a la perfección. Estas obras, no obstante, podrían encontrar su espacio y sentido en otro lugar determinado.

introducción en los espacios abiertos, integrándose para formar parte de ellos. Así podemos citar al *Peine del Viento* que se abre al mar en San Sebastián, *La Plaza de los Fueros de Vitoria* que hace desear al espectador introducirse en ella para desvelar sus misterios entre otras.

A propósito de lo que estamos comentando, hemos de citar lo que los situacionistas dieron en definir como *urbanisme unitarie* (urbanismo unitario) donde se explica que:

“la escultura no había salido de su propio campo disciplinar, sino que simplemente, se estaba intentando una confrontación con los propios límites, una experimentación en los propios márgenes con el fin de ampliar el propio campo de acción. Más que ser invadida por el espacio escénico, la escultura invadía, de un modo cada vez más deliberado, el espacio vivido y, por tanto, el teatro, la danza, la arquitectura y el paisaje”

Según Rosalind Krauss, a partir de los años cincuenta la escultura se experimenta como negatividad de la arquitectura y del paisaje.

“Era aquello que, situado encima o delante de un edificio, no era un edificio; o aquello que inscrito en un paisaje, no era un paisaje. En aquellos momentos era la categoría resultante del no-paisaje y de la no-arquitectura. Sin embargo, la no-arquitectura no es más que otra forma de definir el paisaje, y el no-paisaje es, sencillamente, la arquitectura”.

Por tanto, y en consonancia con nuestro estudio, nombrando a otro autor como Hegel diremos que “va en busca de aquellas arquitecturas que no traducen de un modo inmediato en su forma exterior un significado interior, aquellas obras cuyo significado debe buscarse en el exterior, como ocurre con los símbolos”³⁸

³⁸ Hegel define este tipo de obras independientes de la función, y que son al mismo tiempo escultura y arquitectura como “esculturas inorgánicas (*unorganische Skulptur*), puesto que materializan una forma simbólica destinada tan sólo a sugerir o desvelar una interpretación.

Según Hegel, los primeros ejemplos de esta arquitectura no funcional y no mimética son los obeliscos egipcios, las estatuas colosales y las pirámides.

“Sólo en la creación inorgánica el hombre es completamente igual a la naturaleza, y sólo en ella bajo el impulso de un deseo profundo y sin modelos exteriores. A partir de ese momento en que el hombre cruza esta frontera y empieza a crear obras orgánicas, entonces empieza a depender de las mismas, sus creaciones pierdan toda autonomía y se convierten en una mera *imitación de la naturaleza*”

Otros autores como Tiberghien añaden a la definición de Hegel su propia definición de escultura inorgánica:

“Es una pura presentación de si misma, la entrega de una presencia desnuda”

Esta característica está presente en algunas obras minimalistas y también en aquellas obras del arte ambiental que son a la vez arquitectura y escultura y que se colocaban en el territorio como grandes formas abstractas exentas de cualquier mimetismo.

Según este autor, “todo se ha desarrollado como si los artistas minimalistas, al querer otorgar a la escultura la máxima autonomía hubiesen reencontrado y valorado cierto número de elementos que aquélla comparte con la arquitectura y gracias a los cuales les ha sido posible volver a una forma de especie originaria.”

Según Tiberghien muchas de las obras del arte ambiental se sitúan “más acá de lo propiamente simbólico, en aquella esfera de no-separación de la arquitectura y escultura que corresponde a lo que Hegel llama *la necesidad primitiva del arte*”.³⁹



Oficina de Información y Turismo de Benalmádena – MÁLAGA. En si misma constituye la señal integrándose perfectamente en el medio donde se hay pero a la vez dotándole de cierta singularidad.

Analizando pues todas estas cuestiones podemos deducir que si se considera la arquitectura como una disciplina que opera dentro de una campo propio expandido, en su interior deberemos encontrar la escultura, el paisaje y el recorrido, que como vemos está en perfecta consonancia con todo lo que venimos argumentando.

Por tanto, su campo de acción común es el acto de la transformación simbólica del territorio.

En relación con lo que estamos comentando podemos citar otros ejemplos al respecto.

³⁹ Gilles A. Tiberghien “Sculptures Inorganiques”. Les Cahiers du Musee National d’Art Moderne, 39. Paris 1992.

Así, y aunque parezca descabellado, nombraremos a las Pirámides de Egipto, como hemos apuntado con anterioridad y que el propio Hegel pone como ejemplo de escultura inorgánica.

Se trata de verdaderas moles hechas de materiales que se habían de traer de sitios bastante alejados para crear unas construcciones en medio del desierto. Destacan el tamaño y las formas rectilíneas que contrastan con la planicie y las formas onduladas del desierto. No obstante cumplen perfectamente su cometido. Por una parte y aunque resulte chocante están en perfecta armonía con el entorno, integradas perfectamente pero a la vez muestran su majestuosidad por su tamaño y formas.

Sirvan estos ejemplos como base de lo que se pretende mostrar.

Otro ejemplo ilustrativo y más cercano lo encontramos en la fotografía anterior en la que se muestra la Oficina de Información y Turismo de Benalmádena. Ella en sí constituye la señal pues como podemos apreciar se integra perfectamente en el medio en el que se encuentra enmarcada pero a la vez tiene unos rasgos propios que la caracterizan de forma que ayudan a su rápida percepción e interpretación para el observador.

A diferencia de lo comentado en el caso de Chillida, este signo tiene unos rasgos propios y singulares que hacen referencia al lugar y al entorno en el que se encuentra ubicado. El efecto que hace al observador es el mismo pero por el propio diseño y concepción del mismo es poco probable que se pueda ubicar en

otro lugar a no ser que las características de ésta sean similares para el que ha sido concebido.

Este es un detalle a tener en cuenta pues hemos de entender para el caso particular que nos ocupa que la señalización ha de tener unos rasgos generales en lo referente a su diseño que induzcan al observador a identificarlas rápidamente pero, a la vez, habría que dotarlas de unos rasgos propios e inherentes del lugar y entorno en el que se encuentran procurando al mismo tiempo que se produjera el contraste suficiente que permitiera la rápida percepción de la señal.

5. OTROS CRITERIOS DE SEÑALIZACIÓN DEL ENTORNO

Si analizamos todo lo comentado en apartados anteriores podemos caer en la cuenta que cuando nos hemos referido a la Señalización del Entorno siempre lo hemos hecho discretizando el análisis hasta el punto de reducir esta señalización a un elemento físico determinado que ha de reunir unas características con objeto sea perceptible y a la vez se integre perfectamente en el medio por lo especial del ámbito en que nos estamos desarrollando.

No obstante, del propio análisis y de los mismos argumentos aportados, tanto por el que se suscribe como por los diversos autores a los que nos hemos ido refiriendo, podemos llegar a la conclusión que la Señalización del Entorno puede venir también definida por el propio entorno constituyendo él mismo su mejor referencia.

Detallaremos este aspecto y profundizaremos en lo anterior en los puntos siguientes.

5.1. Entender el entorno como un signo en sí mismo

En un primer instante, lo expuesto puede llegar a resultar desde muy engorroso en su explicación hasta, por qué no, de alguna forma contradictorio.

Para argumentar mejor lo dicho y con objeto de aclararlo en la medida de lo posible, recurriremos al uso de algunos ejemplos.

Todos los que han viajado y se aproxima por cualquiera de sus entradas a la provincia de Jaén no puede ser ajeno al cambio radical que se produce en el paisaje en el que en cuestión de un instante se ve plagado de los característicos olivares.



Olivares en la provincia de Jaén. La disposición característica de este cultivo supone uno de los principales signos de identidad de este lugar, de forma que él en sí mismo supone la mejor señal de la tierra jienense. Cualquier otro signo convencional sólo confirmaría lo antes apuntado

Este tipo de plantación tiene una forma de cultivo totalmente peculiar y que la diferencia de otros y es la perfecta alineación de las diferentes plantas formando una retícula que se extiende hasta donde se pierde la vista. La misma plantación constituye por sí la mejor

señal, esto es, el propio entorno se define a sí mismo.

Como podemos observar, se cumplen las máximas que venimos argumentando. Por una parte la señal ha de ser perfectamente perceptible pero, a su vez, ha de integrarse en el entorno, intentando en la medida de lo posible llegar a formar parte de él.

Esta señal es interpretada de forma diferente en función del observador. Obviamente, para el conductor significará que está en la provincia de Jaén de forma que en el itinerario que lleva estudiado supondrá una más que válida referencia para su propia guía. Para el resto de ocupantes tendrá un significado bien distinto.

Con esto obtenemos que el propio entorno puede tener una serie de características que le son peculiares con lo que en sí constituye una señal en sí mismo y para sí mismo.

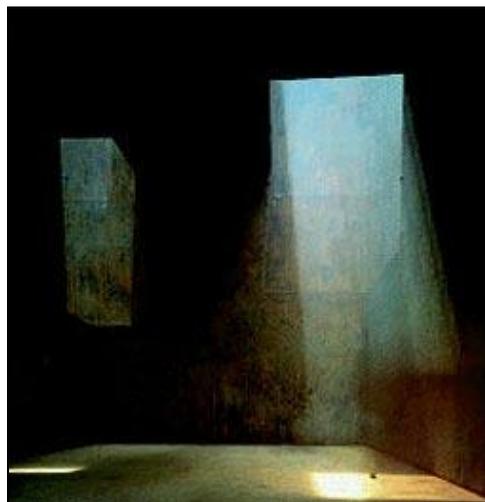
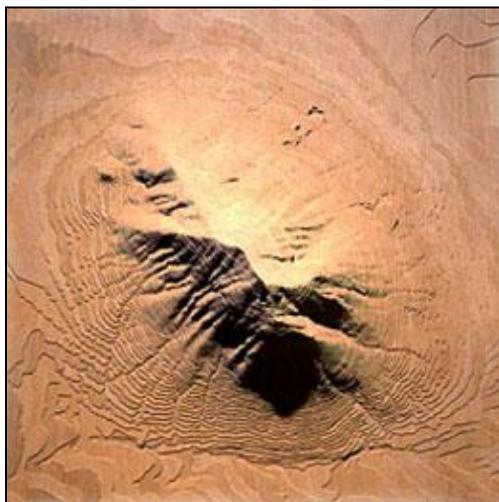
Podemos incidir en este apartado en aquellas cuestiones que ya hemos comentado en otros puntos como es el hecho de que un elemento natural en concreto puede y representa un signo.

En este sentido, hemos de volver a citar a *Eduardo Chillida*, que como hemos citado se trata de uno de los escultores más renombrados en el panorama internacional.

Su trabajo se ha caracterizado por tratar de una forma peculiar y con un sentimiento propio hacia la naturaleza.

Así, y sumados a los ejemplos de su obra ya expuestos nos encontramos con el Peine del Viento⁴⁰ y su macroproyecto La Montaña Tindaya.

⁴⁰ **Peine del Viento**: Obra escultórica de Eduardo Chillida situada al final del paseo de la Concha de San Sebastián. 1977.

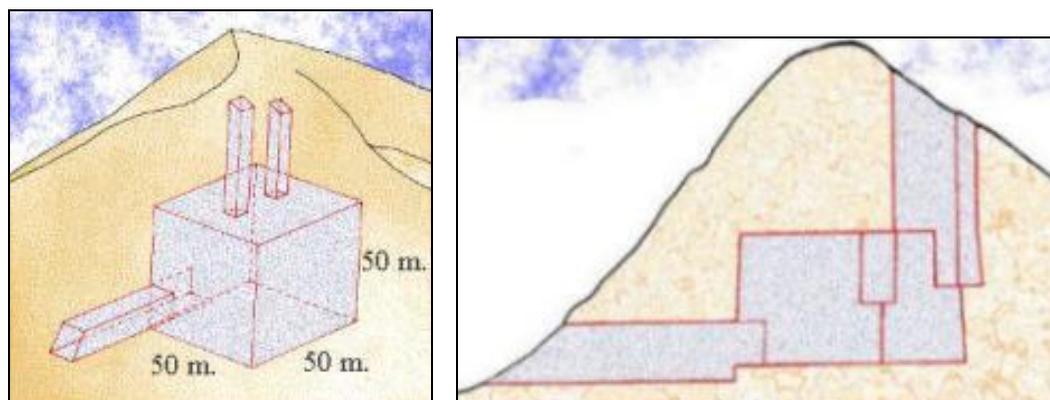


Montaya Tidaya. Fuerteventura – Islas Canarias. Encontramos un ejemplo claro de cómo un elemento natural puede constituir un símbolo en sí mismo. Además, esta característica se ve implementada por el hecho de diseñar en él un espacio único y de singular relevancia como proyecta Eduardo Chillida.

... Tindaya es un sueño. Una noche de 1990 Eduardo Chillida se despertó con la idea de trabajar directamente en el interior de una montaña, de sacar piedra para meter vacío. Días más tarde relató aquella sensación en una radio francesa y le llovieron ofertas para visitar colinas en Finlandia, Suiza y Sicilia. Fue el Ingeniero de Caminos Fernández Ordóñez quien finalmente descubrió la montaña del diablo o de las brujas como denominan a Tindaya los lugareños del municipio de La Oliva. Aquella montaña que surgía del mar entre acantilados de basalto negro era el lugar ideal para un proyecto concebido en homenaje a la tolerancia y a la hermandad entre los hombres.⁴¹

⁴¹ Información extraída de la página web www.artenaturaleza.org

En esta obra se ponen nuevamente de manifiesto las singularidades que



Interior de la montaña de Tidaya – Islas Canarias. Supone el último gran proyecto de Chillida y resulta del producto de su concepción del espacio. La montaña en sí ya es emblemática pero al realizar un proyecto de la envergadura que estamos hablando se convierte claramente en un símbolo.

acompañan a la obra de Chillida, investigando el espacio, la densidad del espacio vacío que en esta obra se magnifica.

Recordemos que en su momento se definió el *signo natural* como aquellos que no tienen origen humano y su reconocimiento depende del estado de la ciencia en el momento en que se considera.

Por supuesto, no estaría de más acompañar al propio entorno en este caso particular que se define por sí mismo de algún tipo de signo que culmine la señalización del mismo.

En este caso, cobra aún mayor importancia el estudio del diseño de éste pues no hemos de olvidar que se trata de alguna manera de confirmar lo que a primera vista puede parecer obvio o bien llamar la atención de algún observador

despistado, pero tampoco se debe caer en redundancias inútiles pudiendo en estos casos redirigir el diseño y el contenido informativo hacia otros cauces.

Este mismo ejemplo lo podemos ajustar a la escala urbana. De esta forma, hay ciertos elementos en determinados lugares que son parte del propio paisaje urbano de una determinada ciudad.

En el caso de Granada no encontramos con una especie arbórea al que podemos otorgar este galardón y es el ciprés.

Aunque también es asociado a otros estigmas más fúnebres, es indudable que el ciprés ha encajado perfectamente en el paisaje urbano de la ciudad.

De la misma manera y dentro del paisaje urbano encontramos elementos lo suficientemente representativos para por sí mismos ser el signo que represente al lugar o marque la personalidad del mismo.

A estos casos nos referiremos en los apartados siguientes.

5.2. Los proyectos y obras como símbolos identificativos de un determinado lugar

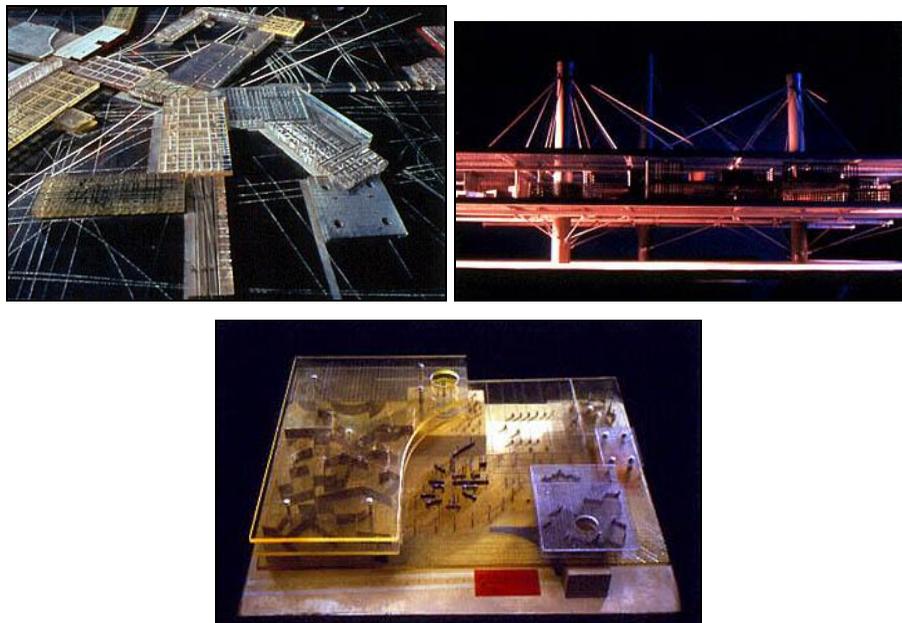
5.2.1. Los proyectos y obras en los ámbitos urbano y periurbano

En principio, y como pequeña introducción a lo que expondremos a continuación, hemos de decir que todo proyecto produce una transformación del lugar donde se ubica en mayor o menor medida y que, irremediamente, va a condicionar la evolución futura del mismo.

Así, hay innumerables factores que intervienen en este sentido como puedan ser la complejidad del proyecto, la superposición de valores y funciones en el espacio y en el tiempo⁴².

Hemos de tomar conciencia de la posición periférica y periurbana que producen los proyectos en sí.

⁴² Apropiación del lugar y actuación de Halprin en Sea Ranch y de Siza en Leça da Palmeira y Tanto Domingo de Bonoval.



Vistas parciales de New Babylón de Constant. Se trata de un espacio nómada ramificado como un sistema de veredas urbanas que parece haber surgido como producto de la entropía de la propia ciudad, al igual que los “futuros abandonados” que describió en su día Robert Smithson.

Se ha de entender que la lectura de la ciudad actual desde el punto de vista del errabundeo se basa en las “transurbancias” llevadas a cabo por Stalker a partir de 1995 en algunas ciudades europeas.

Perdiéndose entre la inmensidad de la ciudad, Stalker encontró aquellos espacios que *Dada* había definido en su día como banales, al igual que aquellos lugares que los surrealistas definieron como el *inconsciente de la ciudad*.

Las transformaciones, desechos y ausencia de control han producido un sistema de espacios vacíos (lo que denomina el mar del archipiélago) que puede

ser recorrido caminando a la deriva, como ocurre en los sectores laberínticos de la *New Babilón* de Constant⁴³.

Se trata de un espacio nómada ramificado como un sistema de veredas urbanas que parece haber surgido como producto de la entropía de la propia ciudad, al igual que los “*futuros abandonados*” que describió en su día Robert Smithson.

Con ella, la Teoría de la deriva adquiere en un tiempo un fundamento histórico y una tridimensionalidad arquitectónica.

Tras una visita a un campamento nómada ubicado en unos terrenos de Pinot Gallizio, Constant descubre todo un aparato conceptual con el cuál propone poner en crisis los fundamentos sedentarios de la arquitectura funcionalista.

Empieza a trabajar en un proyecto para los gitanos de Alba y, en poco tiempo, logra imaginar una ciudad concebida para una nueva sociedad nómada “*un campo nómada a escala planetaria*”⁴⁴

La serie de maquetas que construye hasta mediados de los años setenta reflejan la visión de un mundo que, liberado de la esclavitud del trabajo podrá explotar y transformar a un mismo tiempo el paisaje que lo circunda.

⁴³ Constant “New Babilón- Ten years On” conferencia en la Universidad de Delft, 1980, en Mark Wigley, Constant’s New Babilón. “The Hyperarchitecture of Desire”, Witte de UIT Center for Contemporary Art of Róterdam. 1988

⁴⁴ “Somos los símbolos vivos de un mundo sin fronteras, un mundo de la libertad, sin las armas, sin donde cada uno puede viajar dejó un obstáculo de las estepas de Asia Central a la costa atlántica, de la alta meseta de África

Podemos decir que New Babilón es una ciudad lúdica, una obra colectiva construida por la creatividad arquitectónica de una nueva sociedad errante, por un pueblo que va construyendo hasta el infinito su propio laberinto en el marco de un nuevo paisaje artificial

Constant afirmó que: “Durante más de medio siglo, el mundo se ha visto atravesado por el espíritu de Dada. Visto de este modo New Babilón podría considerarse como una respuesta del Anti-arte”⁴⁵

Como vemos, Constant se propuso un doble objetivo: superar el anti-arte y construir una ciudad nómada

Argan había escrito: “Un movimiento artístico que niega el arte es un contrasentido: Dada es este contrasentido”.

Podría decirse algo parecido de New Babilón: “Proyectar una ciudad para una población nómada que niega la ciudad es un contrasentido: New Babilón es ese contrasentido”

New Babilón no termina en ninguna parte puesto que la tierra es redonda, no conoce fronteras ni colectividades. Todos los lugares son accesibles desde el primero al último.

Al estudiar cualquier ciudad, se observa que han crecido espacios de tránsito, los que se encuentran en constante transformación a lo largo del tiempo.

del sur a los bosques de Finlandia”. Vaida Voivod III, presidente de la comunidad del mundo de los gitanos (cotizados de una entrevista publicada por *Algemeen Handelsblad*. Amsterdam. 1963).

En estos territorios podemos definir lo que se ha definido por diversos autores como espacios nómadas y espacios sedentarios.

Podemos afirmar que el nomadismo siempre ha vivido en ósmosis con el sedentarismo.

De esta forma, la ciudad actual contiene en su interior tanto espacios nómadas (a lo que estos autores denominan vacíos) como espacios sedentarios (llenos)⁴⁶.

Hemos de explicar que autores como Gilles Deleuze o Felix Guattari han descrito estas dos especialidades distintas por medio de una imagen muy clara “El espacio sedentario está estriado por muros, recintos y recorridos entre estos recintos, mientras que el espacio nómada es liso, marcado tan sólo por unos trazos que se borran y reaparecen con las idas y venidas”⁴⁷.

También lo podemos explicar cómo que el espacio sedentario es más denso, más sólido y por tanto es un espacio lleno, mientras que el espacio nómada es menos denso, más líquido y, por tanto, es un espacio vacío.⁴⁸

⁴⁵ Constant “New Babilón Ten Years On”, conferencia en la Universidad de Delft, 1980

⁴⁶ Eugenio Turri. “Gli uimini delle tende” Edizioni Comunita, Milán 1983

⁴⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari “Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie” Les Editions de minuit. Paris 1980 (Versión en español: Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Pretextos, Valencia 1988)

⁴⁸ La palabra Sáhara proviene de *sahra* y se refiere a un espacio vacío sin pastos, mientras que la palabra Sahel que denomina el borde meridional del Sáhara proviene del término árabe sahel que significa “orilla” o “borde”. El Sahel constituye el margen de ese gran espacio vacío a través del cual, al igual que en un gran océano se “echa amarraS” en algo estable y marcado por la presencia del hombre. Por tanto, en el Sahel se integran el pastoreo nómada y la agricultura sedentaria, es un límite cambiante que configura un lugar de intercambios y de constantes reequilibrios entre ambas civilizaciones. Eugenio Turri “Gli uomini tende” Cominitá Milán 1983

Viven unos junto a los otros en continuo equilibrio de intercambios recíprocos.

La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria y se alimenta de los desechos que produce ésta.

Como conclusión a este inciso podemos afirmar que el paisaje entendido como una arquitectura del vacío es una invención de la cultura del errabundeo.

Se observa que tan sólo en los últimos diez mil años de vida sedentaria se ha pasado de la arquitectura del espacio vacío a la del espacio lleno.

En realidad, la relación entre arquitectura y nomadismo no puede formularse simplemente como “arquitectura o nomadismo”, sino que se trata de una relación más profunda, que vincula la arquitectura al nomadismo a través de la noción de recorrido.

En una afirmación arriesgada, es muy probable que fuese el nomadismo y más concretamente el errabundeo lo que dio vida a la arquitectura al hacer emerger la necesidad de una construcción simbólica del paisaje.

Continuando con nuestra exposición, hay que hacer una mención especial a los ambientes o conjunto de territorios que pertenecen a los suburbios, una palabra que según Robert Smithson significa literalmente “ciudad inferior”.

El mismo la describe como “un abismo circular entre la ciudad y el campo, un lugar donde las construcciones parecen desaparecer ante nuestros ojos para disolverse en un babel o en unos limbos en declive”.

De esta forma añade “el paisaje se borra bajo el efecto de unas expansiones y unas contracciones siderales”.

Ahora bien, hemos de volver a insistir en algo que los arquitectos en un tiempo se habían negado a ver y que tiene una especial importancia y que influye de manera determinante en el objeto de nuestro estudio.

Así, en torno a la ciudad se habían dado cuenta que había surgido algo que no era en sí una ciudad y que no dudaron en definir como “no ciudad” o directamente “caos urbano, un desorden general en cuyo interior era imposible encontrar algún tipo de orden.

Es más, el punto de vista desde el que se observaba esta ciudad caótica estaba situado en el propio centro histórico.

Lo que observaban era inaceptable y era necesario otorgar calidad a esto.

Así, se dieron cuenta que en la periferia existían grandes vacíos que habían dejado de utilizarse y que se les denominó *vacíos urbanos*.

Cualquier proyecto había de dedicarse de estas áreas e introducir en el caos de la periferia nuevas porciones de orden.

Un primer paso resultaría el comprender que este proceso de desmoronamiento va más allá de los límites de la propia ciudad a lo que se llamó “ciudad difusa”.

El modelo de la ciudad difusa explica perfectamente aquello que se forma espontáneamente en torno a nuestras ciudades.

De esta forma si pudiéramos ver cualquier ciudad desde el aire contemplaríamos una gran mancha compacta que se va diseminando conforme nos alejamos del centro hasta que a su alrededor aparecen multitud de islas a modo de archipiélago apareciendo lo que en alguna ocasión hemos definido como

“vacíos urbanos”.



Ronda – Málaga. Foto aérea. El Puente Nuevo y la Real Maestranza constituyen el símbolo y el alma de la ciudad de forma que no es posible concebir esta ciudad sin pensar en ellos.

Observamos que este modelo no sólo tiende de un modo natural a la saturación, mediante el relleno de los espacios que han quedado vacíos, sino

también a la expansión, dejando en su interior un sistema de vacíos.

Así, mediante el centro originario tiene bastante menos posibilidades de desarrollarse y se transforma con mayor lentitud, en los márgenes de la ciudad las transformaciones son más probables y rápidas.

Podemos decir también que la no-ciudad no debe tratar en transformarse en ciudad sino que es una ciudad paralela con unas dinámicas y estructuras propias.

Por tanto, y después de esta exposición, analizando los diversos matices podemos comprender que el propio proyecto presiona el desarrollo urbano y, en consecuencia, la extensión de la mancha⁴⁹.



Vista del Puente Nuevo de Ronda. Podemos apreciar con claridad la importancia de la construcción para el desarrollo posterior de la ciudad y la enorme simbología del mismo.

Es por ello que toda actuación que efectuemos en un espacio urbano va a condicionar de

forma significativa y sin remedio el crecimiento y forma posterior de la ciudad⁵⁰.

Podemos poner como un primer ejemplo el Puente Nuevo de la ciudad de Ronda – Málaga (fotografías adjuntas)⁵¹.

⁴⁹ En este sentido hemos de mencionar que el planeamiento, dentro de su análisis de los tejidos urbanos, cuenta además con una muy interesante aportación a la ciencia del paisaje, con sus estudios sobre paisaje urbano (Ignacio Español Echaniz “Paisaje. Conceptos Básicos”: Universidad Politécnica de Madrid 1995).

⁵⁰ Propuesta de Parque Rural en las afueras de París (Chanteloup-les-Vignes).

⁵¹ **Puente Nuevo. Ronda – Málaga (1793)**. Esta obra maestra de 98 metros de altura que está construida con sillares de piedra extraídos del fondo de la garganta del Tajo y al frente de cuyas obras estuvo el arquitecto D. José Martín de Aldehuela, natural de Manzanera (Teruel), permitió la conexión del barrio moderno con el barrio antiguo de la ciudad y posibilitó la expansión urbanística de la ciudad.

Constituye junto con la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería, el símbolo y el alma de la ciudad. Pensar en esta ciudad malagueña es pensar en su puente sin el que la ciudad no tendría su actual fisonomía.

Mediante esta singular y espectacular obra maestra de impresionantes dimensiones, 98 metros de altura y construido con sillares de piedra que fueron extraídos del fondo de la propia garganta del Tajo, permitió la conexión del barrio



Vista aérea de la Plaza de España de Sevilla y sus alrededores. Podemos apreciar las dimensiones del monumento y como ha influido notablemente en el desarrollo posterior de la ciudad además de la simbología y el significado que tiene en sí la propia construcción.

moderno o del Mercadillo con el barrio antiguo de la ciudad de Ronda y, al mismo tiempo, posibilitó la expansión urbanística de la ciudad.

Así, y desde un determinado punto de vista, se podría entender el tipo de signos abarcados en la definición de signo emblema

que citamos en su momento pues, evidentemente y como hemos apuntado, hablar de Ronda es hablar de su puente.

Otro ejemplo más al respecto lo encontramos en Sevilla y su Plaza de España que se construyó con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929 que se desarrolló en la ciudad andaluza.

Este acontecimiento supuso para Sevilla una importante renovación arquitectónica y cultural. Entre las construcciones que se realizaron para tal evento está la citada Plaza, obra del arquitecto sevillano Aníbal González, que comenzó las obras en 1914.

Se caracteriza sobre todo por ser un espacio en el que se mezclan cerámica policroma, ladrillo visto y hierro forjado, dentro del más puro estilo regionalista sevillano.

Integrada en la Parque de Maria Luisa, esta plaza peatonal ofrece la oportunidad de desfrutar al aire libre de la belleza arquitectónica del edificio.

La Plaza tiene forma semicircular de grandes dimensiones (200 metros de diámetro) franqueada por dos torres en los extremos que simboliza el abrazo de España y sus antiguas colonias y mira al río como camino a seguir hacia América.



Plaza de España de Sevilla. Vista parcial. Podemos apreciar con detalla la enorme carga simbólica del monumento, cuidada al detalle de forma que ningún elemento se ha dejado al azar.

La fuente del centro se encuentra bordeada de un canal cruzado por cuatro puentes que representan los cuatro antiguos reinos de España. En las paredes se divisan un repertorio de bancos y ornamentos de azulejos que forman espacios

alusivos a las 48 provincias españolas; mapas de las mismas, mosaicos sobre hechos históricos, escudos de cada ciudad y a los lados, columnas con nichos en las cuales había libros sobre literatura, historia, arte,... de cada una de ellas.

Por todo lo explicado con anterioridad podemos concluir que la propia construcción es en si misma un símbolo ya no sólo por lo representativo del monumento y su sentido en la ciudad sino por el por qué de su construcción, la razón de su diseño,... y a vez todos los elementos que la componen están cargados de una enorme simbología.

Además y como continuación a lo explicado en párrafos anteriores, se observa que la importancia del monumento y sus dimensiones han reorganizado la forma y posterior crecimiento en esa zona de la ciudad.

Así, acoplado perfectamente a la Plaza de España se localiza el Parque de Maria Luisa⁵² cuyas dimensiones y diseño, sumadas al monumento citado con anterioridad supone que el conjunto ejerza su misión de ser referencia para la ciudad al mismo tiempo de condicionar el crecimiento de la mancha.

La mayor parte de los terrenos de este Parque fueron donados en 1893 a la ciudad de Sevilla por la Duquesa de Montpensier para ser usado como parque público. Empezando en 1911, el jardinero francés Jean-Claude-Forestier remodeló los jardines existentes y les fue dando el aspecto actual.

⁵² Parte de la Exposición Iberoamericana de 1929 tuvo lugar en el Parque de Maria Luisa y los nuevos edificios de la Plaza de España fueron usados como oficinas de la Feria.

Como estos podríamos citar otros ejemplos de cómo un determinado monumento, lugar puede convertirse en una referencia, esto es, un símbolo.

Ahora bien, hemos de comprender el ámbito de intervención como parte de un sistema ecológico de interrelaciones múltiples.

Entonces, es imposible segregar espacios estancos lo que se agudiza en los ámbitos periféricos o periurbanos como hemos podido constatar en los ejemplos anteriores.

Hay, por tanto, una enorme dificultad de definir límites, o bien variabilidad de los límites en función de los estratos que confluyen en el lugar y que interrelacionan con territorios geográficos diversos.

Así, nos podemos encontrar el carácter abierto espacial y temporalmente de la intervención en contraposición al proyecto tradicional de ornamentación del espacio público, de dudosas posibilidades de éxito⁵³.

Insistiendo en el entorno periurbano, es decir, aquellos espacios que rodean o que se encuentran anexos a las ciudades hemos de apuntar que no existen espacios vírgenes en el mismo por lo que no procede entonces una medioambientalismo maniqueo.

En este sentido, hemos de citar las palabras de *Ábalos y Herrero*:

⁵³ Renovación de la región industrial de la cuenca del Emscher: IBA Emscher Park

“lo que parece primordial es reconocer que sólo un desarrollo técnico mayor y una atención cultural crítica pueden poner fin a la depredación que la técnica moderna instauró sobre el territorio”

Así, ante la tentación que puede surgir de un proteccionismo represor, la voluntad del pacto, en el desarrollo espacial y en el temporal, atendiendo a las dinámicas del medio y de la actividad ciudadana, de lo artificial.

Por ello, se han de definir unas reglas de juego capaces de ordenar la relación inevitable de hombre y medio, esto es, de convertir la alineación en intercambio.

5.2.2. Los proyectos y obras en el ámbito interurbano

Todo aquello que se proyecta y más aún, si como en los casos anteriores produce una alteración clara del entorno donde se ubica hasta el punto de convertirse en un símbolo por sí mismo ha de tener, obligatoriamente, una relación con las infraestructuras ya construidas y con los elementos de conformación del territorio.

En este sentido, y según *Español Echaniz*, los estudios del paisaje han desarrollado técnicas para el análisis y diagnóstico de áreas de interés paisajístico y de valoración y gestión.⁵⁴

⁵⁴ También se apunta al respecto que se ha desarrollado todas las aportaciones de las ciencias ambientales básicas las que se han incorporado a los estudios del paisaje.

Así, y para entender el razonamiento que estamos intentando expresar, hemos de señalar que existen elementos naturales que son claves en la forma del territorio y su posterior desarrollo, de forma que toda actuación en el mismo se ve claramente condicionada por éstos.

La capacidad de saber ver en el vacío de los lugares y, por tanto, de saber nombrar estos lugares es una facultad aprendida durante los milenios que preceden al nacimiento del nomadismo.

En realidad, podemos afirmar que la construcción del espacio nace con los errabundos realizados por el hombre en el paisaje paleolítico.

Es cierto que en un primer periodo los hombres podían aprovechar los caminos abiertos entre la vegetación por las migraciones estacionales de los animales, es muy probable que a partir de un determinado momento empezasen por sí mismos a abrir nuevas pistas, de igual forma aprenderían a orientarse a partir de determinadas referencias geográficas y como consecuencia dejarían en el paisaje unos signos de reconocimiento cada vez más estables.

Podemos afirmar por tanto que la historia de los orígenes de la humanidad es la historia del andar, la historia de las migraciones de los pueblos y los intercambios culturales y religiosos que tuvieron lugar durante los numerosísimos tránsitos intercontinentales.⁵⁵

⁵⁵ Podemos citar al respecto el *Walkabout* palabra intraducible, solo comprensible en el sentido literario de “andar sobre” o “andar alrededor”, es el sistema de recorridos mediante el que los pueblos de Australia han cartografiado la totalidad del continente.

Llegado a este punto hemos de hacer una distinción pues en varias ocasiones estamos utilizando las palabras errabundeo y nomadismo y es preciso aclararlo.

Si el recorrido nómada va ligado a los desplazamientos cíclicos de los animales en la trashumancia, el recorrido errático va ligado más bien a la persecución de las presas por parte del hombre recolector-cazador de la era paleolítica.

Es por ello que no resulta correcto hablar de nomadismo antes de la revolución neolítica del séptimo milenio antes de Cristo puesto que los asentamientos van ligados al nuevo uso productivo de la tierra que se inició con los cambios climáticos posteriores a la última glaciación.

En cierto sentido, el recorrido nómada constituye una evolución cultural de errabundeo, una especie de “especialización” del mismo.

En este caso, es importante recordar que la agricultura y el pastoreo son dos actividades que provienen de la especialización de las dos actividades productivas más primitivas, la recolección y la caza, ambas ligadas al errabundeo.

Actualmente, la noción de recorrido hace referencia a ambas culturas, esto es, a la sedentaria y a la nómada, es decir tanto a los constructores de las “ciudades asentadas” como a los de las “ciudades errantes”.

Antes del neolítico, el espacio estaba desprovisto de aquellos signos que empezaron a surcar la superficie de la Tierra con la aparición de la agricultura y los asentamientos.

La única arquitectura que poblaba el mundo paleolítico era el recorrido: el primer signo antrópico capaz de insinuar un orden artificial en los territorios del caos natural.

En el neolítico se empiezan a ver en el espacio los primeros elementos de orden.

Se pasó de un uso meramente utilitario, ligado tan sólo a la propia supervivencia alimentaria a la atribución del espacio físico de unos significados místicos y sagrados.

Se pasó por tanto de un espacio que podemos denominar cuantitativo a uno cualitativo mediante el relleno del vacío circundante por medio de cierta cantidad de llenos que servían entonces para orientarse.

De ese modo, el espacio multidireccionado del caos natural empezó a convertirse en un espacio ordenado de acuerdo a las dos direcciones principales más claramente visibles en el vacío: la del sol y la del horizonte.

Así, el acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio implica una transformación del lugar y de sus significados.

Podemos afirmar que sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y por tanto, el espacio en sí mismo.

En este orden de cosas hemos de apuntar que el primer objeto situado del paisaje proveniente directamente del universo del errabundeo y del nomadismo es el *Menhir*.⁵⁶

Mientras el horizonte es una línea más o menos estable y recta en relación al paisaje donde se encuentra el observador, el sol sigue una trayectoria más incierta puesto que realiza un movimiento que sólo parece claramente vertical en sus dos momentos más cercanos al horizonte: el alba y el crepúsculo.

Puede ser que con el objeto de estabilizar la dirección vertical fue creado el primer elemento artificial vertical, esto es, el menhir.

Su levantamiento constituye la primera acción humana de transformación física del paisaje: una gran piedra tendida horizontalmente en el suelo y, sin embargo, tan sólo una simple piedra sin ninguna connotación simbólica.

⁵⁶ La palabra Menhir proviene del dialecto bretón y significa literalmente “piedra larga! (men=piedra, hir=larga). La forma de un menhir representa la primera transformación física del paisaje de un estado natural a un estado artificial. El menhir constituye la nueva presencia en el espacio del neolítico. Es el objeto a la vez abstracto y vivo a partir del cual se desarrollarán posteriormente la arquitectura y la escultura.

No obstante, su rotación de noventa grados y el hincarla en la tierra transforman dicha piedra en una nueva presencia que detiene el tiempo y el espacio.

Lo que más nos interesa del megalitismo no es tanto el estudio de los cultos a los que habrían estado asociadas estas piedras sino, más bien las relaciones de dichas piedras instauraban con el territorio, es decir, los lugares donde se colocaban.

Continuando con nuestra exposición y al respecto, también hay otros elementos, en este caso ya no de orden natural, que han conformado o van a conformar la forma de este territorio como puedan ser los trazados viarios⁵⁷.

En este sentido podemos nombrar la figura de John Brinckerhoff Jackson quien se trata sin duda de un gran observador del paisaje que demostró de que manera las carreteras, lejos de limitarse a atravesar los paisajes y las aglomeraciones generaban por el contrario nuevas formas de espacios en los que era, por supuesto, posible habitar, creando por tanto, nuevas formas de sociabilidad.

Citándolo textualmente

*Las carreteras ya no nos llevan a unos lugares sino que son lugares*⁵⁸

⁵⁷ Propuestas de trabajo sobre los trazados viarios de K. Gustafson en Marsella, A. Geuze en Ámsterdam y MVRDV en Almere.

⁵⁸ **John Brinckerhoff Jackson** "A sense of Place, a Sense of Time". Yale University Press. New Have. Londres 1994

Este tipo de paisaje ha sido creado por las carreteras y por las nuevas formas de movilidad y transporte de bienes que en otros tiempos se almacenaban en las casas.



Puente árabe del Tablate. Entrada a la Alpujarra - GRANADA. Puente original de época árabe construido sobre la antigua vía para salvar el barranco. Ha llegado en buen estado de conservación a nuestros días y en la actualidad ha sido objeto de una exhaustiva restauración. El por sí mismo ha marcado el entorno donde se ubica hasta el punto de representarse mediante él.

Se ve caracterizado pues por la movilidad y el cambio y se entiende que sea en las inmediaciones de estas vías de comunicación donde se producen los encuentros y, de igual forma, un nuevo tipo de solidaridad.

En relación con el tema que estamos mencionando se ha de apuntar que por “Marcas” (Marches) se conocía tradicionalmente a los lugares situados en los confines de un determinado territorio, esto es, a los bordes de sus fronteras⁵⁹.

De igual forma, el andar (marche) designa un límite en movimiento que en realidad no es otra cosa que lo que comúnmente se conoce con el nombre de frontera.

⁵⁹ Para más información al respecto el lector se puede remitir al libro de Piero Zanini “Significato del confine” Mondadori. Milán, 2000

De esta forma y enmarcado en el ámbito objeto de nuestro análisis, surgen históricamente ciertos elementos que caracterizan a ese lugar de forma que con el



Puente antiguo del Tablate. Entrada a la Alpujarra - GRANADA. Ha sido la entrada natural de la Alpujarra hasta la entrada en servicio del puente representado en la foto siguiente siendo por sí mismo referencia del entorno como lo había sido el anterior. Al fondo de la imagen se vislumbran los nuevos puentes metálicos, parte de la nueva autovía de acceso a la costa y la foto está tomada desde el puente árabe que se observa en la foto anterior.

tiempo éste se ve referenciado hasta el punto de asimilarse al elemento en cuestión, esto es, son el símbolo de ese enclave.

Para entender mejor nuestro razonamiento nos vamos a apoyar en las fotografías que acompañan a este texto y que corresponden a los diferentes puentes de acceso a la Alpujarra, todos en el mismo enclave geográfico, y que se

han ido construyendo a lo largo del tiempo en función de las necesidades y los medios técnicos y humanos existentes en cada caso.

Tienen la particularidad que la construcción de cada uno de ellos ha sido respetando al anterior, no destruyendo ni alterándolo, de forma que en un reducido lugar podemos hacer historia del desarrollo del mismo con sólo echar una ojeada a estos singulares elementos, símbolos indiscutibles de este enclave.



Nuevo puente de acceso a la Alpujarra - GRANADA. El diseño y la forma rompen radicalmente con sus antecesores, sobre los que está construido, pasando sobre ellos respetando su espacio y el trazado de sus vías, como queriendo reclamar su protagonismo y convertirse por sí mismo en el símbolo y referencia del entorno.

En un primer momento fue construido el puente árabe con objeto de salvar el barranco y conformar una vía rápida y segura para los viajeros que transitaban por estos parajes.

Este puente fomentó el desarrollo de este ámbito hasta el punto de convertirse en referencia clara de él.

Con el desarrollo de la civilización y la aparición de nuevas tecnologías y otras necesidades, se vio relegado por la construcción de su sustituto que ha estado en servicio activo hasta hace bien poco. No obstante, su construcción no produjo la destrucción del antiguo debido al carácter histórico del mismo y su catalogación como monumento lo que produjo la convivencia de ambos erigiéndose como símbolos conjuntos del lugar teniendo cada cual su parte de protagonismo, uno como historia viva del lugar y el otro por el servicio prestado y la contribución al desarrollo de la zona.



Presa de Rules. Obtenemos un ejemplo más de cómo las grandes obras de ingeniería pueden cambiar un determinado entorno hasta el punto que éste se le relacione directamente con la obra en sí y lo que ella representa convirtiéndose, sin lugar a dudas, en el símbolo de ese determinado lugar.

Las necesidades actuales han hecho que el puente quedase obsoleto lo que ha obligado a la construcción de uno nuevo que se contempla en la foto siguiente.

Pero nuevamente se ha respetado a los antecesores hasta el punto que el trazado de la vía va a un nivel superior a las anteriores, de hecho se ha incluido unas pasarelas peatonales, tal y como podemos apreciar en la fotografía, cuyo suelo es una malla metálica que permite la visión de la antigua carretera y, por tanto, los puentes antiguos.

De esta forma, se mantiene la simbología propia del lugar y se incluye un nuevo elemento que reclama su protagonismo y lejos de querer hacer caer en olvido a sus antepasados se une a ellos para formar entre todos una unidad que incluya el pasado y el presente a través de los elementos que han sido referencia clave de ese determinado entorno.

Teniendo en cuenta estas premisas y como continuación a lo anterior hemos de decir que toda intervención en el medio ha de estar en perfecta consonancia con la infraestructuras producir una perfecta integración con ellas o como elemento diferenciador para el futuro con objeto forme un símbolo en sí mismo y una referencia clara.

Así, como hemos apuntado, los ríos como elementos naturales conforman el territorio pero en determinados punto del mismo, donde las características de una determinada cuenca así lo permiten se puede construir una presa que dará lugar a un embalse que, además de cumplir su misión específica va a dar lugar a una “lago” artificial que va a cambiar radicalmente la forma del entorno de ese lugar determinado hasta el punto de convertirse en referencia clara del mismo⁶⁰.

⁶⁰ Propuestas de tratamiento de cauces de M. Corajoud en Lyon y P. Hannetel en Le Mans.

En otro orden de cosas, frente al proceso tradicional de aproximaciones sucesivas, desde la escala territorial, de la que hemos apuntado algunos ejemplos en los párrafos que nos preceden, planeamiento urbanístico, proyecto urbano y diseño de paisaje, espacio abierto y objeto arquitectónico, esto es, secuencias de inicio inverso y oscilatorio, desde una necesidad muy concreta a la visión global, con constantes intercambios.

Se trata de una determinada metodología de proyecto lo que algunos autores⁶¹ han denominado *proyecto híbrido* que tiene un gran potencial.

Así, y como hemos explicado, hemos de ir bajando desde una escala hasta llegar a lo más particular.

Entonces, e incidiendo en ejemplos tales como la transformación que produce en el entorno, la construcción de una presa, ya no sólo por la obra de ingeniería en sí, sino por las consecuencias que la misma acarrea pues se genera un embalse que hace que el lugar donde se ubica cambie su fisonomía, habitat,... de forma radical.

Luego vemos como la presa en sí constituye un signo que es referencia del lugar donde se ubica y junto al embalse cambian radicalmente el medio. Desde esta escala global, vamos descendiendo deteniéndonos en todos los detalles hasta llegar a lo más particular, esto es, el más mínimo detalle.

⁶¹ Entre estos autores hemos de citar a los arquitectos Iñáki Alday Sanz (Profesor de la Universidad Politécnica de Cataluña – ETS de Arquitectura del Vallés), Margarita Jover Biboum y Charmaine Lay cuyos conceptos y argumentos se pueden contemplar en alguno de sus principales trabajos.

Éste lo podemos y debemos aprovechar para que se produzca una perfecta integración y que además estas señales o conjunto de señales aporten algo y no sólo la misión puramente funcional.

5.2.3. *Carácter integrador y dinámico de la señal*

Podemos correr el riesgo de tomar la señal simplemente como lo que es y no tener otra cosa en cuenta que aquello que se pretende con ella.

Esto que estamos comentando puede parecer un contrasentido, pero si



Señalización zona recreativa. Nos encontramos una señal que e integra de forma más adecuada en el entorno de la que es parte

tenemos en cuenta que estamos hablando de elementos que están ubicados en lugares muy característicos, donde su visibilidad es elevada debido a su propia función y lo especial de los marcos objeto de nuestro estudio y que son los Parques Naturales, hemos de pensar en la necesidad, ya comentada en varias ocasiones, de integrar la propia señal.

Esta integración no tiene por que ser sólo desde el punto de vista del paisaje hasta obsesionarse con lograr un mimetismo con el medio.

Ya hemos analizado que este no tiene por que ser el camino pues, por una parte, corremos el riesgo que la señal no cumpla su principal función pues es imprescindible su visibilidad y percepción inmediatas.

Al mismo tiempo, también hemos podido comprobar que en determinadas ocasiones resulta lo más adecuado y como mejor forma de integración en el medio el romper radicalmente con las formas que lo componen⁶².

Además, y desde un punto de vista crítico, hemos de decir que se puede sacar más partido a la misma buscando la manera de buscar la utilidad de la señal, no sólo como signo en sí sino también como elemento del propio paisaje y elemento, por tanto, perfectamente integrado en él pues es parte del mismo.

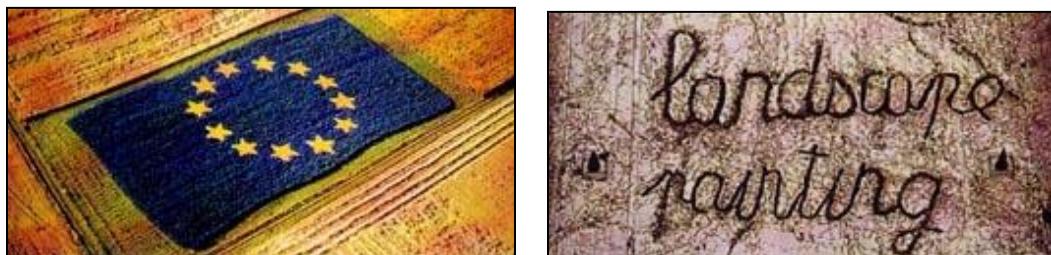
Como ejemplo de lo que estamos explicando podemos poner cualquier señal de indicación u orientativa que se ponen en los embalses o canales, e, incluso, los paneles informativos que se ubican en las áreas recreativas, como el que se muestra en la imagen anterior.

El diseño de la misma ha de ser tal que permita su utilización para otras funciones como puedan ser, por qué no, el anidamiento de aves de la zona.

De esta forma conseguiremos un valor añadido a la propia señal en sí y al conjunto al que pertenece y profundizaremos en la definición de proyecto híbrido pues ya no sólo hemos de intentar que se produzca una perfecta integración de la

⁶² Ver los comentarios al respecto en el apartado correspondiente y, en particular, la obra de **Eduardo Chillida**.

actuación en el medio y su entorno sino que se debe involucrar en el mismo hasta el más mínimo detalle hasta el punto de llegar a ser parte de él.



Ejemplos del trabajo de Jacques Simon. “La bandera de Europa” 1990 sembrado en flores de acianos, azul y caléndulas amarillas florecieron en un mes y luego sus simientes fueron recolectadas y distribuidas para extender simbólicamente la bandera por todo el continente. En “Homenaje a la nieve” 1995 lo que realiza es grattage y como en otras ocasiones utiliza palabras en inglés o francés,

Inciendo en estos puntos que estamos tratando y con objeto de una mejor argumentación podemos citar la producción de aquellos artistas que han tomado el contexto paisajístico para crear sus expresiones dando, de esta forma, al paisaje un sentido y significación nuevo⁶³ de forma que vemos como se puede producir la perfecta integración pero a la vez incidiendo en la faceta artística y buscando la visibilidad de la obra y su perfecta percepción.

Como uno de los principales exponentes en este sentido hemos de nombrar a *Jacques Simon*⁶⁴.

⁶³ Para más referencias al respecto remitimos al lector al apartado correspondiente donde se explican las ideas y fundamentos que dio lugar al Landart.

⁶⁴ **Jacques Simon:** Paisajista que trabaja que escuelas de Arquitectura de Canadá, Estados Unidos y Francia. En 1990 le fue concedido el *Grand Prix du Paysage* en reconocimiento a su obra y por su contribución al desarrollo de un nuevo lenguaje.

Se trata de un artista francés cuyo trabajo consiste en modificar la naturaleza por unas semanas o meses dejando luego que esta recupere su libertad y dominio por si misma.

Podemos observar como integra perfectamente su obra en el paisaje, utilizando medios y materiales de él pero, a la vez, logrando un perfecto contraste que permite su perfecta visibilidad y entendimiento del mensaje. Como ejemplo podemos ver las ilustraciones de las fotografías que acompañan el texto.



Acceso a Torremolinos - MÁLAGA. Ejemplo de Plan de Excelencia Turística en una ciudad clave de la Costa del Sol. Como este caso podíamos citar cualquier otro y en particular cualquier enclave situado en los Parques Naturales Andaluces dada su importancia desde el punto de vista turístico.

De esta forma y como conclusión, se ha de constatar la vitalidad y potencial de este proceso oscilatorio, cuyos distintos componentes alimentan al resto y renuevan constantemente el proceso que, a su vez, se mantiene inevitablemente abierto en todos sus flancos.

En consonancia con lo que estamos comentando podemos citar como ejemplo de globalización lo que se han dado en llamar los *Planes de Excelencia Turística*.⁶⁵

⁶⁵ **Planes de Excelencia Turística** de la Secretaría de Estado de Comercio y Turismo y la Secretaría General de Turismo.

El Plan de Excelencia Turística nos es tanto una marca como una manera de actuar, un mecanismo de actuación capaz de provocar un efecto dinamizador, tanto directa como indirectamente sobre las localidades donde se establecen.

Los proyectos incluidos en los Planes de Excelencia Turística no son grandes inversiones en infraestructuras básicas (depuradoras, canalizaciones de agua potable, paseos marítimos o regeneraciones de playas) que normalmente realizan otros órganos de la Administración ni tampoco suplen las distintas actuaciones de servicios públicos aunque sí se trata de acciones dentro de estos dos contextos.

De lo que se trata realmente es de complementar estas mejoras globales con el cuidado de los pequeños detalles fácilmente reconocibles y muy directamente percibidos por el observador.

Hemos de citar como caso particular en este sentido a la importancia que se ha dado a la dotación y la mejora de las playas. Ahora bien, no se trata de regenerar la playa o de construir un paseo marítimo sino de dotar a este espacio de elementos que hagan que su disfrute le resulte al observador más satisfactorio.

6. REFERENCIAS

Abbagnano, N.	"Diccionario de Filosofía" 2ª Edición, 4ª F.C.E. reimpresión		México	1985
Aguiló Alonso, Miguel	"Metodología para la evaluación de la fragilidad del paisaje"	Universidad de Madrid	Politécnica Madrid	1981
Aicher	"El mundo como proyecto"	G.G. Diseño	Barcelona	1994
Aicher, Ofi y Krampen, Martin	"Sistemas de signos en la comunicación visual"	G. Gili	Barcelona	1981
Arnheim, Rudolf	"Arte y percepción visual"	Alianza Editorial	Madrid	1996
Arnheim, Rudolf	"El pensamiento visual"	Ediciones Paidós	Barcelona	1986
Arnheim, Rudolf	"Hacia una psicología del arte. Arte y entropía"	Alianza Editorial	Madrid	1988
Ayala-Carcedo	"Guía Visual para Evaluación y Corrección de Impactos Ambientales"	Instituto Geominero de España	Tecnológico Madrid	1998
Baroni, D	"Diseño Gráfico"	Folio	Barcelona	1989
Bertin, Jacques	"La gráfica y el tratamiento gráfico de la información"	Taurus	Madrid	1987
Bertin, Jacques	"Semiologie graphique"	Arnold Coling	París	1969
Bertin, Jacques	"Semiología Gráfica". Traducción al español de Fº Mozas Martínez	Escuela Superior de la Universidad de Jaén	Politécnica Jaén	1995
Bertrand, G.	"Paysage et géographie physique globale"	Revue Géographique des Pyrénées et du Su-Ouest.		1968
Bonin, S.	"Le Développement de la Graphique de 1967 a 1997"	Cyberge0 2000. Nº 144		2000
Calderón Balanzategui, Enrique	"La intrusión visual debida al tráfico como aspecto de la degradación del medio ambiente urbano"	ETS de Ingenieros de Caminos	Madrid	
Campo Francés, Ángel del	"Recomendaciones relativas a la estética de la carretera y su ambientación en el paisaje"	Revista de Obras Públicas; Marzo: 153-160	Madrid	1963
Carnap R.	"Fundamentación Lógica de la Física" (Pág. 309)	Editorial Sudamericana	Buenos Aires	1969
Carnap R.	"Meaning and necessity. A study in Semantics and Logic". 6ª Impresión	The University of Chicago Press	Chicago	1970
Chaves, N	"Imagen corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional"	G.G. Diseño	Barcelona	1988

Chomsky, N.	"Syntactic Structures"	Mouton	La Haya	
Chomsky, N.	"Aspectos de la teoría de la sintaxis"	Aguilar	Madrid	1970
Christian, C.S.	"The concept of land units and lands system"	Proceedings of 9th Pacific Science Congress. Pp 74-81		1958
Combrich, Ernst H.	"Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación artística"	Alianza Editorial	Madrid	
Copi, I	"Introducción a la Lógica"	EUDEBA	Buenos Aires	1984
Costa J.	"La Identidad Visual"	Ediciones Mater	Barcelona	1971
Costa J.	"La Imagen y el Impacto visual"	Ediciones Zeus	Barcelona	1971
Costa J., Metz, Cristian, Bertin, Jacques, Gubem, Román	"Imagen y Lenguajes"	Editorial Fontanella	Barcelona	1981
Costa J., Moles A.	"Gráfica didáctica. Enciclopedia del diseño"	Ediciones CEAC	Barcelona	1989
Deaño, A.	"Introducción a la lógica formal", 5ª Edición	Alianza Editorial, S.A.: Alianza Universidad	Madrid	1985
Dondis, D.A.	"La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual"	G.G. Diseño	Barcelona	1976
Dürsteler, Juan C.	"La Semiología Gráfica de Jacques Bertin"	Infovis.net. Mensaje nº 84. 15 de Abril de 2002		2002
Eco, Umberto	"Apocalípticos e integrados"	Lumen	Barcelona	1985
Eco, Umberto	"La estructura ausente. Introducción a la semiótica"	Lumen	Barcelona	1981
Español Echaniz, Ignacio	"Las Obras Públicas en el paisaje: Guía para el análisis y evaluación del impacto ambiental en el paisaje"	CEDES	Madrid	1998
Español Echaniz, Ignacio	"Paisaje. Conceptos Básicos"	Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Universidad Politécnica de Madrid	Madrid	1995
Forman, R.	"Land Mosaics. The ecology of landscapes and regions"	Cambridge University Press.	Nueva York	1995
Fromkin, V. Y R. Rodman	"An Introduction to Language" 4ª Edition	Holt, Rinehart and Winston, Inc		1988
Frutger, A	"Signos, símbolos, marcas, señales"	G.G. Diseño	Barcelona	1981
Fuchs, Rudy H.	"Richard Long"	Guggenheim Foundation	New York	1986
Fulton, Hamish	"Old Muddy"	Anne Seymour	New York	1991
García Romero, A	"El paisaje: Una herramienta en el estudio detallado del territorio"	Kuxulkab. Revista de Divulgación. Vol. VII, Número 14	México	
García Romero, A.	"Geoecología del paisaje vegetal en el occidente de la Ciudad de México"	Anales de Geografía de la Universidad Complutense. 18: 115-137	México	1998

García Romero, A.	"Evolution of Disturbed oak woodlands, the case of Mexico City's wuestern forest. Reserve"	The Geographical Journal. 167(1): 72-82		2001
García Romero, A. Y J. Muñoz	"El paisaje en el ámbito de la Geografía. Temas selectos de la Geografía en México"	Instituto de Geografía UNAM	México	2002
Gardner, H.	"La nueva Ciencia de la Mente. Historia de la revolución cognitiva"	Ediciones Paidós	México	
Garrido, M.	"Lógica Simbólica". 6ª Edición	Editorial Tecnos, S.A.	México	
Germani-Fabris	"Fundamentos del proyecto gráfico"	Don Bosco	Barcelona	1973
Germani-Fabris	"Color, proyecto y estética en las artes gráficas"	Don Bosco	Barcelona	1973
Gintz, Claude	"Richard Long, la vision, le paysage, le temps"	Art Press, 104		1986
Glasson, John	"Introduction to Enviromental Impact Assesment: Principles and procedures, process, practice and prospects"	London UCL Press	Londres	1999
Gombrich, Ernst H.	"Imágenes simbólicas"	Alianza Editorial	Madrid	1986
Gombrich, Ernst H.	"Arte, percepción y realidad"	Paidos Comunicación	Madrid	1983
Gómez Orea, Domingo	"Evaluación del Impacto Ambiental: Un instrumento preventivo para la Gestión Ambiental"	Mundi Prensa: Agrícola Española		1999
Gómez Vargas, Juan Carlos	"Simbología en las Obras Públicas: Arte, Medio o Fin"	II Congreso Andaluz de Carreteras; Tomo I: 975-982	Cádiz	2000
Guinard, Patrice	"Análisis crítico de la semiótica de Peirce"	Concepts. N° 2 Marzo 2001. Ediciones Sils María asbl	Bélgica	2001
Hempel K.	"Filosofía de la ciencia natural" 3ª Edición, pág. 110	Alianza Editorial	Madrid	1977
Hernández Fernández, Santiago I.G.M.	"Ecología para Ingenieros. El Impacto Ambiental"	Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos	Madrid	1995
Ignace, J y Gel, G.	"Historia de la escritura"	I.G.M., publicación técnica n° 10	Buenos Aires	1946
Janiszewskil - Moles A.	"Grafismo funcional. Enciclopedia del diseño"	Alianza Forma	Madrid	
Jonson, Gregory P.	"Auditoría del Sisterma de Gestión Medioambiental ISO 14000"	Ediciones CEAC	Barcelona	1989
Joseph Fiksel	"Auditoría del Sisterma de Gestión Medioambiental ISO 14000"	AENOR	Madrid	1998
Kiely, Gerard	"Ingeniería y Diseño Medioambiental"	Mc Graw-Hill	Madrid	1996
López Taracena, Antonio	"Ingeniería Ambiental: Fundamentos, Entornos, Tecnologías y Sistemas de Gestión"	Mc Graw-Hill	Madrid	1999
	"Evaluaciones de Impacto Ambiental y Deslinde Competencial"	Ministerio de Obras, Públicas, Transporte y Medio Ambiente		

Madreruelo, Javier	"El Espacio Raptado. Interferencia entre arquitectura y escultura"	Ed. Biblioteca Mondadori	España	1990
Madreruelo, Javier	"La pérdida del pedestal"	Cuadernos del Círculo de Bellas Artes	España	1994
Marcolli, A	"Teoría de campo. Curso de educación visual"	Xarait Ediciones		1978
Martín, E	"Artes gráficas: Introducción general"	Don Bosco	Barcelona	1970
Martín, E	"La composición en artes gráficas. Tomo I"	Don Bosco	Barcelona	1971
Martín, E	"La composición en artes gráficas. Tomo II"	Don Bosco	Barcelona	1974
Martínez de Pisón, E	"El concepto de paisaje como instrumento de conocimiento ambiental. Paisaje y medio ambiente"	Fundación Duques de Soria. Universidad de Valladolid.	Valladolid	1998
Mateo, J.M.	"Apuntes de geografía de los paisajes"	Facultad de Geografía de la Universidad de La Habana	Cuba	1984
Mateo, J.M. y M.A. Ortiz	"La degradación de los paisajes como concepción teórico.metodológica"	Serie Varia. Instituto de Geografía, UNAM	México	2001
Mc Grath, Dorothy	"El Arte del Paisaje"	Atrium Internacional	México	2002
McLean, R	"Manual de Tipografía"	Hernan Blume	Madrid	1987
McLlurg, I.L.	"Diseño con la naturaleza"	J. Wiley e hijos		1992
Mendoza Roca, José Antonio	"Ciencia y Tecnología del Medio Ambiente"	Universidad Politécnica de Valencia	Valencia	
Montes et al	"Reconocimiento biofísico de espacios naturales protegidos"	Junta de Andalucía. España. Pág. 72 - 78	Sevilla	1998
Morawski, Stefan	"Fundamentos de estética"	Ediciones Península	Barcelona	1977
Moreno López, Emiliano	"Percepción de las Señales de Tráfico. Parámetros y Recomendaciones de Diseño"	Carreteras; 4ª Época nº 85: 51-62	Madrid	1996
Morris, Ch	"Fundamento de la teoría de los signos"	Universidad Nacional	Mexico	1958
Motloch, J.L.	"Introducción al diseño del paisaje"	Van Nostrand Reinhold	Nueva York	1991
Müller-Brockmann, J	"Sistemas de retículas"	G.G. Diseño	Barcelona	1982
Munari, B	"Diseño y Comunicación visual"	G.G. Comunicación	Barcelona	1977
Nárdiz Ortiz, Carlos	"Impulso Renovador: Ingeniería Civil, Territorio y Medio Ambiente"	Cauce 2000; 106: 6-19	Madrid	2001
Peirce, C.	"La Ciencia de la Semiótica"	Nueva Visión	Buenos Aires	1986
Pericot, Jordi	"Servirse de la Imagen. Un análisis pragmático de la imagen"	Ariel	Barcelona	1987
Petts, Judith	"Environmental Impact Assesment: Process, methods and potencial"	Blackwell Sciencie	Oxford	1999
Porter, T., Goodman, S.	"Diseño: Técnicas Gráficas para Arquitectos, Diseñadores y Artistas"	G. Gili	Barcelona	1992

Portman	"Signos y símbolos en los diseños"	G.G.	Barcelona	
Quintanilla, M.A.	"Diccionario de Filosofía Contemporánea" 3ª Edición	Ediciones Sígueme	Salamanca	1985
Read, Herber	"Educación por el arte"	Paidós	Barcelona	1986
Ronchetti, Julio J.J.	"Cartografía temática. Símbolos y Criterios Normativos"	I.P.G.H.	México	1976
Rosado, Mª Victoria et al	"Introducción a los problemas medioambientales: Problemas y Cuestiones"	Universidad Politécnica de Valencia	Valencia	1997
Ruder E	"Manual de diseño tipográfico"	G.G. Diseño	Barcelona	1983
Sánchez. Carlos	"La Estética de Granada y otras cuestiones"	Volúmenes; 1: 33-35	Granada	2002
Simonds, J.O.	"Arquitectura del Paisaje, un manual del planeamiento y del diseño de sitio"	Mc-Graw Colina	Madrid	1983
Simonds, J.O.	"Eartscape: un manual del planeamiento ambiental"	Mc-Graw Colina	Madrid	1978
Sims, M	"Gráfica del entorno, signos, señales y rótulos. Técnicas y materiales"	G.G.	Barcelona	1991
T. Tumbuti A, N. Baird R	"Comunicación gráfica - tipografía, diagramación, diseño, producción"	Trillas	México	1986
Tiberguien, Gilles A.	"Sculptures Inorganiques"	Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne	Paris	1992
Tiktin Ferreiro, Juan	"Medidas Correctoras de Impacto Ambiental en las Infraestructuras Lineales"	Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos	Madrid	1997
Tosato, Guy	"Richard Long: Sur la route"	Musée départemental de Rochechouart.	Rochechouart	1990
Urdanoz, T.	"Historia de la Filosofía"	T. VII. B. A. C.	Madrid	
Valero Sancho, José Luis	"La Infografía de prensa"	Revista Andaluza de Comunicación. Año 2000 Nº 3-4	Sevilla	2000
Varios	"Traffic' 97. Seguridad Vial y Equipamiento de la Carretera"	Asociación Española de la Carretera	Madrid	1997
Varios	"Light transit system"	B. H. North	Londres	1990
Varios	"Jardines Insurgentes". Catálogo 2ª Bienal	Colegio de Arquitectos de Cataluña	Barcelona	2002
Wagstaff, S	"Talking with Tony Smith"	Artforum		1966
White, Kenneth	"L'art de la terre"	Ligeia, 11-12	Paris	1992
Wolfgang s. Homburger, Louis E. Keefer, William R McGrath Wucius Wong	"Transportation and Traffic Engineering Handbook"	Institute of Transportation Engineers.	Prentice-Hall, INC	
	"Fundamentos del diseño bi y tridimensional"	G.G. Diseño	Barcelona	1982

"Instrucción de Carreteras. Norma 8,1 -IC, Ministerio de Fomento.
Señalización" Dirección General de Carreteras

"Ordenación del Territorio: Normativa Sectorial en el derecho comparado" CEOTMA