

ficción, mimesis y paisaje

David Franco Santa-Cruz

palabras clave: ficción, mimesis, realismo, imitación, paisaje.

El objetivo de este artículo es la reflexión sobre el potencial de la ficción realista, para crear nuevas aproximaciones al problema de la construcción del paisaje contemporáneo.

El recorrido comienza desde planteamientos externos a las disciplinas de la arquitectura y el paisaje, principalmente en el ámbito de lo literario, y específicamente de lo narrativo.

Lo que nos ayudará a entender el papel de la ficción mimética en la creación del paisajismo moderno, especialmente el de raíz pintoresca, así como en la creación de algunas de las manifestaciones más interesantes de la cultura visual contemporánea.

La revisión de referencias en las cuales se hace evidente la aportación de nuevos contenidos metodológicos al mundo de la arquitectura del paisaje, será el último de los aspectos que veremos.

De manera convencional entendemos una ficción como algo fingido, inventado, separado del mundo real. Sin embargo, tanto el origen etimológico latino como el significado efectivo en castellano, alude a un *moldeado*, a una reproducción que modifica sólo parcialmente lo que percibimos de la realidad. Me interesa reflexionar sobre cómo la ficción *mimética* o realista, puede aportar nuevas miradas o contenidos para la construcción del paisaje contemporáneo. O, para expresarlo de una manera más completa, sobre las distintas maneras en que las estructuras espaciales concebidas como imitaciones de modelos físicos, estéticos, o conceptuales conocidos, son capaces de interactuar de una manera diferente, propia, con el mundo que conocemos. Este puede parecer un ámbito de especulación excesivamente genérico, pero en realidad alude a un fenómeno muy concreto, vinculado a la cultura contemporánea, en la que la *mímesis*, el *simulacro*, y la *escenografía*, han pasado a ser una parte fundamental de la manera en que el sujeto experimenta el espacio que le rodea.

Si hay un ámbito concreto dentro de la cultura espacial contemporánea en el que lo enunciado anteriormente es más evidente, éste es sin duda el del paisaje, y especialmente el del espacio público, en el que no sólo se ponen en juego los aspectos estrictamente físicos de imitación material o de reproducción técnica, sino también aquellos relacionados con la *memoria*, a través de la que reproducimos, manipulándolos, modelos e imágenes heredadas. La problemática sobre la pérdida del *aura* de la obra de arte, planteada por Walter Benjamin¹ hace más de setenta años, parece ya superada. Abriéndose, de hecho, como también intuyó Benjamin, todo un nuevo mundo de posibles aportaciones metodológicas vinculadas al acto mismo de reproducir. La exploración de estas posibilidades, y su posible aplicación a la construcción del paisaje es, en definitiva, lo que trataremos de examinar.

Para profundizar en este enfoque, comenzaremos determinando las diferentes maneras en que lo que hemos denominado *ficción mimética* puede influir en la realidad, y convertirse en un impulso transformador cuando, paradójicamente, el mundo de lo real es el modelo de las imitaciones. Algo característico de otras disciplinas que trabajan con lo ficticio, como la literatura o el cine. Asimismo tantearemos la importancia, para la eficacia de dicha transformación, del registro y la reproducción de los elementos más contingentes, aparentemente insignificantes, de la realidad.

FICCION MIMÉTICA COMO NOCIÓN TRANSFORMADORA.

Muchos pensadores de finales del SXX han entendido la importancia de la ficción literaria como herramienta de construcción de la realidad. El filósofo pragmatista ame-

¹Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*. Ed. Itaca. 2003.

ricano **Richard Rorty** sostiene que la literatura de ficción es capaz de producir hallazgos de conocimiento operativo nuevo, en contraste con la filosofía, que se limita a sistematizar y organizar los descubrimientos ya hechos:

*“Los novelistas y poetas amplían nuestro lenguaje utilizando metáforas que después se convierten en giros establecidos. En este aspecto la filosofía es conservadora y tremendamente sobria, mientras que la literatura es radical y exploradora.”*² Tal y como explica Adolfo Vasques-Roca, para Rorty *“la narración de ficción construye un modelo análogo del universo real, una proyección...lo que permite conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente. Se otorga así un valor cognoscitivo a la ficción.”*³

El francés **Paul Ricoeur**, ha estudiado más en profundidad la capacidad de la ficción literaria para introducir nuevos significados en el mundo real, a partir de una reinterpretación mimética de éste. Ricoeur ha redefinido la idea que la filosofía clásica tenía de la *mimesis* como el origen de la ficción poética: las obras poéticas se consideraban imitaciones de los objetos reales, que a su vez eran imitaciones de las ideas puras. Partiendo del análisis de textos literarios, Ricoeur afirma que la ficción que éstos proponen no sólo imita a la realidad, sino que se entrelaza con ésta, llegando a transformarla en la mirada del lector. Para explicar este proceso, Ricoeur propone un despliegue de tres definiciones paralelas del término *mimesis*: *Mimesis I: Prefiguración*. El proceso de precomprensión de la acción, que servirá como raíces de la narración. *Mimesis II: Configuración*. La propia estructura del texto, que puede responder o no al mundo exterior. *Mimesis III: Refiguración*. La reconfiguración del mundo del texto que debe realizar el lector o espectador.

Así, si ponemos estas definiciones en paralelo con el campo que estamos estudiando, la construcción del paisaje, la primera *mimesis* podría corresponder a la fase de lectura, análisis, entendimiento y asimilación (*prefiguración*) del espacio concreto en que se va a actuar. La segunda sería el proyecto en sí (*configuración*), como propuesta coherente que configura una estructura nueva, propia y diferente a lo previamente percibido, analizado y asimilado. Y, finalmente, la *refiguración* podemos entenderla como la nueva realidad constituida por el proyecto realizado (*refiguración*), que siempre se distancia de proyecto ideado, ya que incluye las inesperadas maneras de ser recogido y utilizado por la estructura social y física que lo acoge.

Es el carácter heurístico, de descubrimiento inesperado, el que salva a la *mimesis* de

²Rorty, Richard. *Contingencia, Ironía y Solidaridad*. Ed. Paidós. 1996.

³Vasques-Roca, Adolfo. *Ficción como conocimiento subjetivo y texto*. AISTHESIS, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 40, 2006

la repetición idéntica, algo a lo que podría parecer abocada en principio, y le confiere la capacidad de crear nuevos significados: *“En la reconstrucción narrativa se da una re-descripción, de modo que la función literal del texto se subsume bajo el descubrimiento de rasgos inéditos. Se da así una originalidad de sentido propia del mito.[...]. Esto significa que la mimesis no imita la acción sino que la recrea.”*⁴

PINTORESQUISMO INGLÉS Y LA RECREACIÓN DE UN PAISAJE FICTICIO

La capacidad de la ficción mimética para producir transformaciones muy reales, presenta casos prácticos bien conocidos en la historia del paisajismo. El mismo origen de la disciplina, el paisajismo inglés de raíz pintoresquista, se basa en una monumental fantasía imitadora. Tal y como explica **Ian McHarg**, los landscape architects ingleses del SXVII, transformaron de manera radical el medio físico de la Isla, gastado por los procesos productivos de la época, para recrear una imagen idealizada de algunos paisajes de la Italia Clásica.

Y de paso trastocaron de manera definitiva la noción de paisaje natural de la cultura anglosajona: *“Las pinturas de la Campiña romana de Claude Lorraine, de Poussin, y de Salvator Rosa, una celebración de la naturaleza, llegaron a obsesionar a los poetas y a los escritores y configuraron el concepto de una naturaleza idílica, que sin embargo estaba claro que no había existido en el paisaje medieval. Tuvo que ser inventada.”*⁵

La prefiguración (Mimesis I) introducida por estos pintores, y los poetas románticos, supuso el caldo de cultivo para la primera generación de arquitectos del paisaje, que se nutrían de esta imaginaria pastoral: *“En Inglaterra surgió esa generación imprevista que constituye el comienzo del modo moderno de pensar el paisaje. Con la creencia de que era posible cierta unión entre el hombre y la naturaleza, y de que era factible no sólo crearla sino idealizarla, un grupo de arquitectos del paisaje asumió los sueños de escritores y poetas, las imágenes de los pintores de la época. [...] Nunca una sociedad ha conseguido una transformación tan beneficiosa del conjunto de su paisaje.”*⁶

La configuración del paisaje (Mimesis II) que concibió este grupo de paisajistas coincidió con una necesidad funcional absolutamente realista de renovar el territorio, y transformar los sistemas productivos, por lo que el paso a la refiguración (Mimesis III), fue especialmente favorable: *“Partiendo de un paisaje desnudo, una agricultura atra-*

⁴Vega Rodríguez, Margarita. *Tiempo y Narración en el marco del Pensamiento Postmetafísico*. Revista Digital Espéculo N° 18. julio-octubre 2001

⁵McHarg, Ian. *Proyectar con la Naturaleza*. Ed. Gustavo Gili. 2000.

⁶Ibid.



7

sada y un sistema medieval de tenencia de tierras, esta tradición paisajística rehabilitó el campo por completo [...]. El objetivo funcional consistía en la obtención de un paisaje productivo y operativo. Las cumbres y las laderas de las colinas se repoblaron para obtener bosques, grandes prados ocupaban los fondos de los valles, donde se construyeron lagos y por donde serpenteaban corrientes de agua. El producto de este nuevo paisaje fue el extenso prado que servía para mantener al ganado. Los bosques proporcionaban madera muy valiosa y servían de cobijo a la caza, al tiempo que las arboledas, colocadas estratégicamente sobre el prado, proporcionaban sombra y protección a los animales mientras pastaban.⁷

Es un ejemplo especialmente interesante de la capacidad transformadora de las imágenes literarias y pictóricas. No sólo la práctica totalidad del territorio inglés fue renovada en una lejana reproducción mimética de las evocaciones poéticas y pictóricas de los paisajes de origen clásico. La propia disciplina emergente del paisajismo fue también transformada para siempre: la capacidad de recrear entornos aparentemente naturales mediante la técnica supone un hallazgo crucial para el futuro de la arquitectura del paisaje.

El corolario que nos interesa de la reflexión de McHarg, la capacidad productiva de la ficción mimética, nos remite de nuevo a **Ricoeur**. Según él la ventaja de la ficción sobre el análisis directo de la realidad, la historia, es que aquella apela a la imaginación,

5

⁷Aeneas en Delos (1671). Claude Lorrain. .

⁸McHarg, Ian. *Proyectar con la Naturaleza*. Ed. Gustavo Gili. 2000.

a la facultad creativa, y permite una mayor libertad frente a la historia para la *configuración*. Le es posible crear mundos imaginarios que abren horizontes ilimitados. Este es el enriquecimiento operado a través de la experiencia ficticia: *“el relato de ficción es más rico en informaciones sobre el tiempo, en el plano mismo del arte de componer, que el relato histórico.”*⁹ Esta riqueza de información, como subraya Margarita Vega, es lo que parece distinguir a la producción ficticia de la analítica. La capacidad para poner en el mismo plano de una cuestión los aspectos descriptivos, que apelan a la objetividad, y los emocionales; o, por ejemplo, los componentes continuos o estructurantes con aquellos circunstanciales o accidentales. Esta habilidad para mezclar piezas distintas, y hacer que convivan de algún modo, parece ser el núcleo de lo que nos interesa sobre la capacidad distintiva de la ficción para producir efectos en la realidad. Particularmente los pintoresquistas ingleses fueron capaces de incorporar en el mismo modelo estético aspectos perceptivos (la intensificación sublime de los recorridos por el paisaje), técnicos (la importancia de la obra civil para la artificialización del territorio), culturales (la referencia idealizada a los paisajes y arquitecturas del clasicismo) o productivos (la incorporación una agricultura renovada como parte del paisaje).

RICHARD RORTY Y LA REDESCRIPCIÓN DE LO CONTINGENTE

De entre esta variedad de información que la ficción es capaz de procesar a través de la mimesis, parece que es precisamente en la acumulación de una gran cantidad de detalles contingentes, aparentemente carentes de importancia, donde reside el tipo de conocimiento específico que aporta la ficción frente a disciplinas, como la historia o la filosofía, que trabajan dotando de una estructura al mundo que conocemos. Richard Rorty, al que ya mencionábamos anteriormente, ha expresado de manera muy clara la importancia de los aspectos contingentes de las construcciones ficticias, para la aparición de nuevos conocimientos útiles:

*“Las novelas constituyen un medio más seguro que la teoría para expresar el reconocimiento que uno hace de la relatividad y la contingencia. Las novelas se refieren a las personas, esto es, realidades que, a diferencia de las ideas generales y de los léxicos últimos, se hallan manifiestamente ligados al tiempo, insertas en un tejido de contingencias”*¹⁰

La idea de un red de contingencias, construida paulatinamente, detalle a detalle, y que entreteje la realidad con la ficción a través de la mimesis alude de nuevo a la recreación, o incluso mejor, como Ricoeur, a la **redescrición**. Según el mismo Rorty, Marcel Proust reaccionaba ante mundo redescribiéndolo, y de este modo fue capaz de

⁹Vega Rodríguez, Margarita. *Tiempo y Narración en el marco del Pensamiento Postmetafísico*. Revista Digital Espéculo N° 18. julio-octubre 2001

¹⁰Rorty, Richard. *Contingencia, Ironía y Solidaridad*. Ed. Paidós. 1996.

recrearse a sí mismo. Para Rorty, lo que aporta el *tejido de contingencias* de las construcciones ficticias de novelas de Proust, Henry James, Vladimir Nabokov, o George Orwell son detalles sobre el comportamiento moral, social o privado, cuyo conocimiento nos permite cambiar:

“Ficciones como las de Henry James o Nabokov nos dan detalles acerca de las formas de crueldad de que somos capaces y, con ello, nos permiten redescubrirnos a nosotros mismos. Esa es la razón por la cual la novela, el cine y la televisión poco a poco, han ido reemplazando al sermón y al tratado como principales vehículos del cambio y el progreso moral.”¹¹

El problema siguiente, si queremos seguir utilizando esta argumentación que tan familiar nos resulta desde una sensibilidad contemporánea, es averiguar qué utilidad tiene para la crítica, el análisis o la construcción de nuevos significados en el ámbito de la arquitectura, la ciudad, y el paisaje. En este sentido, no es difícil encontrar ejemplos de miradas sobre la ciudad moderna opuestas a la estrictamente disciplinar, cuyo interés está en los elementos que dotan de estructura, que organizan. Miradas que, precisamente desde lo contingente, son capaces de proporcionar un tipo de conocimiento diferente sobre la inmensa construcción cultural que es el paisaje de la ciudad moderna, que los arquitectos no hemos podido proporcionar hasta ahora.

MICHELANGELO ANTONIONI Y THOMAS DEMAND: LA MIRADA OBSESIVA.

El cine, una de las herramientas culturales más poderosas del s. XX, es una de las vías más evidentes para generar estas miradas paralelas. Aunque es posible encontrar multitud de ejemplos, me centraré en un cineasta, Michelangelo Antonioni, y más en concreto, en una película, *El Eclipse*, de 1962, para desarrollar esta idea. La novedad de este film en términos de lenguaje cinematográfico es la disolución tanto de los personajes, como de la misma trama argumental, en favor de una mirada preciosista, fuertemente estetizante sobre el mundo físico que los rodea. Al situarse, en su mayor parte, en la periferia moderna de Roma, Antonioni concentra su mirada de manera especialmente intensa sobre una parte de la ciudad inacabada, en transformación, que evidentemente contrasta con la imagen arquetípica de Roma como ciudad histórica. Antonioni se sirve de un espacio urbano específico, el solar en construcción de un edificio de viviendas, para concretar su reflexión visual sobre la ciudad moderna. A lo largo de la última secuencia de la película, la cámara va paseando su mirada por el espacio del solar y sus alrededores en distintos momentos del día, descubriendo la

¹¹Ibid.



cadena de eventos cotidianos que se suceden en este pequeño trozo de ciudad nueva. Los habitantes de la ciudad moderna son escasos, y casi siempre parecen estar solos, recorriendo los espacios entre los edificios entre la perplejidad y el aburrimiento. Pero no es la geografía humana de la ciudad moderna lo que aparentemente interesa más a Antonioni, como parece que debería ser en el caso de un cineasta señalado como neorrealista. Su descripción de la realidad se detiene con más énfasis en la pura estructura física de las cosas: La atractiva plasticidad de los andamios de la obra y las telas protectoras que los cubren, el paso de cebra frente del edificio en construcción, los árboles que el viento mece suavemente, el antepecho y los balcones de un edificio blanco y moderno, todos ellos son filmados con una obsesiva claridad, en planos cortos que se centran en uno o dos objetos, o en travellings que muestran el escenario urbano en su conjunto. Todo ello sin más banda sonora que los sonidos grabados in situ, siempre suaves y lejanos. En un momento, llevando al extremo este planteamiento, Antonioni filma el agua cayendo de uno de los bidones de la obra, y cómo la pequeña corriente que ésta forma llega, pocos metros más allá, hasta la alcantarilla. Se detiene con tal precisión en este pequeño detalle, que en un momento nos llega a mostrar cómo los diminutos líquenes que se ha formado por el paso del agua, se mueven según el ésta se escurre hacia el sumidero, y poco a poco se van desprendiendo. Esta precisión obsesiva al filmar el universo material de la ciudad moderna, no tiene una intención narrativa concreta, pero tampoco el deseo de reflejar fielmente el mundo a modo de documental. La realidad de Antonioni parece más real, si es que podemos decirlo de esta manera, que la que podemos experimentar con nuestros sentidos. Es

¹²Detalles de andamios de obra en construcción. Micheangelo Antonioni. *L'Eclisse* (1962).



13

una realidad más perfecta, estilizada, vista a través de una mirada convertida en acto artístico puro.

Esta mirada obsesiva es también la del fotógrafo alemán Thomas Demand, que reelabora la percepción mediante imágenes que fabrica con un método muy peculiar: reconstruye de manera prácticamente literal, en grandes maquetas de papel a escala 1:1, el escenario de imágenes extraídas de periódicos y revistas. Después los fotografía, repitiendo el encuadre. Las imágenes que resultan desprenden una extraña sensación de fragilidad, manteniendo la duda sobre si estamos ante una realidad simplificada, sin peso y desprovista de particularidades, o ante una simulación. La mirada de Demand redefine la realidad, dejándola en su cáscara, aplanándola, desprovéndola de acentos y diferencias de intensidad, y haciéndola a la vez más perfecta y vacía. La contingencia, que en Antonioni está en la mirada cercana y obsesiva, atenta al detalle insignificante, en Demand lo invade todo. La estructura general del espacio es tan ligera que puede ser real o no. Sin embargo ambos comparten una atmósfera estética, una cierta sensación de realidad simulada, más real y ítida que la percepción

9

¹³Archive (1995). Thomas Demand.



que tenemos nosotros del mundo que nos rodea.

FLORIAN BEIGEL Y LA MEMORIA DE LA TEXTURA.

El arquitecto alemán Florian Beigel, como cabeza del Architecture Research Unit de la London Metropolitan University, ha trabajado especialmente sobre entornos, tales como áreas fabriles o portuarias, sometidos a un fuerte desgaste físico debido a las actividades productivas a que estaban destinados. Las propuestas de Beigel para estas áreas, una vez abandonadas dichas actividades, constituyen soberbias redescripciones de realidades físicas complejas, en las que el paso del tiempo, más que símbolos o estructuras icónicas que merezcan la pena ser recordadas, ha aportado lo que podríamos denominar como *atmósferas materiales*. A igual que en Antonioni, el valor de estos espacios está en las cualidades físicas concretas de los materiales que los conforman, y ése es el patrimonio que debe ser recuperado y puesto en valor. Así describe su proyecto para la *Brikettfactory Witznitz* en Alemania:

*“El espacio arquitectónico en este proyecto se caracteriza por la especificidad en cuanto al lugar y los materiales, y la indeterminación en términos de programa”*¹⁴

La textura específica, que ha adquirido valor gracias al paso del tiempo, y que ahora constituye una atmósfera con un cierto valor estético, está compuesta indistintamente por las grúas, las zonas de perforación, la arquitectura industrial, y por las montañas de coque, cuyo color y rugosidad característica se utilizan como *revestimiento* de buena parte de los nuevos espacios públicos. Es ésta una visión simétrica a la de Antonioni frente a la ciudad moderna. En aquélla, la arquitectura moderna y los nuevos materiales

¹⁴*Brikettfactory Witznitz* (2000) Florian Beigel y Architecture Research Unit.

¹⁵Beigel, Florian. *Memoria del Proyecto*. (<http://aru.londonmet.ac.uk/works/dagenham/>)

aparecen neutros, bellos y mudos en su desnudez de significado. Mientras que en las fábricas de Beigel es el tiempo lo que dota de belleza a los residuos de la modernidad, además de proyectarlos, paradójicamente, hacia el futuro:

“La idea de temporalidad, de cambio a lo largo del tiempo, es el principio subyacente de este planteamiento. De este modo se forma una base para la aceptación de futuros desconocidos, ausente en el planeamiento convencional.”¹⁶

Esta misma técnica de reutilización de la *textura* existente en un entorno gastado, la apreciamos en el proyecto de creación de una ruta peatonal a través del Área portuaria de *Dagenham Docks*, en una de las zonas más duras del Támesis londinense. La reprogramación de un espacio industrial fuertemente degradado, para convertirlo en espacio público, no implica en ningún caso la negación de la identidad existente en el lugar, sino más bien una redescipción de la misma. En realidad la propuesta implica una transformación muy ligera: se añade una ancha acera peatonal, donde antes sólo había una carretera para transporte pesado. Por un lado, este nuevo recorrido crea una accesibilidad hasta espacios de la ribera del Támesis ocultos para el ciudadano, lo que implica una redescipción del contexto físico a través de la mirada. Por otro lado la acera se realiza en hormigón y asfalto, materiales dominantes en la zona, en una geometría poco impositiva, como balsas de hormigón que flotan en el río de asfalto de la carretera existente.

Hay una relación evidente entre el concepto de mimesis y recreación de lo existente que propone Florian Beigel, y la noción de tiempo que utiliza en sus proyectos y planteamientos teóricos. En cierta consonancia con la idea rortyana de que la redescipción de la vida nos proporciona la posibilidad para rehacer nuestra relación con el mundo, Beigel cree que al enfrentarse a un entorno con cierta intensidad vivencial, tenemos la oportunidad de corregirlo y mejorarlo reutilizando la memoria de la *textura* física, que ha quedado grabada en él.

UNA REFLEXIÓN FINAL. LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA.

Hay algo especialmente valioso en la manera sutil de aceptar lo existente que tiene Florian Beigel, y que se opone tanto al típico reflejo moderno de borrar y empezar de nuevo, como a una idea de memoria enraizada en la historia y la cultura, y no en lo estrictamente físico. Los dos conceptos que se han propuesto como guías para el recorrido de este artículo: la mimesis transformadora, y la redescipción, aparecen como estrategias con un potencial evidente para producir una arquitectura distintiva, y especialmente adaptada a las especificidades del mundo contemporáneo. Hay que señalar, por otro lado, que frente a las propuestas experimentales a que estamos acostumbrado durante los últimos años, que confían de manera algo huidiza en el aporte

¹⁶Ibid.

de contenidos de otros ámbitos disciplinares (como, por ejemplo, la sociología), esta línea de trabajo se muestra fascinada con la transformación creativa del medio físico, lo que la vincula a la esfera disciplinar de la arquitectura y el paisaje. Y, al menos desde mi punto de vista, fortalece la idea de que estos son ámbitos válidos para pensar, de manera alternativa, sobre cómo puede ser el paisaje y el espacio público contemporáneo.

El recorrido que se ha seguido para esta reflexión comenzaba en realidad en planteamientos externos a las disciplinas de la arquitectura y el paisaje, en los que se ha detectado el potencial transformador de la ficción mimética, principalmente en el terreno de lo literario, y específicamente de lo narrativo. La complejidad de la interrelación entre la ficción y la realidad que aquella imita, se basa en la capacidad de dotar de valor a una información aparentemente inservible (lo que Rorty denomina contingente), fruto de una lectura alternativa de la realidad. Esta *lectura diferente*, que se para en los detalles, que asume la complejidad de lo real y, en cierto modo, la supera, es lo que tienen en común Michelangelo Antonioni y Thomas Demand, desde el ámbito de la creación visual, y Florian Beigel, desde la arquitectura.

Quizá, por tanto, la única conclusión que nos atrevemos a proponer, es que una nueva aproximación a la construcción del paisaje contemporáneo, desde la re-descripción de éste, implica en cualquier caso una mirada diferente. Una mirada transformadora que enfocando capas ocultas de la realidad, sea capaz de contener en sí misma el acto creativo.

David Franco (1972) es arquitecto por la E.T.S.A. de Madrid, 2001. Desde 2006 es profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Politécnica de la Universidad San Pablo Ceu en Madrid. Ha impartido clases y conferencias en la ETSA de Madrid, en la NTNU de Trondheim, en la AHO de Oslo y en la BAS de Bergen, entre otras. Desde 2005 es miembro del Comité Técnico de European Europa y desde 2009 del Comité Científico de European España. Desde 2001 desarrolla su actividad profesional dentro de campo de arquitectura y el paisajismo, habiendo recibido

premios en concursos nacionales e internacionales: Kulturbrücke Görlitz, European 6 Santander, European 7 Tromso, Parque Palmones en Algeciras, Casa de la Juventud de Santoña, Centro de Accesibilidad Universal en Hortaleza, entre otros.

Sus trabajos ha sido publicados en revistas y publicaciones de ámbito nacional e internacional: Bauwelt, Arquitectura COAM, Arquitectura Viva, Byggekunst, A+T, AW, European Generations, entre otras. Sus proyectos han sido expuestos en la Bienal de Venecia 2005 y en la Primera Bienal de Arte, Arquitectura y Paisaje de Canarias 2007.

dfranco@misc.es

