



El magnetismo del lugar en la arquitectura

Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno

Carmen Escoda Pastor

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE BELLAS ARTES (BBAA)
DEPARTAMENTO DE DIBUJO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN “LA EXPRESIÓN PLÁSTICA: FUNDAMENTOS,
PROCESOS METODOLÓGICOS Y REALIZACIONES PROYECTUALES”
BIENIO: 1987-89**

EL MAGNETISMO DEL LUGAR EN LA ARQUITECTURA

Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno

TESIS DOCTORAL

**Realizada por:
Carmen Escoda Pastor**

**Dirigida por:
Dr. Lino Cabezas Gelabert**

Barcelona, diciembre de 2006

3.2. ABSTRACCIÓN Y PERSECUCIÓN DE LA FORMA

"La naturaleza pierde su integridad en el momento en que entra en contacto con la arquitectura. Su apariencia cambia, quedando reducida a elementos como la luz, el viento, el agua o el cielo. La luz, el viento, el agua y el cielo se convierten en símbolos de la naturaleza. La naturaleza, que hasta ese momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción." ¹

Para **Tadao Ando** existen tres elementos necesarios para la concreción de la arquitectura. Uno de ellos es el propio material, un material auténtico, poseedor de sustancialidad, como el hormigón visto y la madera sin pintar. El segundo elemento sería la geometría pura, base que dota de presencia a un trabajo de arquitectura. El tercer elemento es la naturaleza, pero no en estado virgen, sino una naturaleza artificial, en la que el hombre ha puesto un orden; o un orden abstraído de la naturaleza. Se trata de la transformación de la luz, el cielo y el agua hechos abstracción. Cuando esta forma de naturaleza se introduce en un edificio proyectado con materiales auténticos y geometría pura, la propia arquitectura es hecha abstracción por la naturaleza. La arquitectura adquiere fuerza sólo cuando se consigue la integración entre los materiales empleados, la geometría y la naturaleza.

"El siglo XX ha engendrado una forma de expresión -la abstracción- que explora la pureza de los conceptos. Es un pensamiento que ha puesto en evidencia la naturaleza de todos los problemas específicos de la arquitectura. Yo introduzco en mi arquitectura esta forma de pensamiento, que permite luchar con los fenómenos concretos y elaborar conceptos fuertes. Estos aparecerán tanto más claramente en el espacio cuando su grado de abstracción sea elevado. Una vez atendidos y confrontados con los diferentes fenómenos o con el ser humano, estos conceptos puros transmitirán vida al edificio, en su espacio. Es necesario aprender del pensamiento experimental de los primeros modernistas el encuentro fundamental entre los aspectos abstractos y concretos que la arquitectura comporta." ²

El concepto de abstracción es ambiguo y complejo y siempre es relativo a alguna realidad existente. La palabra abstracción aparece ligada al arte moderno como sinónimo de esencia, de rechazo hacia lo anecdótico o superfluo, como proceso reductivo y esencialista. Captar la esencia en las formas y procesos naturales es la base del arte abstracto. En la pintura de Kandinsky y de otros pintores abstractos el elemento estético es reducido al mínimo mediante un proceso artístico depurativo en que se elimina lo figurativo de una figura real (natural). Las estrategias minimalistas radican en la sobriedad compositiva general.

En el ámbito arquitectónico la referencia a lo abstracto se produce también a través de un proceso de simplificación de las formas que encontramos en la naturaleza, pero el grado de concretización es mucho mayor que en la pintura, ya que por principio requiere una contextualización de la que la pintura carece. La arquitectura no puede aislarse de su lugar, de su emplazamiento concreto. No puede prescindir de las leyes que la anclan al suelo, de los condicionantes del paisaje más inmediato. Aunque se pretenda deliberadamente la ausencia de relación y diálogo del edificio con su entorno, es inevitable que siempre exista un proceso de irradiación, interpenetración, reordenación, en cuanto una forma arquitectónica aparece en un lugar.

¹ANDO, Tadao. En: *El Croquis*, nº 44. 1990. Madrid: EL Croquis editorial. p.67

²ANDO, Tadao. *Més enllà dels horitzons en l'arquitectura*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y medio ambiente, Servicio de Publicaciones. 1993. p.7

La arquitectura, regida durante mucho tiempo por la actitud clásica, imponía la obra humana artificial a la naturaleza y sometía y utilizaba la naturaleza física del lugar, lo que provocaba una ruptura con el entorno natural. Se establecía así una relación de hegemonía de la arquitectura sobre la naturaleza.

F. Lloyd Wright se oponía a esta actitud clásica de creerse superior a la naturaleza y abogaba por una relación no hegemónica entre arquitectura y naturaleza, una relación de integración, una relación orgánica, acomodando el edificio a su entorno natural de una manera suave. Los elementos naturales del entorno pasaban a ser objetos activos de la arquitectura y se establecía "un contrato natural" con las peculiaridades del entorno. No se trataba de buscar una relación mimética con la naturaleza, ni, en el otro extremo, una ruptura radical. Lo que predicaba Wright en los inicios del siglo XX era un acercamiento íntimo, una especie de simbiosis, de lenta dependencia entre ambos sujetos que se establece de común acuerdo entre lo artificial y lo natural. El artefacto o elemento artificial no ejerce oposición, sino que se asocia, aceptando las condiciones preestablecidas y firma un contrato con las otras entidades del universo, sin menosprecio ni sobrevaloración. Ninguna hegemonía, ninguna servidumbre. La arquitectura nacida según estas premisas es una arquitectura modesta, atenta con los elementos naturales de su entorno y con su emplazamiento.

Cuando Wright intervenía en un terreno natural buscaba la acoplación entre el edificio y el terreno. Se establecía un diálogo entre los dos a partir de una serie de leyes compositivas y formales arquitectónicas - en planta, secciones y alzados-, que estaban inspiradas en las leyes de la naturaleza, en el estudio de las formaciones rocosas y de la estructura de los árboles, plantas, cactus..., interpretaba la naturaleza, no la copiaba. Este proceso de abstracción daba como resultado una armonía total entre el edificio y su entorno natural, como si el edificio brotase del suelo, pero sin perder su carácter arquitectónico, emergiendo con gran potencia e identidad.

La naturaleza es considerada por él la fuente de toda abstracción, y no sólo es la fuente sino también el principio organizador de la arquitectura en su proceso de abstracción. Cada realidad estética tiene una implicación en la naturaleza, en ella reside el fundamento de todas las formas y en la estructura de sus elementos reside la estructura de la arquitectura. La naturaleza ofrece la verdadera noción de la escala, de la proporción y de la correcta relación entre el todo y las partes.

"Por naturaleza el hombre deseaba construir, así como los pájaros hacían mientras tanto sus nidos, los insectos edificaban sus ciudades y los animales buscaban sus cuevas, hacían sus guaridas o cavaban en el suelo. Y por medio de este deseo, la arquitectura se convirtió en la mayor prueba de la grandeza del hombre, de su derecho a la vida, a heredar la tierra...

Por un instinto animal innato, recibió sus primeras lecciones. La naturaleza que le rodeaba, le dio idea de las formas. Consciente o inconscientemente, aprendió de los animales y las aves. Inspirado por la forma en que los paredones rocosos se levantaban contra el cielo, también aprendió de las masas pétreas estratificadas. Los árboles deben haber despertado su sentido de la forma. Las pagodas de la China y el Japón, se parecen indiscutiblemente a los pinos que las rodean. Las construcciones incaicas estaban íntimamente unidas a la tierra.

El hombre realiza una tarea positiva en la creación, siempre que levanta un edificio sobre la tierra, bajo la faz del sol. Si este edificio tiene algún derecho de existencia, debe ser éste: que él también, no sea más que un rasgo del paisaje, como las rocas, los árboles, los osos o las abejas de esa naturaleza a la que le debe la vida. Continuamente, la

naturaleza le muestra la sabiduría de su notable economía de estructura en las construcciones minerales y vegetales, y ésta corre paralela con la nobleza que se hace aparente en todas sus formas."³

La mejor implantación era al lado de un barranco desde el que tenías una gran perspectiva y donde había dos grandes eucaliptos característicos del entorno, (**casa Willits**), ó buscaba el saliente de unas rocas al lado del mar (**casa en Carmel**), ó el perfil de unas montañas (**Taliesin**), ó unas cascadas de agua (**Fallingwater**), ó creciendo en la cima (**casa Arch Oboler**), ó en voladizo (**casa Pauson**), siempre conservando esa actitud sensible hacia las huellas del lugar, las cuales, además, enfatizaba por medio de su intervención. (Figs. 1 y 2)

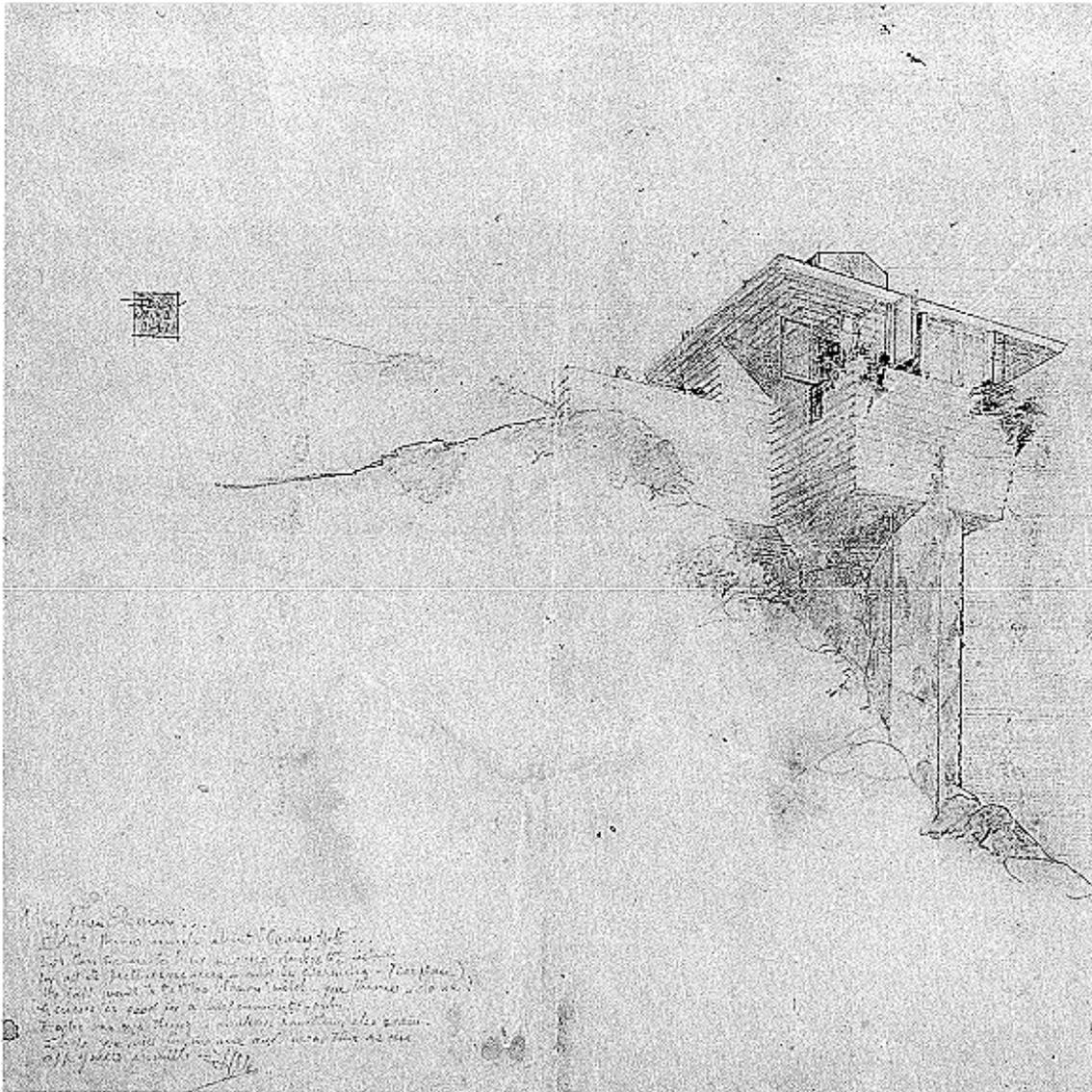


Fig. 1: Casa de huéspedes Arch Obeler, 1940-41, proyecto (Frank Lloyd Wright)

³ WRIGHT, Frank Lloyd. *El futuro de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1957. pp.26-28

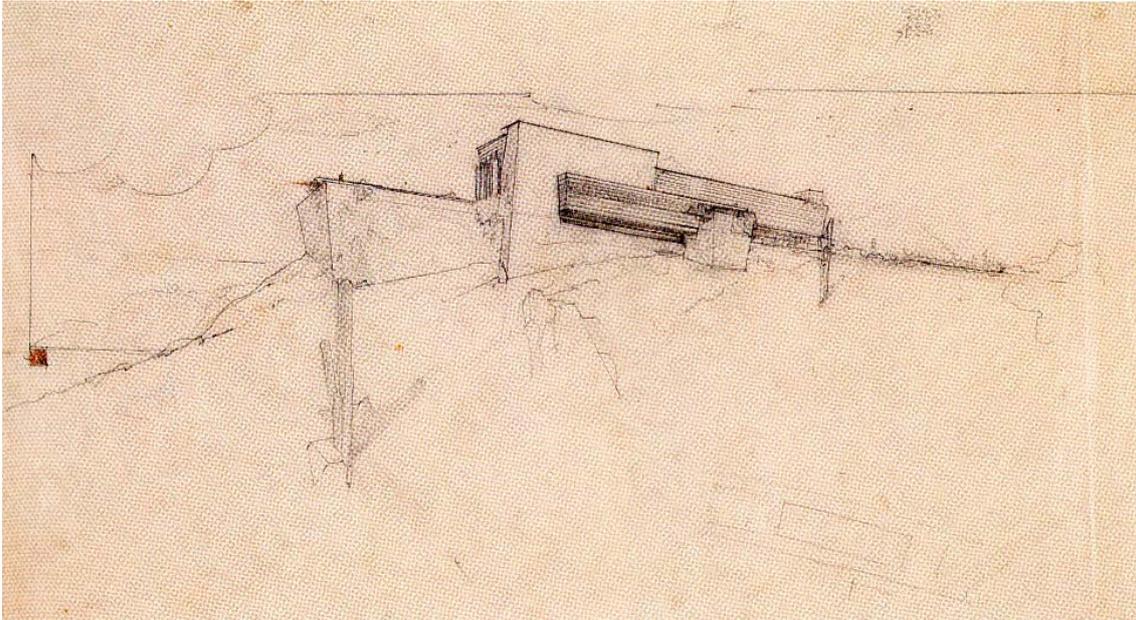


Fig. 2: Rose and Gertrude Pauson house, Phoenix, Arizona, 1939-40

En estos proyectos el uso de la piedra local enlaza la estructura al lugar, en términos de color, textura y material, elementos que quedan perfectamente reflejados en sus dibujos. Estos edificios emergen del terreno en forma de cuña, recordando la proa de un barco. El punto de vista elegido intencionadamente enfatiza el voladizo. La composición centra la atención tanto en la arquitectura como en su entorno. Deliberadamente deja un gran espacio en la parte inferior del dibujo. Las formas abruptas están inspiradas en las formas del desierto. Utiliza de forma unificadora las variables de luz y sombra y las texturas para armonizar el edificio con los elementos característicos de su entorno.

"Se ha de contraponer la lógica de la arquitectura a la invisible lógica de la naturaleza para poder así resaltar ésta. Y es aquí cuando entra en juego la geometría. La geometría es una especie de juego de axiomas y de razonamientos deductivos. Sin embargo, también es un símbolo -pleno de autonomía y de armonía preestablecida- de la razón humana, que trasciende a la naturaleza. Desde los tiempos de Vitrubio, el uso de los atributos numéricos de la geometría -la simplicidad, la regularidad, la repetición y la simetría- ha etiquetado a la arquitectura como un producto de la razón humana o, en otras palabras, como el polo opuesto de la naturaleza.

Cuando se utilizan cuadrados, círculos -o partes regulares de éstos- el espacio arquitectónico hace patente la naturaleza global a medida que ésta y la geometría reverberan. La geometría, a pesar de su carácter no arbitrario, o a causa de él, sirve para englobar distintos significados. No sólo forma la estructura global, sino también los fragmentos de las diferentes escenas. Puede ser simultáneamente una pantalla y un elemento que proporciona vistas sobre los alrededores. Puede ser una vía de circulación que hace a la gente andar, detenerse, subir o bajar. Y, lo más importante, puede estar estrechamente relacionada con la articulación de la luz. Puede apropiarse de la luz, concentrar las sombras tras un objeto, y determinar la distribución de la densidad espacial. El emplazamiento, tras pasar por este proceso, se convierte en algo que está en oposición, al tiempo que coexiste, con la arquitectura. Considero que la arquitectura es acertada sólo cuando esto ocurre no únicamente en sus partes sino en su totalidad.⁴

Entre los arquitectos analizados encontramos ejemplos muy representativos de cómo la "lógica" de la geometría está en la base de toda composición. Si examinamos las plantas hablaremos de esquemas de circulación, de accesos y recorridos, de orientaciones y visuales, en resumen de un conjunto de ejes que

⁴ ANDO, Tadao. *El Croquis* nº44. Op. Cit. p.6

explicaran la "lógica" del edificio. Si hablamos de la volumetría analizaremos la composición y las proporciones, estudiando la relación entre las formas geométricas artificiales de la arquitectura y las naturales del entorno.

"La geometría es una lógica arquitectónica. Yo me sirvo de figuras geométricas para dar una disciplina a la arquitectura en su conjunto. Además, no quiero que se reduzca a una dimensión de plano, sino que se pueda percibir en el espacio. Y mi deseo es elaborar un lugar donde el hombre y la naturaleza estén cada día en contacto, en una arquitectura ordenada por una geometría en el espacio coherente. Intento realizar, por medio de este instrumento que es la geometría, un diálogo con la naturaleza, un contacto con la luz, el viento y la lluvia, en el interior mismo de la arquitectura. Porque la geometría, en tanto que lógica arquitectónica, no es más que la expresión del respeto y del miedo del ser humano hacia la naturaleza."⁵

Como a Wright le interesaba la "forma de la naturaleza" y el estudio de sus leyes geométricas, siempre investigaba en la geometrización de esa naturaleza utilizando el dibujo como medio de experimentación, de expresión y de análisis. Esta filosofía tan particular nos remite a la filosofía de J. Ruskin y también está presente en la obra de otros arquitectos modernos. La materialización de la misma en arquitectura, adquiere formas muy diferentes, creando cada arquitecto sus propias reglas. La diversidad formal será la consecuencia lógica de la variada y rica fuente de inspiración que es la naturaleza y de los condicionantes del lugar. Como consecuencia de este proceso de análisis de las formas naturales, se establece un diálogo entre arquitectura y naturaleza, sea cual sea su expresión, entendiendo la naturaleza como concepto general y paisaje como espacio singular donde se materializa esa naturaleza dando lugar a un paisaje determinado. El edificio realza el lugar en vez de estropearlo, de tal manera que ese lugar sin ese edificio ya no se entendería y perdería todo interés.

"Al principio, la naturaleza proporcionó la base de los motivos arquitectónicos, pero las formas arquitectónicas, tal como las conocemos ahora, se desarrollaron muy lejos de ella y, aunque durante siglos, nuestra práctica ha estado, la mayoría de las veces, en retornar a ellas buscando inspiración en los libros y añadiendo miméticamente soluciones ya agotadas, su capacidad sugestiva es infinita; su riqueza más grande que el sueño de cualquier hombre. Sé con que desconfianza son vistos los que refieren las cuestiones de las bellas artes a la naturaleza. Y sé que lo que normalmente se intenta es un nefasto retorno a la naturaleza en su aspecto externo, que el aspecto formal es el sentido normalmente más aceptado del término y de la naturaleza que se busca. Pero, con una visión inherente, no hay una fuente tan fértil, tan sugestiva y tan provechosa estéticamente para el arquitecto como la comprensión de las leyes naturales.

(...)Un sentido orgánico es indispensable para el arquitecto. En las raíces de esta práctica existe un conocimiento de las relaciones entre la forma y la función; ¿dónde más puede recibir las necesarias lecciones sobre objetos, si la naturaleza se las ofrece tan generosamente? ¿dónde podrá estudiar las diferencias formales que determinan el carácter de las cosas mejor que no las pueda estudiar en los árboles? ¿dónde puede ser estimulado este sentido de inevitabilidad, característico de una obra de arte, como lo puede ser con la interrelación con la naturaleza?"⁶

Para Wright, al igual que para los japoneses, era imprescindible el conocimiento de las cualidades de la naturaleza, de las leyes causa-efecto y de los principios directores de la naturaleza para que la arquitectura naciese en concordancia con el sentimiento natural sin dejar de utilizar los medios industriales para sus

⁵ ANDO, Tadao. *Més enllà dels horitzons en l'arquitectura*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y medio ambiente, Servicio de Publicaciones. 1993. Op. Cit. p.10

⁶ WRIGHT, Frank Lloyd: *Primers escrits*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. p.53

necesidades técnicas, nunca imponiéndose desde fuera. Cuando habla del proceso orgánico que se encuentra en las leyes de la naturaleza no podemos obviar que el arte japonés conoce este proceso con más profundidad que ningún otro pueblo y que sus edificios se proyectan en base a las leyes orgánicas y de crecimiento. La naturaleza posee, bajo sus formas visibles, una escuela práctica de la que se puede extraer el sentido de la proporción y de la ordenación.

"El conocimiento de causa-efecto en términos de línea, color y forma, tal como se encuentra en la naturaleza orgánica, provee de una orientación con la cual el artista puede estudiar materiales, probar motivos y encaminar propuestas, cosa que, aunque toscamente, constituye como mínimo una base racional de sus ideas y de sus ideales. Esto los grandes artistas lo hacen instintivamente. La cuestión es sentida o adivinada, quizás por la inspiración como demostraría el análisis sintético de sus trabajos. La poesía, que es profecía, no es una cuestión que se pueda demostrar. Pero lo que es de gran valor para el artista en la búsqueda de esta naturaleza es el conocimiento de aquellas cualidades de relación, de línea, de forma y de color, que son en ellas mismas un lenguaje de sentimiento y que caracterizan el pino como pino de una manera tan diferente a las que caracterizan el sauce como sauce: aquellos trazos característicos que los japoneses plasman gráficamente y reducen infaliblemente a una geometría simple; el alma gráfica de las cosas, como se ve en los análisis geométricos que hizo Hokusai. Korin fue un maestro consciente de esta esencia geométrica en todo aquello que interpretaba, y su obra permanece como una revelación consciente del alma de las cosas que retrataba. Esto es lo que podemos encontrar en todas las grandes obras- en las pinturas de Velázquez y Frans Hals; en la arquitectura gótica- el carácter orgánico en todas ellas."

Es necesario captar la estructura de las cosas, la estructura de un árbol, tronco, ramas y hojas; la estructura intrínseca que hace que ese árbol sea de una determinada especie y no de otra.

"Los periodos degradados del arte del mundo están muy alejados de cualquier concepción de estos principios. El Renacimiento, el Barroco, el Rococó. el estilo de los Luises, no salieron de ellos. Hay poco o nada de orgánico en su naturaleza; han sido colocados desde fuera."⁷

Este interés por captar la estructura de los elementos naturales está presente en las que parecen las tres fases decisivas de la evolución paisajística de Wright. La primera de éstas, que data de 1906, fue producto de su primera visita al Japón. Es la época paralela a las casas de la Pradera, en Chicago y alrededores, en las que la línea horizontal es la línea de lo doméstico. Empieza con la **Willits House (1902-1903)**, en Highland Park, Illinois y culmina con la **Robie House (1908-1910)**, en Chicago, también en Illinois.

La casa **Willits** es la primera encarnación clara de la planta cruciforme de la casa de la pradera. Explosiona la caja, la hace estallar, alrededor de la chimenea. Desaparecen las paredes. El gran voladizo remarca este hecho, haciéndolo aún más patente. (Fig. 3).

⁷ Ibidem. pp.80-83

WARD W. WILLITS HOUSE
Highland Park, Illinois. 1902-03

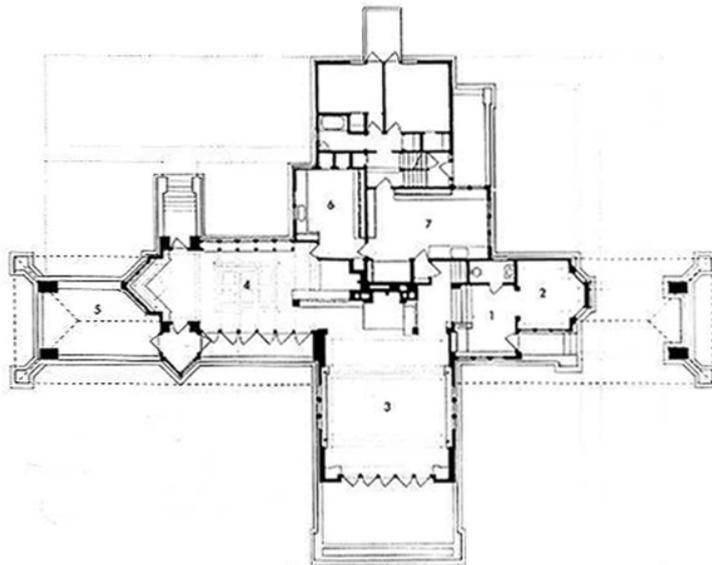


Fig. 3: Planta de la casa Willits (1902-1903), en Higland Park, Illinois. F. LI. Wright.

Como sabía que cada edificio debía responder al peculiar carácter de cada lugar, praderas, bosques, desierto, Wright se inspiraba en el entorno para crear sus *patterns* del proyecto. En la evolución que va desde la **Robie House** (1906-1909) hasta las casa Usonianas, el espacio moderno que configura Wright no depende de una concepción autónoma y prototípica descontextualizada, sino de la experiencia directa del lugar, creando un espacio moderno que no sea indiferente al lugar.

En la **Hardy House** la composición en planta es en forma de T, con una clara simetría. El espacio es fluido y dinámico. Los balcones y terrazas se configuran como los elementos de transición entre interior y exterior. El eje principal del edificio viene dado desde el núcleo de la chimenea y la cumbre de la colina, pasando por la sala de estar, hasta el lago en la cota más baja. (Fig. 4)

La noción de centralidad, simbolizada por la chimenea como núcleo de la morada, alrededor de la que se desarrolla la actividad, la vida, es otro de los conceptos estructurales desarrollados por Wright. La chimenea representa el foco central del edificio y proporciona el anclaje del mismo en el paisaje y estructura y organiza la planta del edificio. La chimenea, en el centro de gravedad de la morada, en la oscuridad, íntima en lo más recóndito, consigue una intimidad y un misterio semejante a un santuario.

Potencia la extensión de los espacios interiores hacia el exterior, desde la chimenea hacia la luz y las vistas, sugiriendo que el perímetro de la casa tenga continuidad con el paisaje, mediante la prolongación de los espacios.

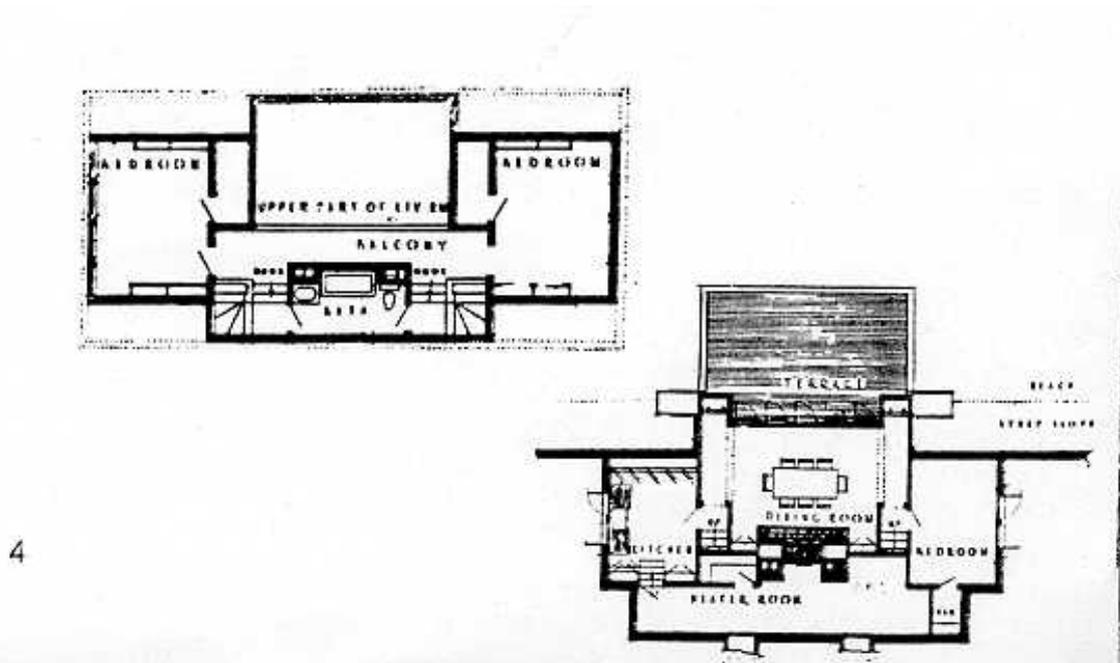
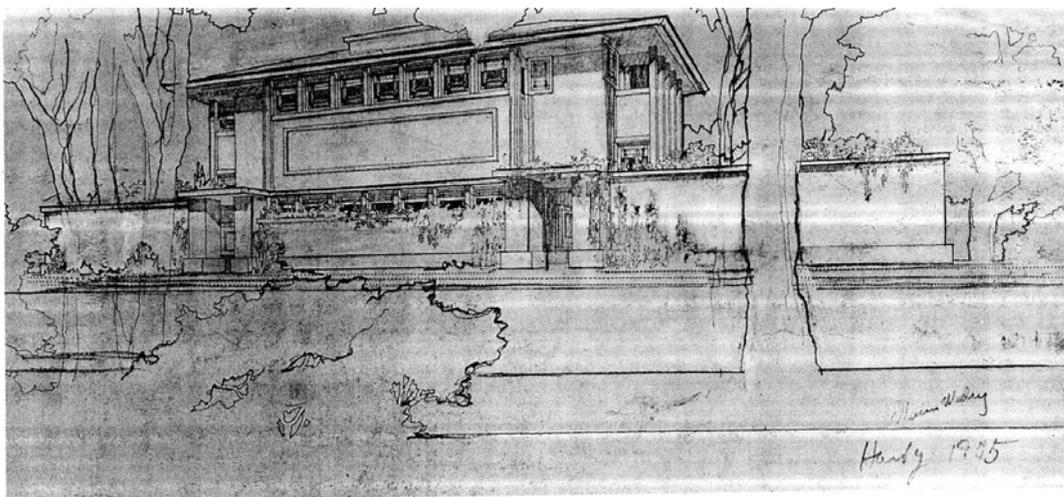


Fig. 4: Plantas de la casa Hardy, Racine, Wisconsin, 1905. F. L. Wright.

El único voladizo que aparece es el de la cubierta superior que parece flotar en la atmósfera, mientras el resto del edificio parece aceptar la fuerza de la gravedad.

El acceso a la casa se produce frontalmente, por dos puntos equidistantes con el eje central del edificio, pero una vez en el interior del mismo te ves obligado a un recorrido en zig-zag para llegar a la sala de estar, punto donde el visitante descubre las grandes visuales hacia el paisaje exterior. La estructura de madera y las fachadas recubiertas de estuco carecen prácticamente de ornamentación. (Figs. 4 y 5).



21, 22. THOMAS P. HARDY HOUSE, RACINE, WISCONSIN. 1905.

Fig. 5: Establece una valoración de las masas y volúmenes a partir del juego de la luz y la sombra.

Aunque Wright se mostró influenciado por la cultura japonesa desde que vio el templo y el jardín de Ho-O-den en la Exposición Mundial Colombiana de 1893, el orden asimétrico que caracteriza sus primeros jardines, no se basa en un pasillo serpenteante de un típico paseo de Kioto. Muestra de ello son las disposiciones

de las residencias de **Darwin D. Martin (1904)**, en Buffalo, y de **Avery Coonley (1908)** en Riverside, Illinois. En ambas los ejes tradicionales de las casas contrastan acentuadamente con los alrededores informales. Al mismo tiempo, los respectivos principios del orden de la casa y del jardín a menudo se sustituyen mutuamente. De esta forma, mientras que el salón frontal de la casa Martin está agrupado en torno al eje mediante un semicírculo de arbustos, los jardines formales de la parte trasera están libremente organizados alrededor de una serie de ejes perpendiculares. Una composición similar ofrece la Avery Coonley, donde la alineación del eje principal entre el salón y el estanque contrasta con fuerza con la irregular vegetación que ocupa el resto del solar. Aquí como en el resto del edificio, muros bajos de ladrillos, en disposición paralela a las plantas y embellecidos por fuentes, sirven de elemento aglutinador entre la casa y el jardín. Estos muros de poca altura no sólo afianzan la casa dentro de su emplazamiento, sino que también alojan zonas en las que libremente se disponen diversas plantas herbáceas sin destruir la composición del conjunto. Su emplazamiento es una larga parcela ovalada cerca de Des Plaines River. (Fig. 6).

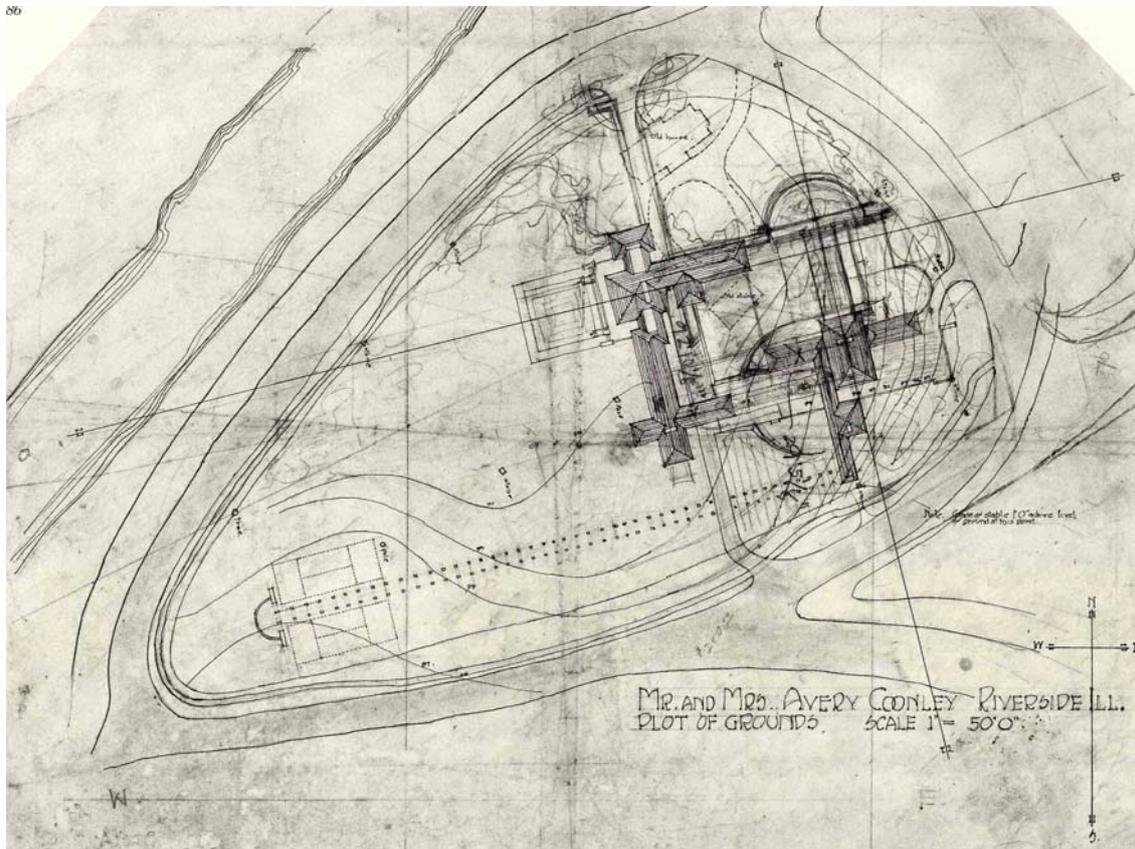


Fig. 6: Estudio preliminar realizado a lápiz y tinta y casi exclusivamente a mano alzada. Avery Coonley (1908) en Riverside, Illinois.

El arquitecto analiza las orientaciones, los ejes del edificio, los hitos o preexistencias del emplazamiento más interesantes, lo cual señala en el dibujo: "stone", "tree", "old house", "old stable", las curvas de nivel y la vegetación. Para ello utiliza intencionadamente diferentes trazos e intensidades consiguiendo resaltar lo que más le interesa pero sin dejar de lado lo demás. Las fachadas longitudinales del edificio están orientadas a levante y a poniente, y los accesos se producen por la fachada norte y la fachada sur. La vegetación aparece garabateada, quedando relegada a un segundo término.

La composición en planta aparece en la proyección de cubiertas siguiendo un esquema en cruz que se repite en diferentes puntos.

La casa **Coonley** captura y domina el espacio exterior por medio de su composición formal, incluyendo la propia residencia en forma de U, la casa de los huéspedes, la casa de los jardineros, el garaje y los otros edificios que componen el complejo. (Fig. 7). La planta sigue el esquema cruciforme, utilizado también en la casa **Willits**, en la casa **Martin** y en la casa **Hollyhock** más tarde.

"Los dibujos a través de los cuales estos edificios se presentan aquí, han estado elaborados expresamente para este trabajo a partir de dibujos coloreados que fueron hechos esporádicamente a medida que los proyectos eran planteados para ser solucionados. Sencillamente pretenden transcribir la composición en esbozos y formas y sugerir el sentimiento del entorno. En ningún sentido intentan tratar pictóricamente el objeto y, en algunos casos, ni conseguir transmitir la idea del edificio real...Estas interpretaciones reconocen suficientemente en ellas mismas su deuda a los ideales japoneses."⁸



87. Site plan. Ink, pencil, and watercolor on linen, 21 3/4 x 25 1/4". The Frank Lloyd Wright Foundation

Fig. 7: Plano de situación, tinta, acuarela y lápiz. Avery Coonley (1908) en Riverside, Illinois.

La representación del emplazamiento está muy elaborada. Es un dibujo de presentación, acabado, aunque exista alguna corrección. En él los elementos aparecen dibujados con el detalle que la escala permite. Ya no aparece la planta de cubiertas como en el anterior, sino que se representa la distribución en planta

⁸ Ibidem. p.91

baja y su relación con el jardín. La vegetación está delicadamente dibujada con la intención de valorar tanto la arquitectura como el entorno exterior ajardinado. El tratamiento es bastante homogéneo pero ello no impide tener una visión clara del conjunto edificado, que queda resaltado mediante un color más oscuro. Es de destacar la esmerada caligrafía de la rotulación. El interés por el dibujo le lleva también a dibujar el texto con un estilo igualmente personal.

El acceso no es frontal al eje de la sala de estar sino que es perpendicular a éste, por detrás de la sala de estar y por debajo del ala de la cocina. El eje lo marca especialmente en los dos dibujos, ya que a lo largo de él se desarrolla y ordena todo el edificio: es un elemento primordial en la composición.

En los dos dibujos aparece la situación del edificio en su parcela y los elementos del entorno más próximos que el arquitecto ha intentado resaltar, como es el caso del río y de las calles adyacentes. En ambos señala la orientación mediante los cuatro ejes cardinales, y eso le permite orientar el dibujo como mejor le convenga, fuera del convencionalismo de orientar siempre los dibujos con la dirección norte en la parte superior del papel.

El proyecto captura y cultiva el paisaje en forma de espacios exteriores parcialmente encerrados por los edificios componentes. Estos patios exteriores se convierten en los principales organizadores de la casa, preservando zonas del espacio dentro del paisaje natural. El eje iniciado en el núcleo de la chimenea se extiende hacia la sala de estar, después hacia la terraza, y después hacia el paisaje natural circundante. El edificio se abre al paisaje, y éste abraza al edificio. (Fig. 8)

"Interesa, por último, resaltar cómo el dibujo pone de relieve el propósito de Wright de una arquitectura continua e indisoluble. Wright no busca la especialización de los elementos y procura, incluso, suprimir la distinción entre los elementos resistentes y aquellos que no lo son".⁹

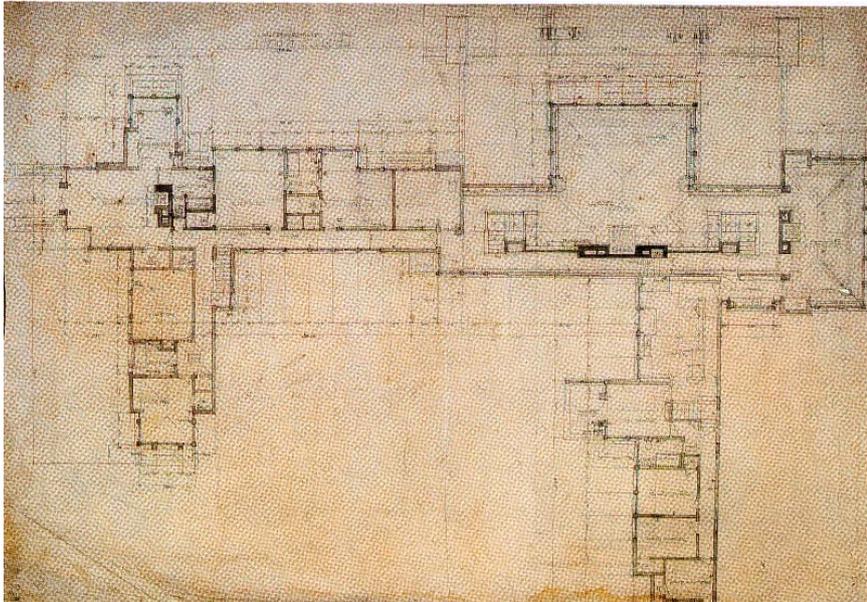


Fig. 8: Croquis de la planta baja de la casa Coonley.

⁹CORTÉS, J. A; MONEO, J. R. *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Barcelona: ETSAB: 1976. p. 6

La planta baja, tal como está estructurada, podría crecer indefinidamente según un proceso orgánico. Se señalan, valorando intencionadamente la línea, los ejes utilizados en la composición, las líneas de cotas, los gruesos de muros y estructura y las chimeneas, con lo que se definen los espacios y nos da una visión muy clara de la distribución y de la estructura del edificio, subrayando la coherencia formal y compositiva del arquitecto.

La segunda etapa de Wright, de clara influencia maya, surge de su propia experiencia directa del paisaje del sur de California, mientras trabajaba en la **casa Hollyhock ó Aline Barnsdall (1917-1920)** en los Angeles, en Olive Hill, la cual ya supuso un cambio con respecto al estilo de las casas de la Pradera.

La disposición de la **casa Hollyhock** adopta un enfoque en parte islámico, en parte japonés, en cuanto a la selección y colocación de material vegetal, que se convertirá más tarde en motivo decorativo de la arquitectura y diseño de jardines del sur de California, y en cuanto al acoplamiento a la topografía existente. Es asimismo un claro ejemplo de este carácter islámico donde las aberturas de las estancias están muy controladas y se abren a un jardín compuesto de formas escultóricas vegetales que se imponen, en contraste con la mayor parte del edificio de escasas ventanas. (Fig.9)

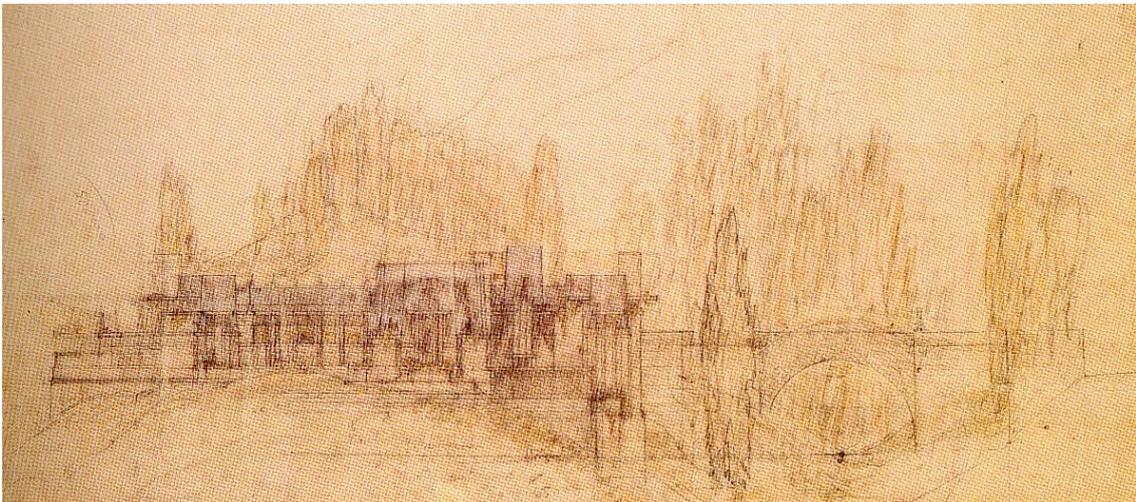


Fig. 9: casa Hollyhock ó Aline Barnsdall (1917-1920) en los Angeles, en Olive Hill. F. Ll. Wright.

Las influencias mayas se hacen también evidentes en este proyecto. En las ciudades fluviales mayas se produce un proceso de acoplamiento e integración con el entorno natural que nos recuerda a esta obra de Wright. Se modela la topografía del terreno creando diferentes niveles y estableciéndose una relación entre vacíos y llenos (Figs. 10 y 11).



Fig. 10: Arquitectura Maya, Sayil, Méjico.



Fig. 10: Monte Albán (aprox. 600 a. De C.)

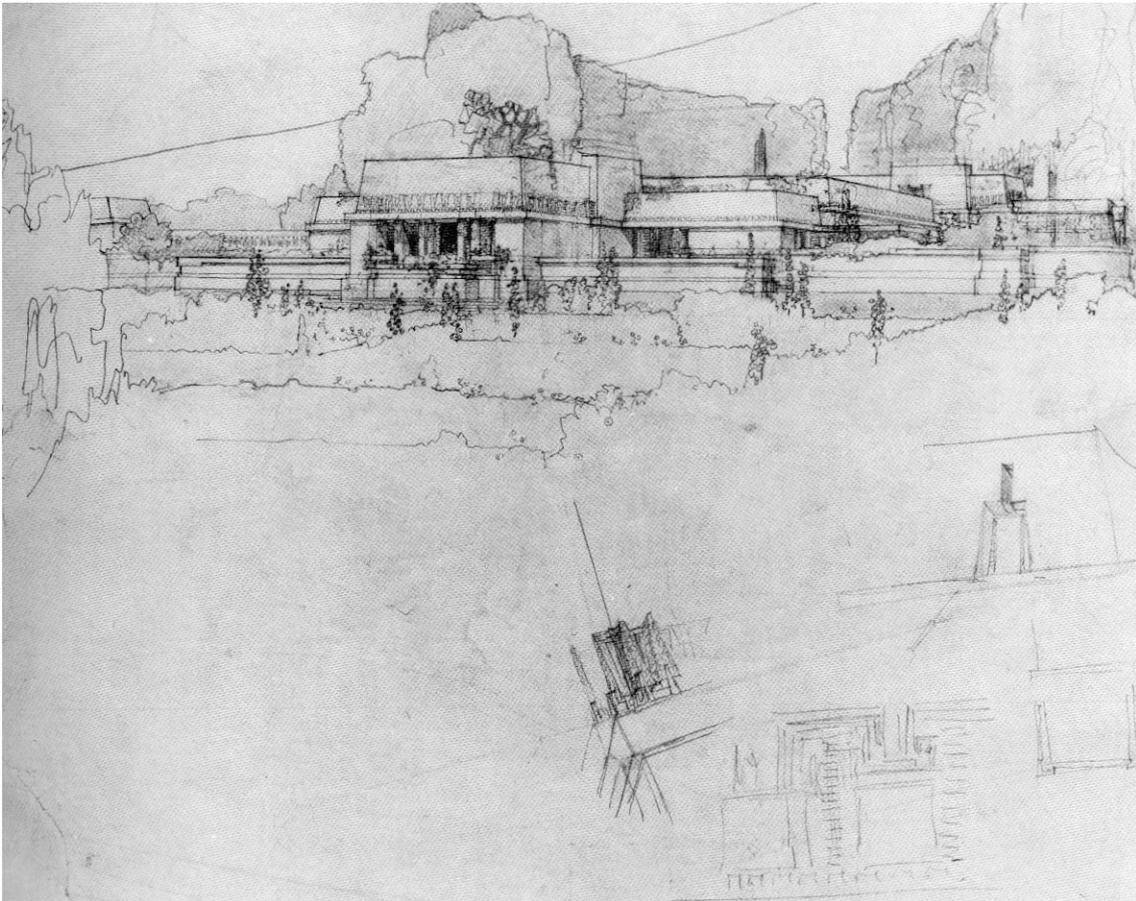


Fig. 11: En la casa Hollyhock, que pertenece a su segunda época de clara influencia maya, queda patente ese proceso fundamental basado en utilizar tramas geométricas y poligonales.

En esta obra empezó a experimentar con los llamados *textile-block* , bloques de hormigón con ornamentos. Estudia este tipo de construcción de bajo coste mientras está en Japón, como consecuencia de la búsqueda de métodos mecanizados para construir a bajos costos y de diseños originales líricos y los utiliza en obras como la **casa Storer** en Hollywood, California, 1923, la **casa Ennis** en Los Ángeles, California, 1923 (Fig. 12), la **casa Millard- “La Miniatura”**- en Pasadena, California, 1923 (Fig. 13), y la **casa Freeman** en Los Ángeles, California, 1923.

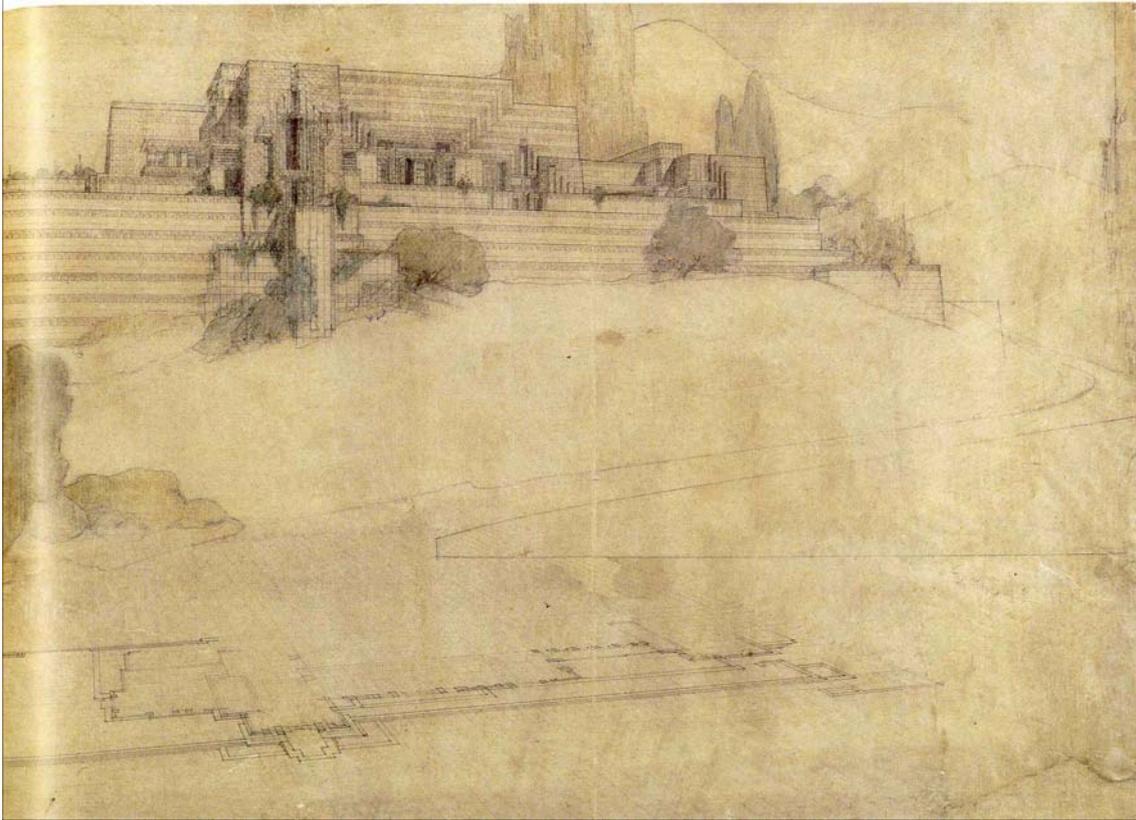
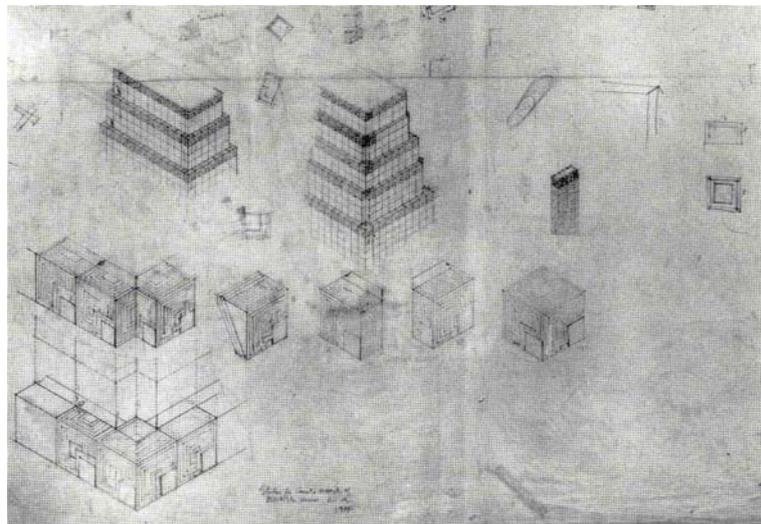


Fig. 12: Casa Ennis, Los Ángeles, California, 1923 (fragmento). Las influencias de la arquitectura maya también se reflejan en este dibujo. Abajo estudio de los bloques de hormigón, llamados *textile blocks*.



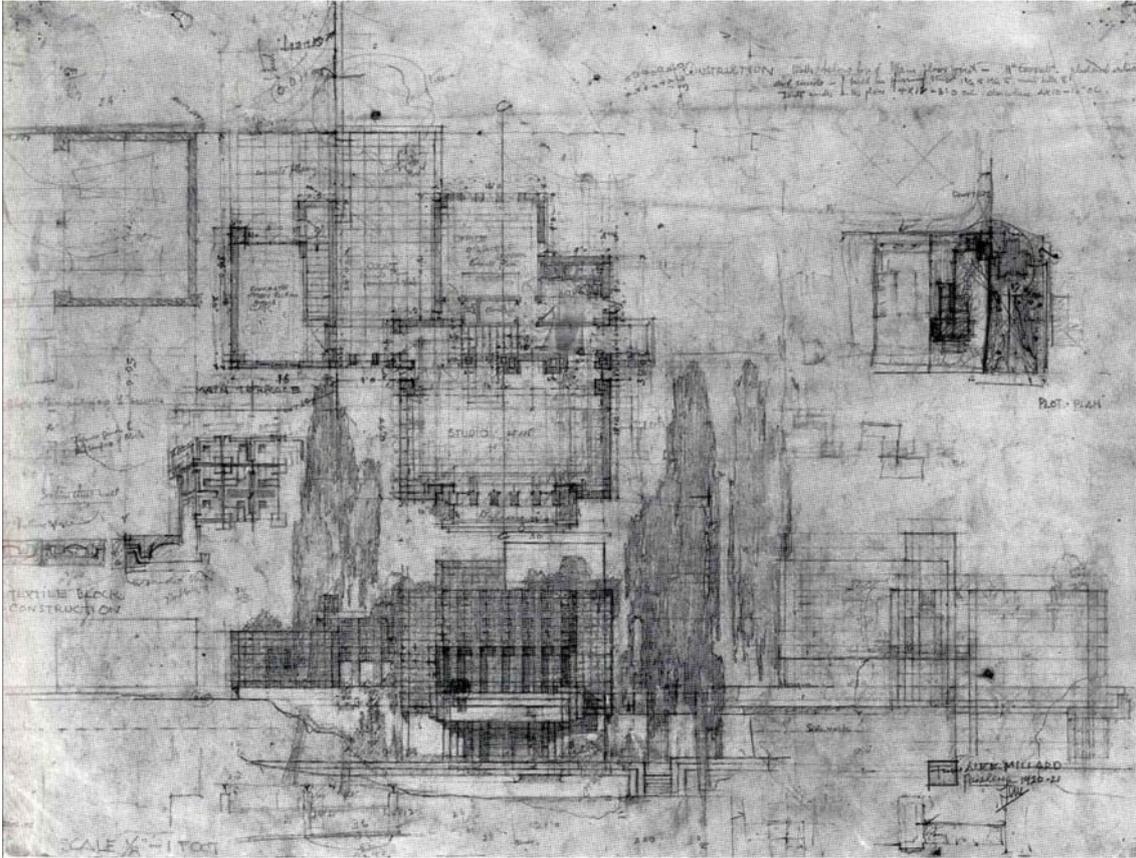


Fig. 13: La Miniatura, Pasadena, California, 1923.

Wright quería que la construcción con bloques textiles se pareciera a un campo arado, ó a la tela de un tejedor reforzada por los aceros que forman canales casi como un encaje de urdidumbre. El cemento era para él un material de gran plasticidad.

Esta plasticidad quedaba representada en sus dibujos. El edificio y la vegetación aparecen tratados como resultado de un proceso de simbiosis llevada a un grado sumo. La vegetación forma parte del edificio; el edificio se convierte en parte en una gran jardinera. Lo mismo sucede en "la Miniatura", también realizada con los bloques textiles. En este caso la imagen es similar a la de un templo sagrado y los cipreses no hacen más que enfatizar esa atmósfera sagrada. En la composición de la planta existe cierta simetría en el volúmen principal.

La tercera fase parte de su primer encuentro con el desierto del suroeste de los Estados Unidos, que experimentó cuando construía su **Ocatillo Camp** en Chandler, Arizona, en 1929. Ocatillo fue una construcción temporal para desarrollar el proyecto de San Marcos-in-the-desert, que no llegó a realizarse debido a la crisis de octubre del 29, previsto en un terreno contiguo, a la vista del campamento. El desierto del suroeste de los Estados Unidos hizo que Wright se replanteara su actitud hacia la forma de jardín y el contexto territorial. Este replanteamiento se hace ya patente en **Ocatillo Camp**, donde la planta y sección de la casa se determinan en gran parte por las curvas de nivel y la colocación de cactus saguaro gigantescos alineados alrededor del solar (Figs. 14 y 15). Está situado en la cima de una colina, siguiendo el contorno y la topografía de la misma. Se cierra por una empalizada en forma de zig-zag, para protegerse de las serpientes del desierto.

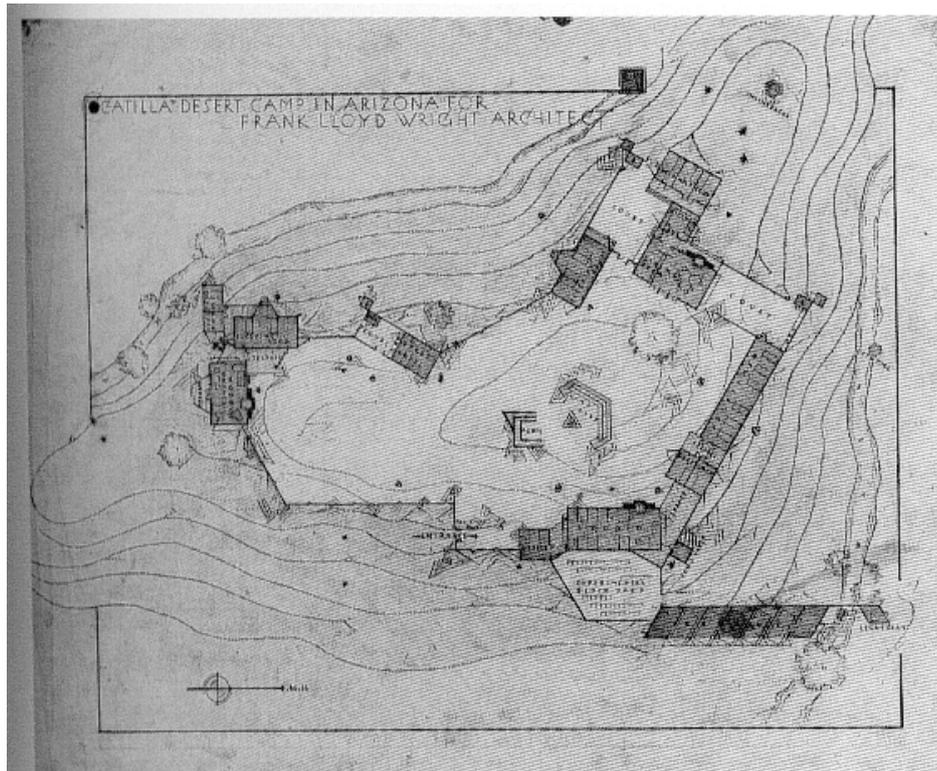


Fig. 14: Emplazamiento del Campamento de Ocatillo.

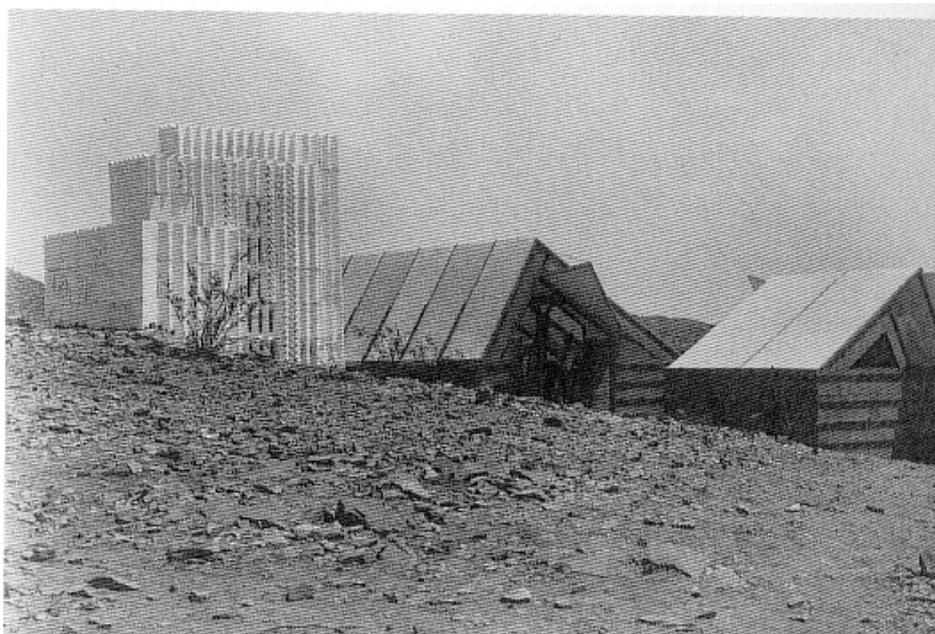


Fig. 15: Campamento de Ocatillo. El zig-zag y el triángulo conforman la composición del conjunto.

Wright, siguiendo sus principios japoneses, abandonó toda simetría en Arizona basando su sentido de la unidad en el modelo natural de las plantas y de las rocas. Por otro lado, concibió la estructura intrínseca de la flora local como un término análogo para una nueva clase de arquitectura orgánica:

"La gran obra de albañilería natural que vemos surgir de las grandes rocas de mesa es toda la arquitectura noble que Arizona puede mostrar hoy día, y eso no es arquitectura en absoluto. Pero es inspiración. Un modelo de lo que podría ser la arquitectura ideal de Arizona se encuentra ahí escondido en el Saguaro. El Saguaro, un ejemplo perfecto de

una construcción fortalecida. Sus bastoncillos verticales interiores le mantienen totalmente erecto sosteniendo su gran masa columnar estriada durante seis siglos o más...

Y toda esta extraordinaria vegetación desértica muestra la economía de la de edificación científica en el modelo de sus construcciones. Los tallos sobre todo enseñan a cualquier arquitecto o ingeniero que sea lo suficientemente modesto e inteligente para admitir que puede aprender. En estas construcciones desérticas, no sólo verá el bastoncillo de refuerzo empleado científicamente de la misma forma que en la pulpa del Saguaro, sino que podrá ver la perfecta retícula del junco y la construcción tubular soldada en el tallo de la cholla, o satghom, y también la verá en la construcción celular del depósito de agua, en Bignana.

Mediante la plasticidad, la naturaleza logra que la continuidad sea efectiva por todas partes sin necesidad de reducirse al esquema constructivo de soporte y viga."¹⁰

La referencia constante al entorno y su inspiración en él quedan representadas en las siguientes palabras de Wright: "El triángulo uno-dos (30-60 grados) que utilizamos para proyectar el campamento está reflejado en las formas de todas las cabañas y en la planta del conjunto. Pintaremos los 'frontones' asimétricos de las cubiertas de lona en color carmesí. Esta forma triangular roja es por la que llamamos al campamento "ocatilla". Llama de vela. El triángulo uno-dos de la flor de ocatillo (cactus de la zona) también es rojo."¹¹

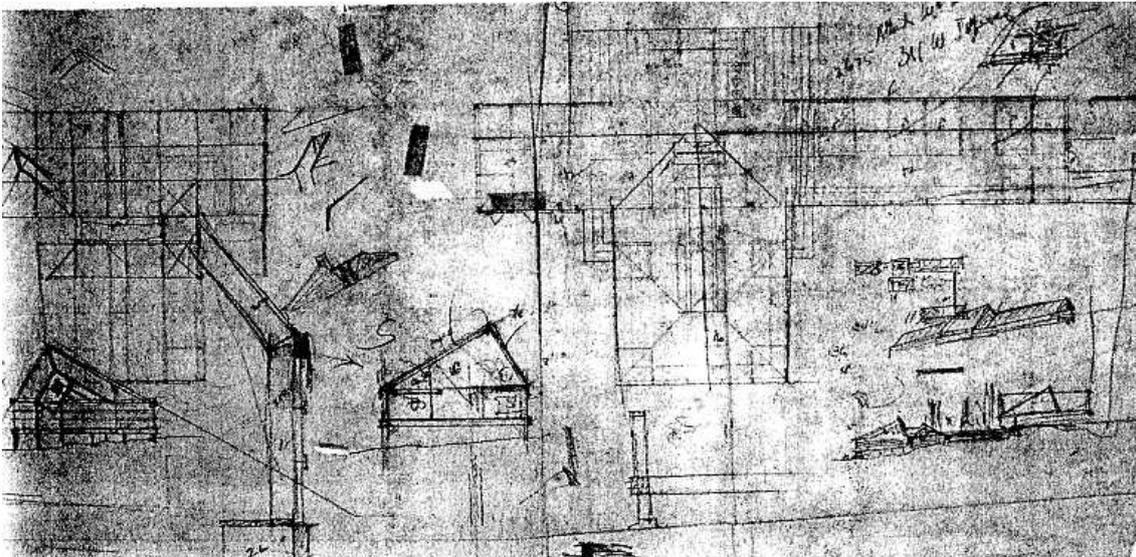


Fig. 16: Croquis del Campamento de Ocatillo.

En la **Booth house** y en el proyecto del **Nakoma country club en Madison, Wisconsin, (1923-1924)** el edificio se asienta en el terreno sin modificar apenas la topografía del lugar. La distribución en planta resuelve todo el programa del club en base a una composición de formas geométricas diversas. El edificio aparece en el lugar afianzándose y estableciendo un diálogo con él a través de la prolongación de un puente y de cabañas que se van esparciendo por la ladera cada una con un programa determinado, otorgando un nuevo orden geométrico al lugar. (Figs. 17, 18 y 19).

¹⁰ KAUFMANN, E. *An American Architecture: Frank Lloyd Wright*. Nueva York: Horizon Press, 1955. p. 196

¹¹ PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright: Selected Houses Vol. 3*. Tokyo: A.D.A., 1991. p.94

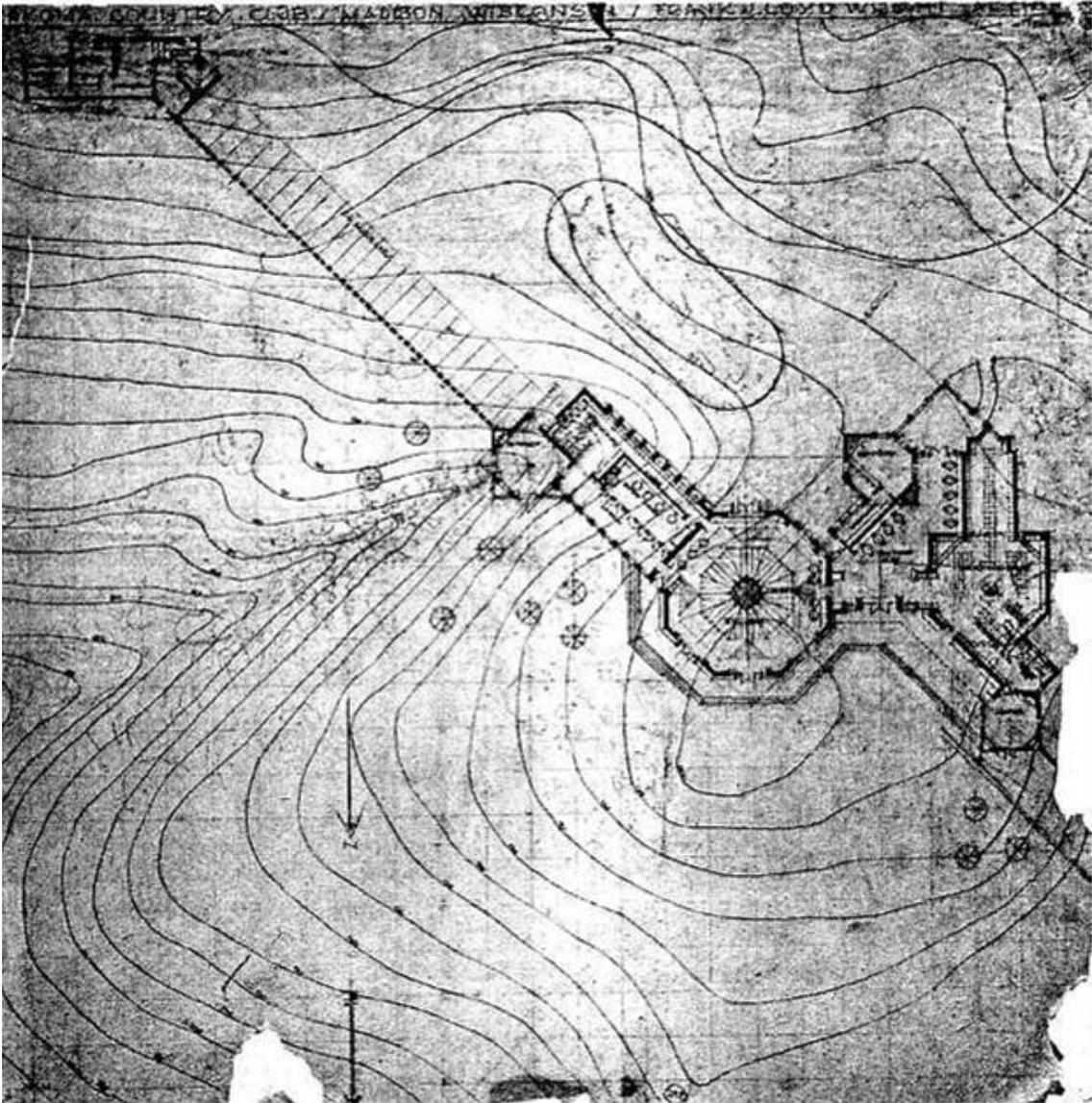


Fig. 17: En este proyecto resuelve la composición a partir de formas geométricas que se van colocando estratégicamente en el terreno. En todo momento busca las visuales más atractivas del paisaje.

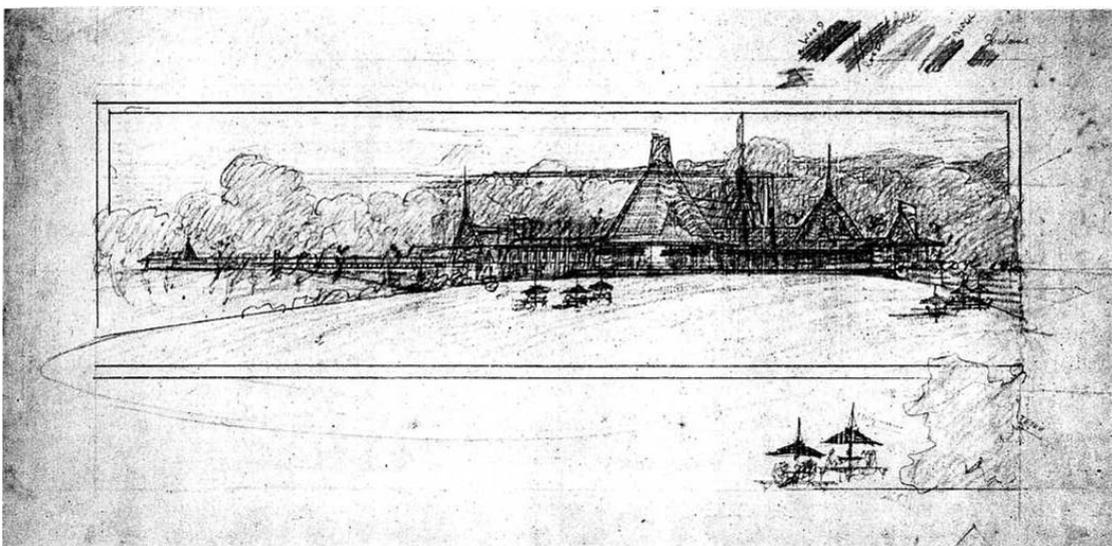


Fig. 18: Estudio del conjunto integrado en el paisaje

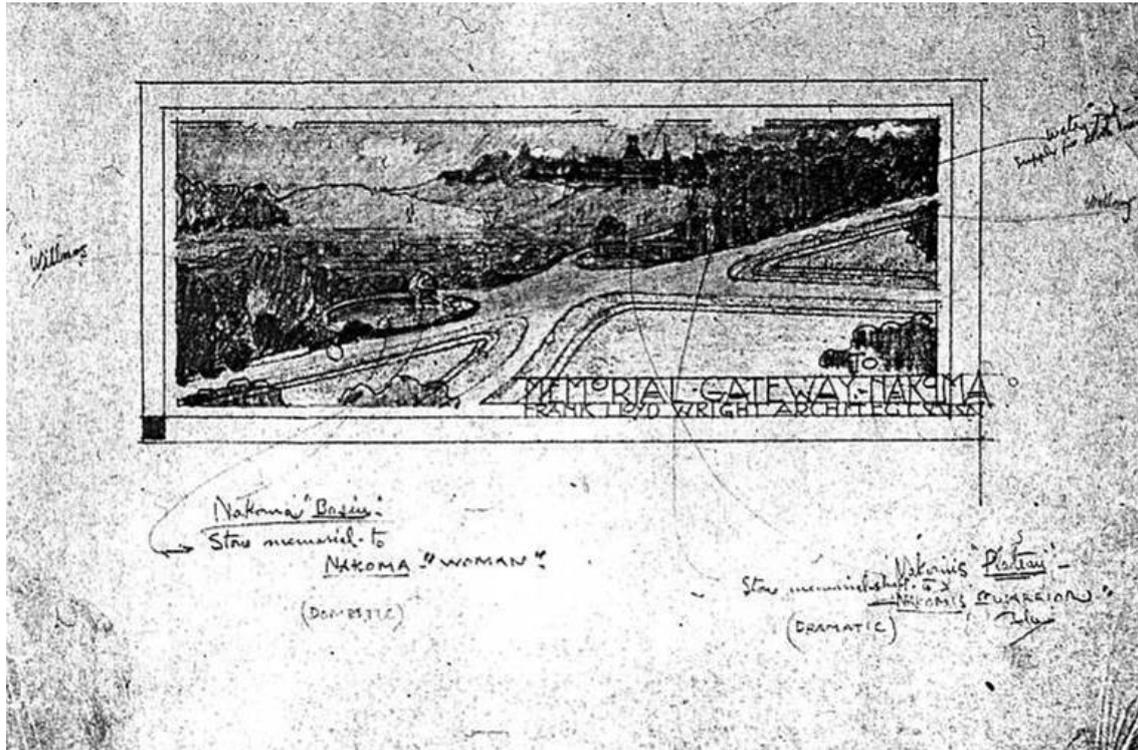


Fig. 19: En esta perspectiva estudia detalladamente el acceso con todos sus elementos. Utiliza anotaciones al margen para aclarar aspectos del proyecto.

Posteriormente Wright diseñó el **Taliesin West**, en Scottsdale, Arizona, durante los años 1937-1938, para establecer allí su sede de invierno junto con la hermandad y que en la actualidad ha pasado a ser la sede de la Fundación del arquitecto, de sus archivos y dibujos. Había encontrado una meseta en Paradise Valley, a veinticinco millas de Phoenix, que le parecía el sitio ideal. El único camino que llevaba allí no era más que un sendero, pero podía ser mejorado. La belleza y características del lugar fueron de su agrado; además había mucha piedra a mano para la construcción. Construyó anteriormente a éste edificio otros dos Taliesin que perecieron trágicamente por ambos incendios.

En Taliesin West se encontró con el desierto absoluto y fue donde vio por primera vez esas formas asombrosas y emocionantes que son los cactus y las montañas, un lugar donde todo era filoso, duro, limpio, salvaje, de modo que se trataba de una nueva experiencia. Taliesin West tenía que estar perfectamente acorde con el desierto. De modo que ahí, nuevamente, Taliesin está construido pensando en su emplazamiento, en el medio que le rodea. Como la buena arquitectura debía acentuar siempre las características del paisaje Taliesin fue un claro y buen ejemplo de esta filosofía.

En el caso de su discípulo **Richard Neutra** muchas construcciones suyas se levantan en pleno campo, a menudo también en medio de paisajes sensacionales, como el desierto rocoso de California y, sin embargo, nunca hace concesiones naturalistas al ambiente. Faltan los muros de grandes piedras, las rocas talladas en el interior de la casa, los troncos de árbol y las cascadas al alcance de la mano, como sucede en la obra de Wright, pero igualmente en la base de su arquitectura fluctúa un proceso lógico de abstracción a partir de las formas geométricas naturales.

"Neutra se siente más en casa entre aquellos artistas americanos para los cuales la forma abstracta es el camino imprescindible para tratar las cuestiones metafísicas; las cuestiones, pero, de alguna manera encuentran más sus símbolos más convincentes en el paisaje natural que en las formas del arte. Para Neutra, como para Wright, el paisaje era más importante que la historia; pero precisamente porque los edificios de Neutra no son nunca orgánicamente inseparables de sus emplazamientos, sus formas urbanas distraen la atención de su sensibilidad esencialmente antiurbana y antitecnológica."¹²

Entre 1927 y 1959, Neutra realizó varias casas que establecen un canon en arquitectura: la **casa Lovell** (1927-1929) en Los Angeles, California, la **casa Von Sternberg** (1935) en Northridge, California, la **casa McIntosh** (1937) y la **casa Nesbitt** (1942), ambas construidas en los Angeles, la **casa Miller** (1937) en Palm Springs, la **casa Kaufmann** (1946) en Palm Spring, la **casa Tremaine** (1947) en Santa Bárbara y por último la **casa Singleton** (1959) en los Angeles. En cada una de ellas, las extensiones paisajísticas de la casa jugaban un papel primordial en la composición, otorgando una calidad poética al conjunto que se deriva en gran medida de la articulación del jardín y de la piscina como espacio de transición hacia el paisaje.



Fig. 20: casa Singleton en los Angeles, 1959. R. Neutra. La extensión paisajística es impresionante.

¹²DREXLER, Arthur; HINES, Thomas. *L'Arquitectura de Richard Neutra*. Barcelona: Caixa de Pensions. Obra Social, 1983. p.56

Neutra fue un gran investigador en el ámbito de la vivienda perfectamente ligada con la Naturaleza. Cada percepción de una nueva experiencia en las viviendas nos acerca hacia la naturaleza del entorno. Tenía la costumbre de estudiar y pasearse por el emplazamiento o posibles emplazamientos de sus clientes tanto de noche como de día buscando el mejor asoleo, las mejores vistas, la mejor forma de echar los “tentáculos” al terreno. De su viaje a Japón en 1930 le maravilló cómo las casas “se fundían con sus jardines, unos jardines tan espontáneamente libres de las cadenas impuestas por la geometría seca”¹³. Una idea del enfoque paisajista de Neutra puede encontrarse en su libro *Mystery and Realities of the Site* (1951), donde escribió sobre las estrategias que utilizó en la **casa Von Sternberg**:

"El arquitecto que es sensible a su emplazamiento no se contenta con excavar los cimientos... sino que como estrategia para afianzarse al terreno puede echar los tentáculos de la estructura con el fin de captar o enganchar las características de los alrededores del terreno... esto puede consistir en un muro de metal elegantemente curvado rodeado por un foso refrescante y con un patio pavimentado de terrazo".¹⁴

Su objetivo de relacionar la casa con su emplazamiento se refleja en los grandes planos transparentes de vidrio, en el uso de voladizos, en las vigas y en los muros que se prolongan más allá de las fachadas, en las ligeras “patas de araña”, en la conformación de espacios abiertos y continuos y en la composición de planos de agua que se transforman en un juego de reflejos.

Experimentó con técnicas de construcción innovadoras, ligeras y de bajo coste, como los paneles de acero que utilizó en la **casa Beard** (1934), en Altadena, California. En la **casa Miller** (1937) en Palm Springs, California, intenta sintonizar con el desierto como si de una vivienda india se tratase, con muros de estuco blanco que se retranquean, con una piscina integrada en el porche y con grandes planos de vidrio, transmite una sensación de ligereza estructural y de libertad de espíritu.

En la **casa Bucerius** (1966), en Navegna, Suiza, el paisaje de los Alpes se funde con la vivienda. El gesto de la prolongación del porche que se va desnudando hacia las montañas parece dar la sensación de querer penetrar ese paisaje, hacerlo suyo.



Figs. 21 y 22: casa Miller en Palm Springs, California, 1937 y casa Bucerius en Navegna, Suiza, 1966. Neutra.

¹³ NEUTRA, Richard. “Prólogo”. En ENGEL, David H. *Japanese Gardens for today*. Rutland Vermont : Charles E. Tuttle, 1959. p. 13

¹⁴ NEUTRA, Richard. *Mysteries and realities of the Site*. : Morgan & Morgan, 1951. p 41./21

La **casa Kaufmann** (Palm Springs, California, 1945) en el desierto, está ligada al desierto por las paredes de cantos rodados y por las plantas nativas de la región, que aparecen estratégicamente colocadas (Fig. 23). La casa no aparece camuflada en el paisaje, sino que tiene entidad propia, ha sido "construida" sobre el terreno, no ha crecido espontáneamente como una planta. Neutra, al respecto, escribió lo siguiente :

"Una planta dinámica que crece, partiendo de sus raíces, absorbiendo la humedad y alimentándose de la tierra es una cosa; un peso estructural estático que reposa sobre unos fundamentos de hormigón impermeabilizado, es otra".¹⁵



Fig. 23: Casa Kaufmann, Palm Springs, California, 1945 . Richard Neutra.

¹⁵ NEUTRA, Richard. *Survival Through Design*. Nueva York: Oxford University Press, 1954. p.89

En la misma línea tenemos otro ejemplo en que la casa aparece ligada al desierto recordándolo solamente en forma de rocas y plantas, en la **casa Sorrells** en Shoshone, del año 1957. Se puede decir que el enfoque de Neutra representa una sutil fusión de típico jardín de cactus tropical de las Américas con la tradición paisajística miniaturista japonesa.

La edificación pierde sus contornos y se extiende hacia el paisaje, se libera el rectángulo del bloque principal de la vivienda mediante la prolongación de un muro para definir el espacio del jardín y mediante el plano de persianas del sendero de entrada que termina en el garaje.

La **casa Tremaine** (Santa Barbara, California, 1947-1948) es en muchos aspectos, la casa totalmente recíproca de la casa Kaufmann, ya que mientras la última articula la planicie ininterrumpida del desierto, el tejado de la primera se sitúa como un alero horizontal artificial bajo el que la casa de áspero verdor esparcido por la roca y el jardín desciende en una serie de escalones controlados.(Fig. 24).



Fig. 24: Casa Tremaine, Santa Barbara, California, 1947-1948. Richard Neutra.

El paraje donde está emplazada no es tan espectacular como en otras de sus casas. Aparece escondida entre una zona boscosa en una suave ladera de Santa Bárbara, pero en ningún otro lugar parece fusionarse de una manera tan natural con el paisaje, sin renunciar por ello a diferenciarse del mismo. La casa se compone de un núcleo central compuesto por la zona de estar, sin paredes divisorias ni puertas que obstaculicen el paso, abierta al exterior, adentrándose en el paisaje por medio de una terraza; un núcleo de habitaciones y zona de servicio que mantienen su privacidad hacia el exterior.

La estructura de pilares de hormigón se combina con jácenas de pequeña sección y vigas superpuestas, que permiten una losa de cubierta muy delgada, lo que produce un efecto de ligereza estructural.

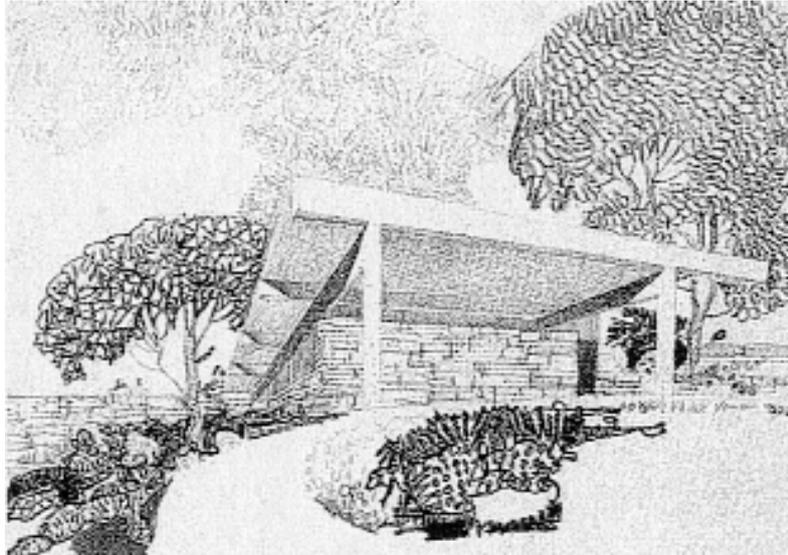
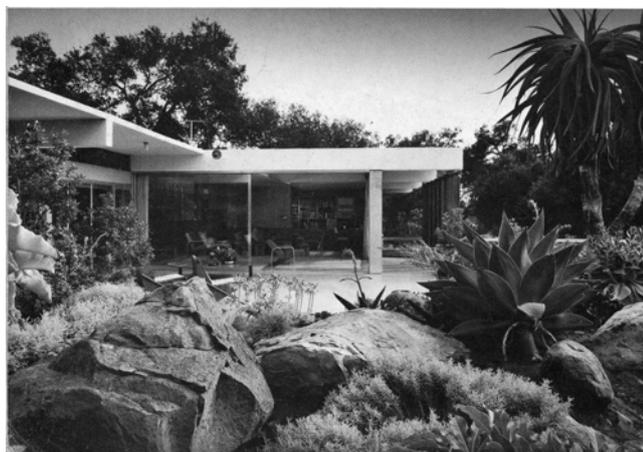


Fig. 25: Casa Tremaine, Santa Barbara, California, 1947-1948. Richard Neutra

En la casa Tremaine, Neutra combinó un sentido de intimidad hedonística con el fondo de una montaña de tamaño y extensión casi infinitos (Figs. 25, 26 y 27):

"Una suave terraza, en realidad el techo de cobijo del espacio habitable de abajo, arranca con atrevimiento el ámbito de la habitación y lo introduce en el paisaje... En la cima de los escalones (que acceden a ésta desde el jardín de abajo) está la terraza del comedor. Este espacio se calienta con la fuerte luz del sol, por lo que en las tardes apacibles viene a ser como una prolongación de la casa. Las puertas de cristal de la residencia se pueden abrir completamente sobre ésta... Ya que el salón está sólo separado de la naturaleza por medio de unas puertas correderas de cristal de gran altura y finos marcos, el espacio habitable avanza y se extiende a lo lejos hasta cerrarse ante la montaña. La montaña es, en realidad, el muro de la parte trasera de este magnifico salón. El emplazamiento es un suave prado con hermosos robles y rodeado de bosques y montañas, y la casa está colocada poéticamente bajo la protectora sombra de los robles, en una suave pendiente del terreno. La terraza de la sala de estar continúa en un largo paseo levantado sobre columnas en la ladera; y el espacio bajo el mismo, ha sido convertido en una zona de campo de juego.

El plano en forma de cruz, enmarca los límites de la finca por el muro del jardín y una terraza comedor hacia el sur. La disposición del proyecto abre todas las habitaciones principales a la luz y al paisaje en ambos lados".¹⁶



Figs. 26 y 27: Casa Tremaine, Santa Barbara, California, 1947-1948. Richard Neutra

¹⁶ MC COY, Esther. *Richard Neutra*. Nueva York: George Braziller, 1960. p.17

Por otro lado, Neutra fue muy elocuente en sus dibujos, lo que nos permite que a través del análisis de algunos de ellos referentes a sus proyectos podamos intuir las intenciones del arquitecto y su preocupación por el entorno. La mayor parte de su obra gráfica desapareció en el incendio de su casa californiana de Siverlake, en Los Ángeles, en 1963, pero los dibujos y pinturas que sobrevivieron tenían una clara influencia del Expresionismo alemán: trazo vigoroso, atrevido, expresivo, dinámico. Artistas como Oscar Kokoschka, Gustav Klimt y Egon Schiele fueron modelos a seguir por Neutra. Acerca de sus dibujos escribe Drexler:

"La mayoría de los pioneros de la arquitectura moderna hicieron dibujos maravillosos de sus edificios, especialmente cuando eran jóvenes; los clientes eran pocos y no había gran cosa que hacer, aparte de dibujar. De alguna manera, Neutra fue una excepción. Hizo dibujos arquitectónicos interesantes de verdad que no tienen, al principio, nada parecido a la fuerza de su obra no arquitectónica. Sólo más tarde, en los años veinte, su visión se enfoca hacia un estilo al menos tan personal como su caligrafía."¹⁷

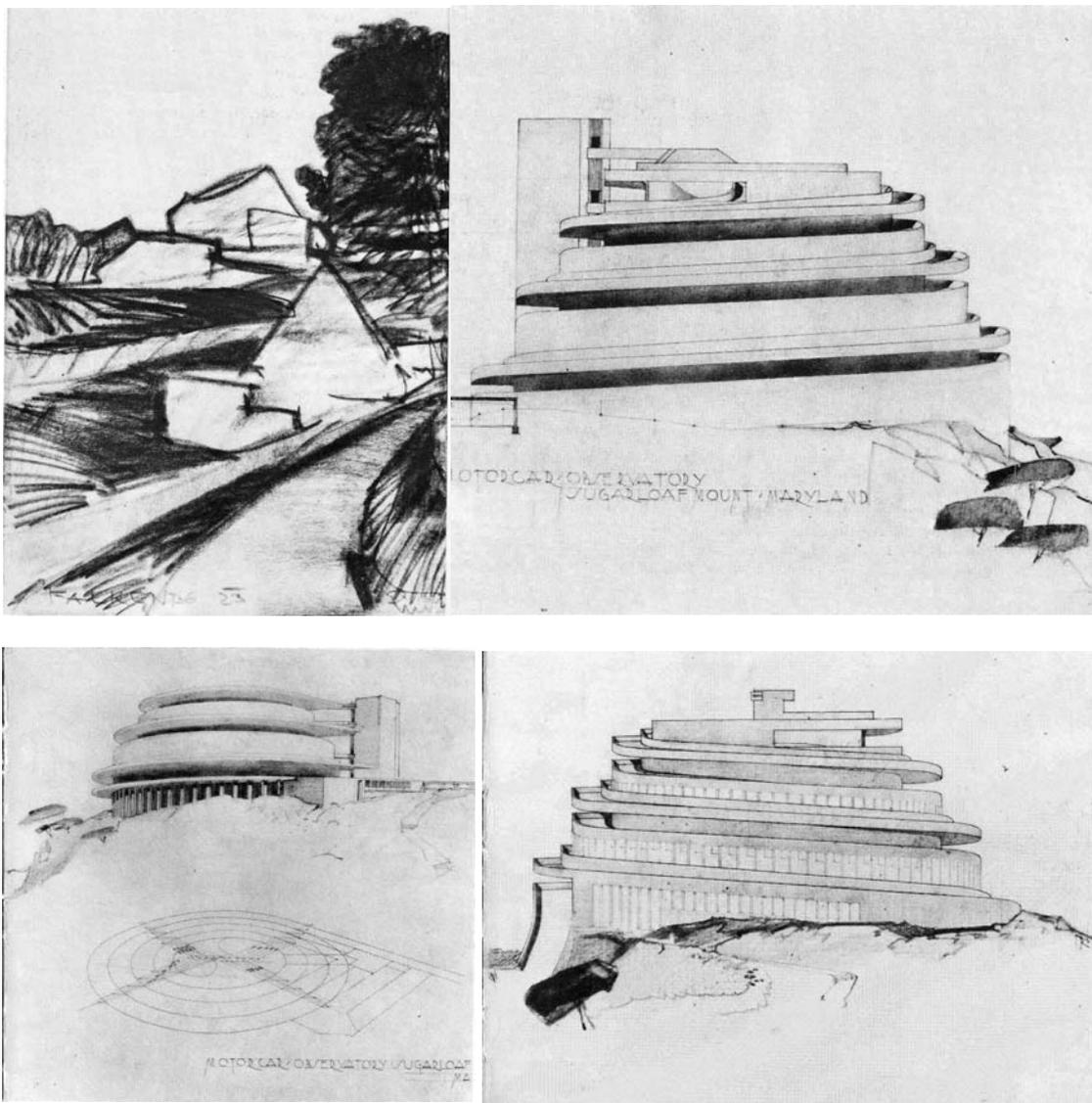


Fig. 28: Boceto de una granja en Falkenberg, Alemania, 1923. Figs. 29, 30 y 31: Estudios en perspectiva para el proyecto *Motorcar Observatory* en Sugarloaf Mountain, Maryland, 1924.

¹⁷ DREXLER, Arthur; HINES, Thomas. *L'Arquitectura de Richard Neutra*. Barcelona: Caixa de Pensions. Obra Social, 1983. Op. Cit. p. 34

se marcan recorridos, tramas geométricas, elementos que establecen unas determinadas relaciones entre arquitectura y entorno. El tratamiento lineal y geométrico de la arquitectura se contrapone al tratamiento más blando del entorno, para reflejar la oposición, a la vez que la coexistencia, entre el emplazamiento y la arquitectura. La arquitectura aparece como un elemento con carácter propio, autónomo, no neutro, que reverbera en todo su entorno, modificándolo. Considera la arquitectura como un dominio articulado que, sin embargo, mantiene una relación especial con su entorno. (Fig. 33)

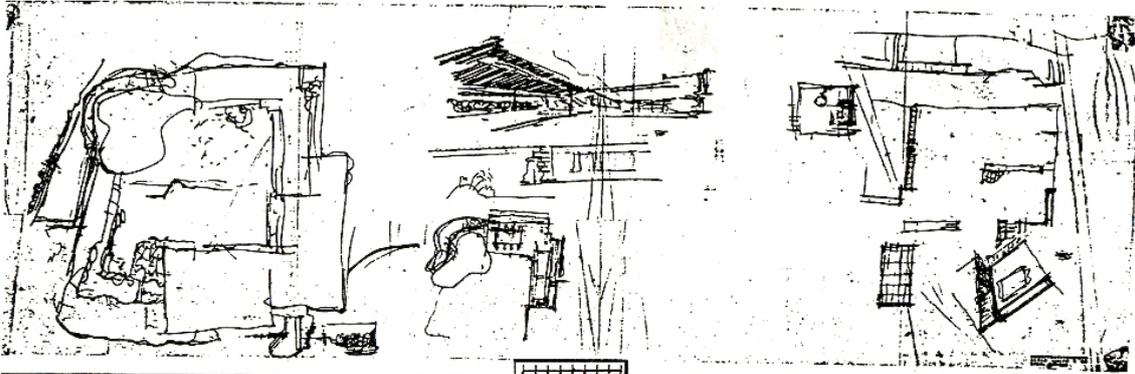


Fig. 33: Croquis preliminares de la Villa Mareia. Croquis 84- 286. Alvar Aalto.

En algunos de los muchos croquis que dibuja para la Villa Mareia, 1937-39, situada en uno de los bosques de Finlandia occidental, intenta plasmar la geometría del elemento arquitectónico, por un lado, y su relación con la naturaleza por otro. No aparecen referencias a cotas ni a escalas, ni a los materiales utilizados. Existe una clara correspondencia con la intención arquitectónica de construir una arquitectura abstracta, basada en formas geométricas puras, en una construcción de un lugar en diálogo con la naturaleza. (Fig. 34).

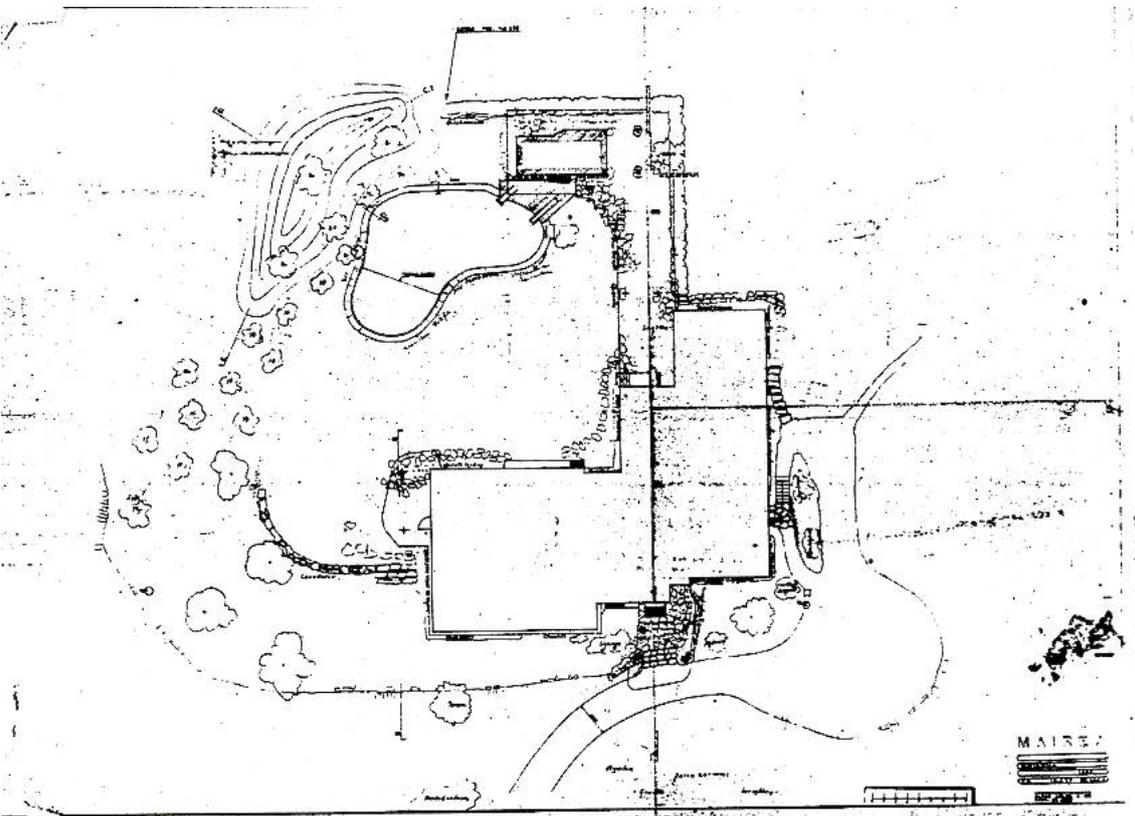


Fig. 34: Croquis versión final 84- 597. Alvar Aalto.

La obra del arquitecto **Alvar Aalto** manifiesta también esta seducción por la naturaleza como metáfora de su arquitectura. Las formas vivas del paisaje nórdico finlandés inspiran toda su obra y así sus edificios se adaptan de una manera natural al lugar. Con un trazo tembloroso y sensible encaja sus formas arquitectónicas a la topografía (Fig. 32).

“El esfuerzo de Aalto para imbuir en las cosas una flexibilidad casi orgánica, tiene otro origen: la naturaleza de su país. Como Juan Miró ahonda sus raíces en el paisaje catalán, como los cubistas extraen sus experiencias -mesas, copas, botellas, periódicos- de un café parisiense, dentro de una nueva concepción del espacio, también Aalto encontró un directo incentivo en los contornos sinuosos de los lagos finlandeses, formados por la propia Naturaleza con una sorprendente morbidez, y puestos de relieve por masas de árboles que parecen amontonarse por todas partes hasta alcanzar las orillas lacustres.”¹⁸

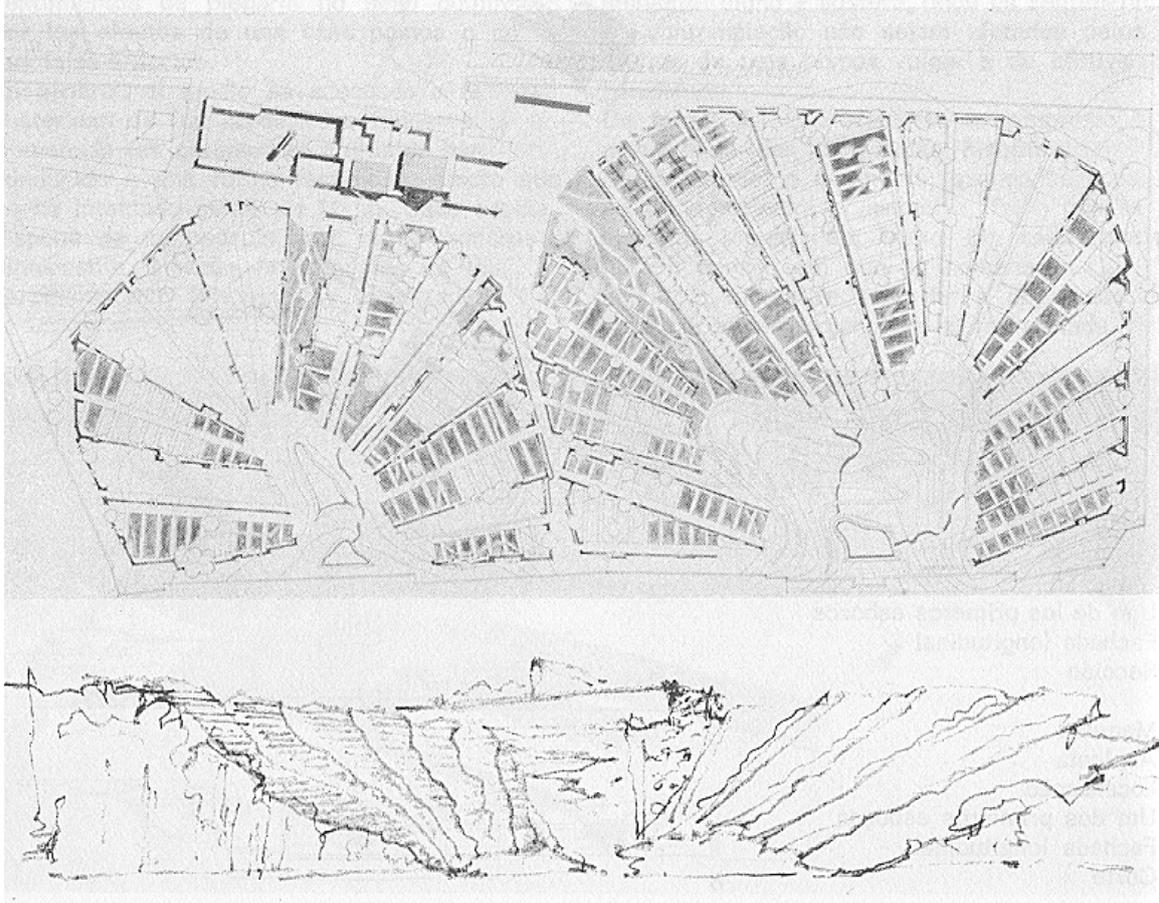


Fig. 32: Cementerio en Lyngby, 1952. Alvar Aalto.

El objetivo del proyecto para el Cementerio de Lyngby fue enfatizar la sensación de orden mediante la reducción al mínimo de los elementos geométricos introducidos en la naturaleza, un semicírculo, una forma en abanico, la línea horizontal, la fuerza centrípeta del círculo, son sensaciones dinámicas expresadas en el boceto realizado con grafito mediante unos trazos vigorosos durante el proceso inicial del proyecto.

Su primer paso es siempre la aproximación al terreno, de manera que así obtiene una arquitectura como lugar. El interior y el exterior de la arquitectura no son conceptos diferentes, sino que forman un lugar continuo. De ahí que en sus dibujos el emplazamiento esté tratado como un elemento inherente a la arquitectura, en los que

¹⁸ GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 4a ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. p.61

La distribución de las planta de la villa Mareia se compone de un núcleo principal que es la zona de estar o zona de día abierta al exterior, prácticamente sin paredes divisorias y sin puertas que obstaculicen el espacio, un núcleo de habitaciones o zona de noche y un núcleo de servicio más privatizada y más cerrada al exterior. (Fig. 34).

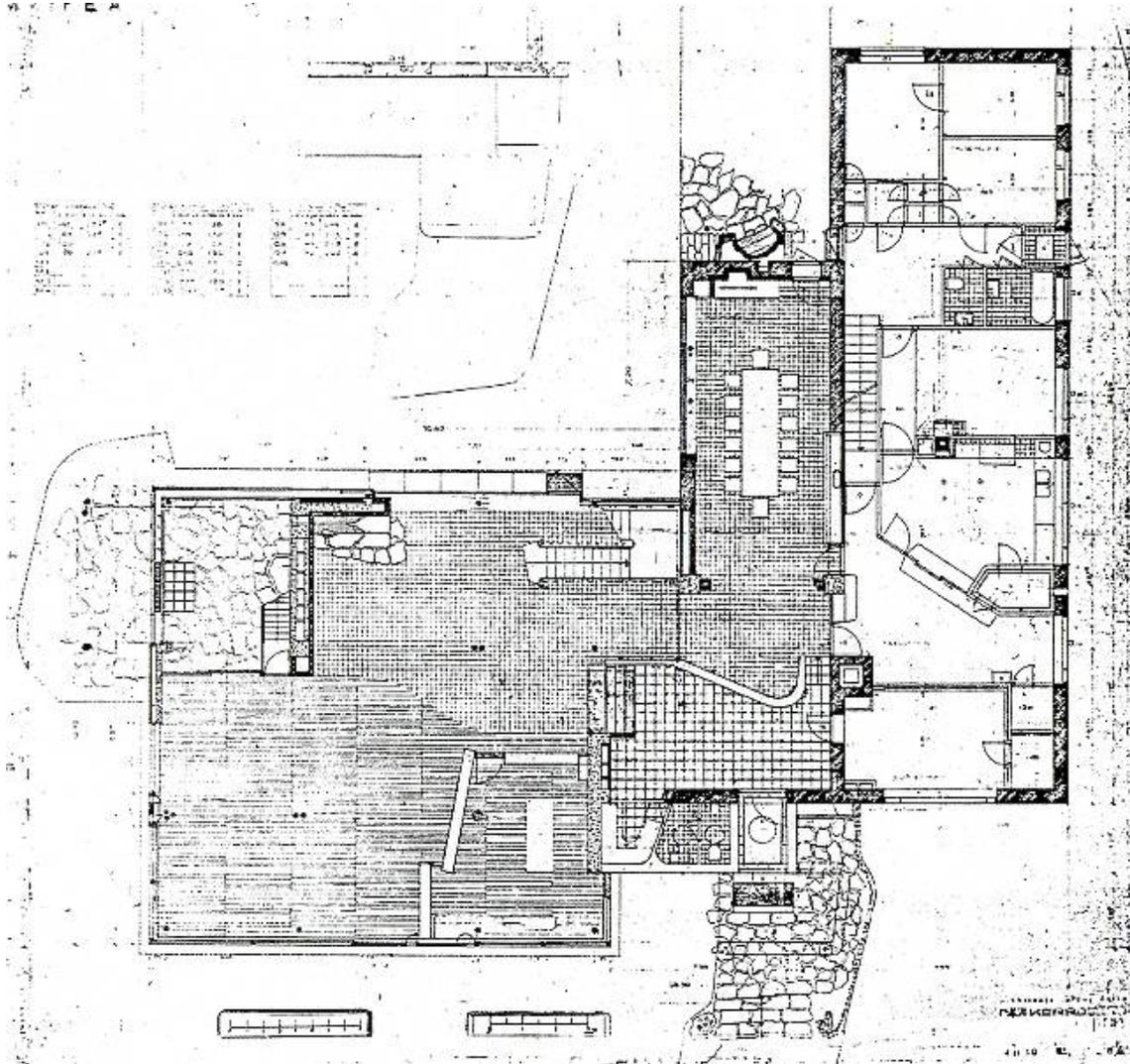


Fig. 35: Versión final de la villa Mareia. A. Aalto. Croquis 84-446. The architect drawings, 1917.

En **Alvaro Siza** encontramos la misma actitud regionalista y naturalista. El paisaje es una de las obsesiones más dominantes en su obra. Las trazas de la topografía del terreno aparecen reflejadas y enfatizadas en sus edificios, mediante un proceso de abstracción que da lugar a una arquitectura de contornos quebrados y de expansión de planos horizontales en terrazas, como ya hemos observado en los ejemplos del restaurante Boa Nova y la Piscina en Leça da Palmeira.

"Siza ha basado sus edificios en la configuración de una topografía especial y en la fina textura del tejido local, tomando a Aalto como punto de partida. Con este fin sus obras son respuestas ajustadas al paisaje urbano, campestre y marino de la región de Porto.¹⁹

¹⁹ FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. 6ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p. 322

Su enfoque es abiertamente táctil y tectónico, más que visual y gráfico y sus edificios están topográficamente estructurados., desde su casa Beires, construida en Póvoa do Varzim (1973- 1976), hasta sus viviendas para los residentes Bouça en Porto (1973- 1977). En la primera utiliza el mecanismo geométrico de practicar un bocado al volumen de la casa asomándose la mayor parte de las habitaciones al jardín a través de un muro vítreo quebrado que conforma dicho bocado. (Fig. 36).

En sus proyectos la conciencia de la realidad comienza con el conocimiento del lugar. Está atento al paisaje, a los materiales, a las costumbres y gente del lugar.

“Comienzo el proyecto cuando voy a ver el terreno (el programa y los condicionamientos son, casi siempre, genéricos). Otras veces comienzo a partir de la idea de un lugar, una descripción, una fotografía, algo que me han dicho. Todo tiene un comienzo. Un lugar vale por lo que es y por aquello que quiere ser, cosas a veces opuestas pero nunca sin una cierta relación. Mucho de lo que he diseñado hasta ahora (mucho de lo que han diseñado otros por mí) fluctúa en el interior del primer dibujo. Desordenadamente. Tanto, que bien poco permanece del primer lugar que evoca el todo. Ningún lugar está desierto. Puedo siempre ser uno de sus habitantes. El orden es el acercarse de los opuestos.”²⁰

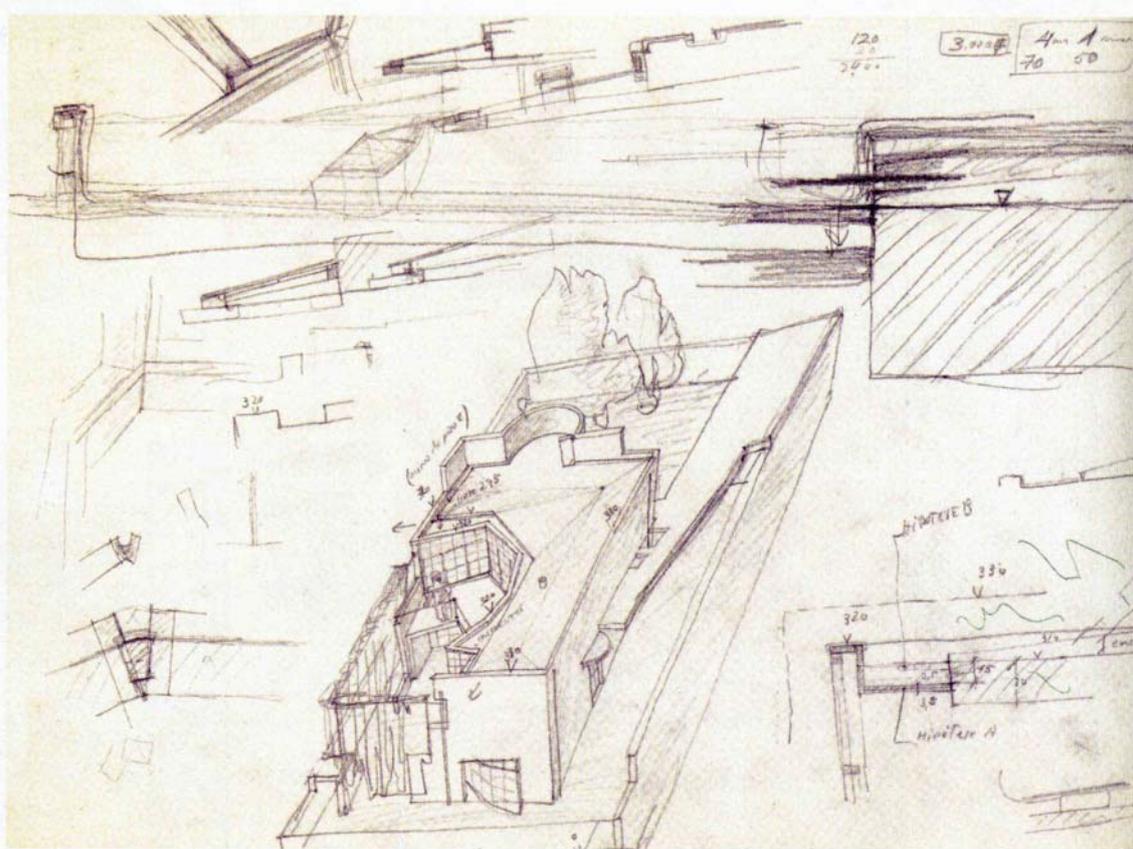


Fig. 36- Casa Beires, construida en Póvoa do Varzim (1973- 1976).

²⁰ SIZA, A. Architecture Writings. Milán, Skira, 1977, editado por Antonio Angelillo, p. 203. Traducción: Dekryptos, Bruselas.

También el proceso de abstracción en la obra de Mies Van der Rohe implica una fuerte contextualización de su arquitectura, aunque partiendo de un enfoque diferente en cuanto a la colocación del edificio – sobre una plataforma, a la manera de asiento *temenos* de los griegos-, como es el caso de la **casa Resor** (1938), en Jackson Hole, Wyoming, de **Mies Van Der Rohe**, donde el paisaje de alrededor está enmarcado y mantenido a cierta distancia por el cristal.

Su obra tiene una base racionalista clara, utilizando una geometría de formas puras, pero como dice Peter Smithson refiriéndose a Mies:

“ Mies es un capítulo aparte. Tal vez cayó en algún formalismo, pero a pesar de todo sus edificios fueron capaces de cargar de sentido un lugar, más allá del propio edificio.”²¹

En los edificios de Mies, la naturaleza quedará en el exterior y no dentro de ellos. Por ello, su **casa Farnsworth** (1950), en Plano, Illinois, enmarca la vegetación en la que está situada; el follaje, bien se refleja oblicuamente en el vidrio o, enmarcado por las ventanas ofrece el aspecto de una especie de papel pintado. La casa viene a ser como un mirador que muestra una intensidad perceptual sobre sus alrededores. Mies reconoce esta intención:

"la naturaleza debe vivir también su propia vida, no debemos destruirla con los colores de nuestras casas e interiores. Pero debemos tratar de agrupar la naturaleza, las viviendas y los seres humanos en mayor armonía. Cuando se observa la naturaleza a través de los muros de vidrio de la casa Farnsworth, ésta adquiere un significado más profundo que en el exterior. Se trata de conseguir más de la naturaleza, y a que ésta llegue a formar parte de un conjunto más amplio".²²

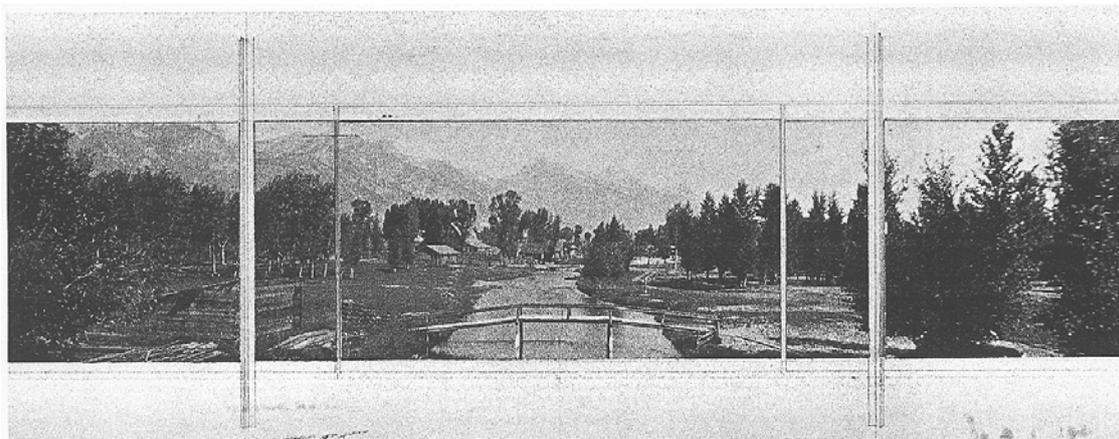


Fig. 37: Casa Resor, 1938. Vista desde el interior. Fotomontaje, 50,7 x 76,2 cm.

En la **casa Farnsworth** encontramos un ejemplo de simplicidad geométrica de gran coherencia. La casa de un solo volumen de 23 x 9 m quedó “emparedada” entre las losas del suelo y el techo, con una elevación de 1,5 metros por encima de las bases de las columnas de sección I del exterior, situadas a distancias de 6,7 metros entre sí. La caja resultante quedaba encerrada en una piel de lámina de vidrio, como la apoteosis de la frase de Mies “casi nada”. (Figs. 38 y 39)

²¹ SMITHSON, Peter. Artículo en *EL PAIS, BABELIA* 21, 8 de abril de 2000

²² SCHULZ, Norberg. *L'Architecture D'Aujourd'hui*. 1954, núm 52 . Paris.

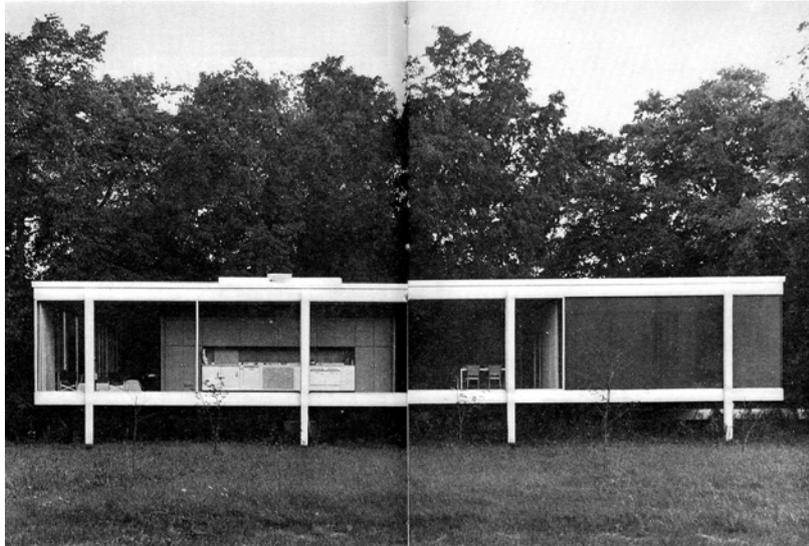


Fig. 38: casa Farnsworth (1950), en Plano, Illinois. Cuando se contempla la naturaleza a través del cristal ésta adquiere un significado mucho más profundo que si la contemplas desde el exterior. Esa naturaleza se convierte en más expresiva.

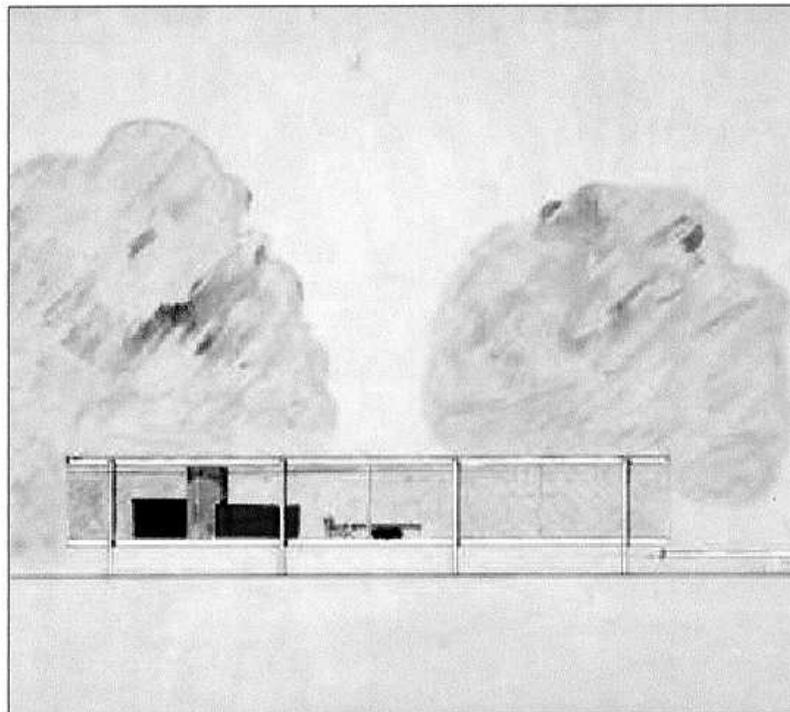


Fig. 39: Alzado Norte de la Casa Farnsworth. Original 33 x 63,5 cm. Dibujo a lápiz de E. Duckett. Acuarela de Mies. Mayo de 1946.

Una evidente asimetría derivada en parte del suprematismo estaba presente en la casa Farnsworth. Así, la plataforma de entrada se deslizaba a partir de la base de la casa, como un plano sustentado por seis columnas en oposición a un volumen prismático apoyado en ocho, con la asimetría evidente en el solapamiento de los dos elementos simétricos. Pese a su tamaño limitado de la casa quedaba elevada a la categoría de un monumento, sobre su asiento temenos. El podium, los escalones, la terraza y el propio piso estaban todos ellos revestidos en travertino.

En sus dibujos el proceso de abstracción al que somete su arquitectura y su espíritu de “casi nada” se transmite en una valoración añadida de la geometría del entorno, casi superior a la propia geometría de sus edificios.

En el caso de **Le Corbusier**, es a partir del impacto que le produce su primer viaje a Latinoamérica en 1929- Río de Janeiro- cuando empieza a considerar el valor de la naturaleza y de las características del lugar como premisas inseparables de su arquitectura, hasta ese momento bastante abstracta y descontextualizada.²³ A este viaje hay que añadir sus viajes a Marruecos, Algeria y Sao Paulo entre otros, tras los que queda muy impresionado por la Arquitectura Popular, una arquitectura en armonía con la naturaleza, que sabe integrarse y que tiene un componente estético muy importante. (Figs. 40 y 41).

Aunque mostró poco interés por las sutilezas del diseño paisajístico fue sin embargo muy sensible al poder evocativo del paisaje. En cuanto a sus dibujos, sus bocetos y perspectivas están llenos de contenido, plenos de intenciones. Ninguna figura aparece al azar. Toda su escenografía está llena de detalles para explicarnos su programa arquitectónico y también su programa de vida.

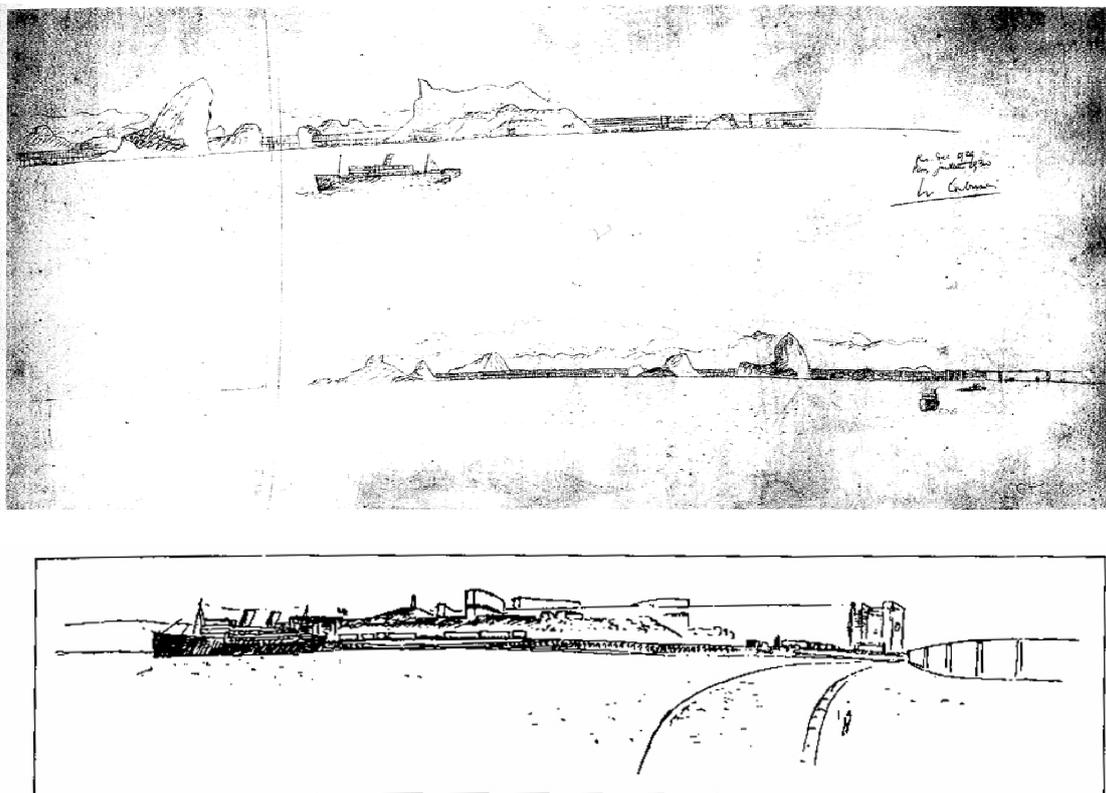


Fig. 40 y Fig. 41: Le Corbusier. *Le Départ de Rio de Janeiro, 1929, y Le Départ d'Alger, 1934*

Esta visión tan particular de ambos paisajes está cargada de intencionalidad. La arquitectura se funde en el paisaje en las representaciones anteriores en perspectiva. Emplea una visión selectiva y abstracta de las formas en busca de contornos y perfiles más que de detalles. La estrategia de utilizar un punto de vista desde el mar le permite representar el conjunto en su totalidad, sin elementos que impidan la visión. La profundidad se logra en ambos casos con la representación del barco en un primer término y, si en *Le départ* de Rio de Janeiro el barco no estuviese nos encontraríamos con una representación en alzado prácticamente plana.

²³ MONTANER, Josep María. *La Modernidad superada. Arquitectura y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Op. Cit. p.33

En la pequeña **casa para sus padres**, lago Lemán, Corseaux-Vevey (Suiza, 1925), **Le Corbusier** aplica sus ideas sobre el funcionamiento de la vivienda. Lleva su postura hasta el punto de proyectar una vivienda perfecta, rigurosamente funcional, para la que luego buscará un emplazamiento. Con este proceso atípico, primero proyecta la casa respondiendo a un programa determinado pensando en una vivienda para dos personas solas, sin servicio y luego busca el terreno adecuado. Sin embargo, cuando visita el lugar realiza una serie de croquis en los que tiene muy en cuenta la orientación y las vistas.

En estos croquis autógrafos está implícito el interés por los condicionantes del lugar. En la figura 42 observamos varios aspectos: la planta diáfana, la inclusión de un rectángulo dentro de otro rectángulo más grande que es la parcela, la representación de las montañas y del lago con una clara intención de hacer alusión al lugar, a los hitos, a los recorridos, a las visuales y orientaciones. En el boceto que realiza para homenajear a su madre en su 91 cumpleaños la idea universal del dibujo es evidente: representa la noche, representa el día, representa la naturaleza, representa la arquitectura y representa a su madre. Aparte de la línea para expresar las figuras, utiliza las estrategias de superposición y las variables gráficas de tramas y de manchas para ilustrar la noche y el día, las montañas, el lago el edificio, y en primer plano el retrato de su madre, con luces y sombras que le confieren una atmósfera muy sugerente. (Figs. 43).

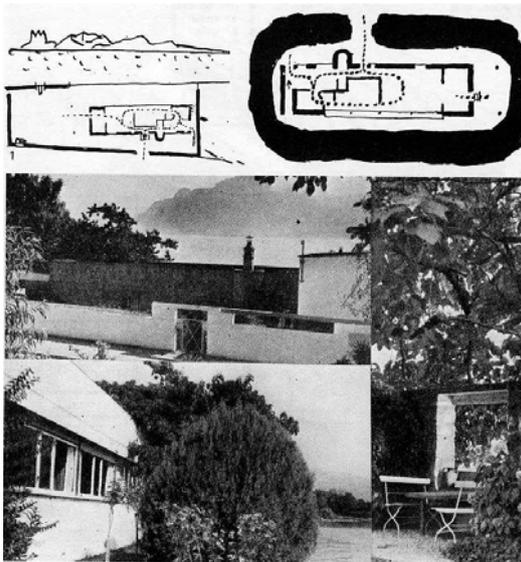


Fig. 42: casa para sus padres, lago Lemán, Corseaux-Vevey (Suiza, 1925), Le Corbusier



Fig. 43: Retrato de su madre con el Lago Lemán en un segundo plano

En los dibujos previos del emplazamiento para el proyecto de **la Tourette**, realizado en 1950, se refleja esa primera fase del proyecto en donde se describen las preexistencias del lugar. Dibujos en los que combina el trazo con la escritura, añadiendo anotaciones que completarán la información de los parámetros contextuales. Tras un proceso de abstracción la forma arquitectónica aparece en el paisaje. (Figs. 44 y 45)

