

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**  
**ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA**

**Departamento de Construcción Arquitectónica**

**"CONTEXTUALISMO Y ABSTRACCION: REFLEXIONES SOBRE LAS  
INTERRELACIONES ESPACIALES ENTRE SUELO, PAISAJE Y  
ARQUITECTURA.**

**Tesis Doctoral presentada por D. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra**

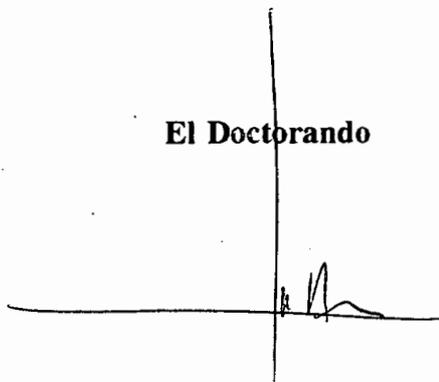
**Dirigida por el Prof. Dr. D. Felix Juan Bordes Caballero**

**El Director**



A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke at the bottom.

**El Doctorando**



A handwritten signature in black ink, featuring a long horizontal line and a vertical line intersecting it, with a small flourish at the end.

**Las Palmas de Gran Canaria a 1 de Octubre de 1993**

*A Gloria,*

*Ana, José Antonio y Eduardo*

Mi más sincero agradecimiento al Prof. Dr. D. Félix Juan Bordes Caballero por su ayuda, estímulo y dedicación en la Dirección de este trabajo.

Al Departamento de Construcción por las inestimables facilidades dadas para que un "foráneo" encontrase el camino administrativo perfectamente resuelto.

A José Bueno y a Andrés Solana por su valiosa ayuda en la realización de las Fotografías.

Al personal de la Biblioteca por su desinteresada colaboración.

A mis amigos y compañeros del Departamento de Proyectos por el ánimo y cariño que me han demostrado en todo momento.

# INDICE

## I PARTE.

### UNAS CONSIDERACIONES SOBRE ARQUITECTURA EN RELACION CON PAISAJE Y SUELO NATURAL.

1. Introducción.
2. Paisaje.
3. Contextualismo y Abstracción.

..... 1

## II PARTE.

### COMENTARIOS SOBRE EL PROCESO ADOPTADO EN LA ELABORACION DE LA TESIS.

..... 17

## III PARTE.

### REFLEXIONES SOBRE LA EVOLUCION DE LA INTERRELACION ENTRE PAISAJE, SUELO Y ARQUITECTURA.

1. La lucha entre Orden y Caos.
  - *La fundación.*
  - *El comienzo de la abstracción.*
2. La retícula eterna.
3. Mirando al paisaje próximo.
  - *El suelo, los templos y los dioses.*
  - *La pragmatización de la relación.*
4. Las interconexiones invisibles. De nuevo la descontextualización.
  - *La arquitectura que arranca del suelo.*
  - *La catedral.*
5. De nuevo la autoconfianza. "La divina tranquilidad".
  - *Fondo y Figura.*
  - *El jardín arquitectónico.*
  - *Entre el jardín arquitectónico.*
6. El Romanticismo: lo bello y lo sublime.
  - *Las dos opciones.*
  - *La arquitectura-paisaje.*
  - *El doble del Partenón.*
7. Conclusiones a éste Capítulo.

.....24

**IV PARTE.  
UN PLANTEAMIENTO BARTHIANO DE LA EVOLUCION HISTORICA.**

..... 100

**V PARTE.  
LA ARQUITECTURA QUE SE ABSTRAE DEL PAISAJE. LA  
TOPOLOGIA POR ENCIMA DEL ESTILO EN EL MOVIMIENTO  
MODERNO.**

1. La nueva abstracción.
2. La Arquitectura Moderna en relación con el Paisaje.
3. Primer Ejemplo: Chandigargh.
4. Segundo ejemplo: Mies en Clave del Paisaje.

..... 110

**VI PARTE.  
DOS CASOS ESPECIALES DE RELACION PAISAJE-  
ARQUITECTURA. EL ENCUENTRO DE LOS TRES  
ELEMENTOS.**

1. La Plataforma ¿entre el suelo y la arquitectura?
  - *Entre el pedestal, el podio y la arquitectura- Plataforma.*
  - *Escala y Tamaño.*
  - *El caso de Utzon.*
2. Arquitectura bajo tierra (EN TIERRA).
  - *Lo enterrado como mito.*
  - *Lo subterráneo como origen.*
  - *¿Tallado o modelado?.*
  - *Algunas razones para el retorno.*
  - *Le Corbusier a modo de ejemplo.*

..... 151

**VII PARTE.  
CONCEPTUAL, MINIMAL Y LAND ART: CUESTIONES PREVIAS.**

1. ¿Por qué estos movimientos?.
2. Diversos enfoques de la relación entre estos movimientos y la arquitectura.
3. Land-art y Minimal en la órbita conceptual.

.....197

**VIII PARTE.**  
**CONCEPTUAL, MINIMAL Y LAND-ART: DESDE LA RELACION**  
**ENTRE EL PAISAJE Y LA ARQUITECTURA.**

- 1. Lo Minimal reincidiendo en el paisaje.**
- 2. La esencialización Minimal en confluencia con la visión lejana. El reforzamiento de lo abstracto.**
  - *Las formas desnudas o la visión lejana.*
  - *La objetualidad reencontrada.*
  - *La montaña cósmica.*
  - *Reducción y autonomía formal.*
  - *La valoración de una cualidad: El Peso.*
- *Independencia estructural del entorno y proposición respecto al resto de los elementos.*
- 3. La reducción formal en relación con lo minimal: El ejemplo de las obras civiles en su lectura paisajística.**
- 4. Megaestructuras en el Paisaje en relación con el Land-art.**
- 5. El movimiento, el cambio como pauta proyectual.**
- 6. "Estructuras arquitectónicas, referencias a lo conceptual, Sol Le Witt y Judd. El espacio arquitectónico transparente. El marco del paisaje.**

..... 216

**CONCLUSIONES.**

..... 301

**BIBLIOGRAFIA.**

..... 309

**I PARTE.**

**UNAS CONSIDERACIONES SOBRE ARQUITECTURA EN RELACION  
CON PAISAJE Y SUELO NATURAL.**

- 1. Introducción.**
- 2. Paisaje.**
- 3. Contextualismo y Abstracción.**

# **I PARTE.**

## **ARQUITECTURA EN RELACION CON EL PAISAJE Y SUELO NATURAL.**

### **1. Introduccion**

Un estudio que lleva en su título la palabra "Paisaje" es, casi inmediatamente, asimilado en la actualidad a aquello que versa sobre cuestiones de orden Natural o defensa de valores medioambientales.

Si, además, en el título aparece la palabra "arquitectura" tiende a ser interpretado como un estudio acerca de las estructuras compositivas a tener en cuenta en intervenciones sobre el propio territorio.

El valor que ha ido cobrando lo inalterado ante el progresivo deterioro paisajístico modifica fuertemente nuestra sensibilidad hacia lo Natural y provoca, como reacción lógica, la defensa de aquellos escasos valores restantes. Sin embargo, el imprescindible reconocimiento de la importancia que las cuestiones medioambientales poseen hoy para la continuidad de la vida en la Tierra no ha de conducir forzosamente a la negación de la arquitectura. Mucho menos aún tiene que limitarse ésta al estudio de la composición territorial. Ha de reconocerse, eso sí, la, cada vez mayor, influencia del análisis de estas cuestiones en la arquitectura pero con la consciencia que permita entenderlas como multidisciplinarias; en las que la arquitectura no se responsabilice, ni con mucho, de la parte más importante. Cuestiones políticas y económicas dirigen (o mejor quebrantan) las ocupaciones territoriales para la explotación y el asentamiento superpoblacional sin que en ellos intervengan principios arquitectónicos de ninguna clase.

La consciencia de la parcial impotencia de la arquitectura ante estos asuntos no puede obligar a un ostracismo que haga dar la espalda a lo medioambiental y mirar exclusivamente hacia los problemas más disciplinares. Pero, por el contrario, tampoco ha de conducir a la idea de que puede, desde la arquitectura, resolverse la totalidad del problema.

El abanico de aspectos en los que la arquitectura puede y debe participar a la hora de trabajar en este campo es muy amplio y -no es necesario desglosarlo- afecta a prácticamente todos los posibles quehaceres arquitectónicos. También, por lo tanto, a la composición y proyectación arquitectónica. No quiere esto decir, como pudiera parecer a primera vista, que desde esta especificidad lo que haya de resolverse sean exclusivamente problemas de integración "paisajística" o "pintoresca" de la arquitectura en su territorio. Este sería otro enfoque acerca

del que existen suficientes estudios de indudable interés.

Desde la especificidad de la proyectación arquitectónica cabe enfocar la cuestión a partir de otros ángulos. Empleando la más canónica de las divisiones la proyectación arranca de la consideración de condicionantes: funcionales, constructivos, históricos y contextuales en mayor o menor equilibrio. El último de ellos es el que interesa ahora.

No ha de sobreentenderse, naturalmente, que exista un modo único de responder a las demandas del medio en el problema de la inserción arquitectónica. De hecho la diversidad de enfoques con los que se ha tratado esta cuestión ha provocado múltiples respuestas que afectan, muy especialmente, a las formas arquitectónicas. La propia disciplina fluctúa entre sus deseos de pulverizarse y disolverse y otros ciclos de redefinición o refundación desde dentro mismo de lo proyectual.

En las últimas décadas, por ejemplo, los estudios de Aldo Rossi y Robert Venturi han contribuido muy especialmente a que, específicamente en el medio urbano, la contextualización haya centrado su atención en los aspectos más referenciales y culturales.

Ahora bien cuando el medio de inserción es el natural y se trasladan estos mismos comportamientos proyectuales es casi inevitable que la localización de referentes culturales devenga en vernaculismo.

Lo que en la ciudad se resuelve a partir de cuestiones de orden espacial que involucran edificio con edificio o espacio público se convierte en la intervención en el medio natural en la búsqueda de referencias culturales en la

imagen arquitectónica propia ó típica de ese medio y, en definitiva, en un cierto vernaculismo que se citaba como modo de contextualización cultural.

De esta forma, atacando la cuestión de esta manera, se deja al margen o se minusvalora el papel que el paisaje, puede tener como pauta proyectual específica. Y aquí es, precisamente dónde se centra esta disertación ya que, aún siendo muy diversas, se encuentran en el territorio natural pautas y parámetros proyectuales que llegan incluso a determinar y conformar la forma arquitectónica definitiva. Ya no son, lógicamente, aquellas más disciplinares que arrancan fundamentalmente de lo estilístico. Estas no tendrán prácticamente validez a la hora de enfrentarse el arquitecto con un paisaje natural.

Más bien al contrario parecería como si estas cuestiones de "Estilo" disminuyeran la capacidad de diálogo posible entre la arquitectura y su entorno natural de asentamiento.

Esta menor capacidad de diálogo con el paisaje de una cierta arquitectura con gran carga cultural y significativa es una de las cuestiones importantes de las que se va a tratar más adelante. Pero, a la vez, este problema que afecta a las cuestiones estilísticas coincide en ser una de las causas que inducen al enfoque concreto de este estudio.

La invalidez general del Estilo como Código Universal, como lenguaje único, obliga hoy a un cierto replanteamiento de esquemas habitualmente aceptados como válidos sin la necesaria reflexión previa. Las respuestas formales concretas que derivan de los códigos estilísticos se muestran con frecuencia incapaces de dar solución a los problemas proyectuales y más específicamente aquellos de la contextualización arquitectónica.

Cabe esperar por lo tanto, del análisis de las respuestas de la arquitectura a entornos determinados la detección de conclusiones que se desvelen como fundamentalmente supraestilísticas y que sean de interés para el que ha de estar en la proyectación y, muy especialmente, en su docencia.

Esta reflexión cuya necesidad es cada vez más evidente se convierte en fundamental cuando el contexto de la intervención arquitectónica es el medio no urbano. La búsqueda de soluciones en el camino de lo estilístico es aquí aún más estéril si cabe. El paisaje, cuando se encuentra en su estado natural, requiere de una respuesta específica y que depende de la forma en que es interpretado culturalmente. Cada época artística lo lee de forma diversa y, por lo tanto cada una ha de encontrar su propia solución. El diálogo entre arquitectura y paisaje, en cualquier caso, no puede producirse desde la imposición de formas externas al concreto problema que trata de resolverse. Ni desde la moda ni desde el ombliguismo más disciplinar. Pero además, cuando el paisaje ya se encuentra parcialmente edificado este diálogo se convierte si cabe en más complejo. La arquitectura por sí sola entendida como figura que se sitúa sobre un fondo no es capaz sino, en el mejor de los casos, de no incrementar el posible desorden previo. En este caso ya no sólo se tratará, por lo tanto, de cuestiones que afectan al propio edificio sino que ha de trascender sus propios límites para dar una respuesta organizativa de ámbito superior.

De este modo, la consideración de la naturaleza como germen de la arquitectura, del paisaje como condicionante de las respuestas formales, como premisa proyectual, se convierte en el objetivo de esta reflexión. Que no es, por lo tanto, un trabajo sobre la proyectación paisajística ni un estudio de lo bello natural. No consiste en una investigación acerca de cuales son las modificaciones que pueden ser aplicadas a un territorio para que este se resuelva correctamente.

Se trata de averiguar de que modo es condicionada la forma y posición del edificio por referencia al paisaje y a su suelo de apoyo.

Se trata, en definitiva, de detectar aquellas pautas proyectuales que son definidas por el principio de asentamiento de la obra arquitectónica a partir de la consideración del paisaje como premisa fundamental.

Antes de entrar, sin embargo, a analizar aproximadamente este proceso cabe decir algunas palabras sobre ciertos conceptos fundamentales. El ponerse de acuerdo sobre ellos facilitará la comprensión de lo siguiente.

## **2. Paisaje.**

El entorno dónde el hombre se mueve, el cubo de tierra y aire dónde habita, se encuentra fuertemente condicionado por su pensamiento, por el sentimiento que posee ante su vida. El paisaje no es sólo la realidad física dónde el hombre desarrolla su vida o dónde se asienta la arquitectura, sino algo delimitado y creado por el propio hombre. La conocida frase de Heidegger "wir sind die Bedingten" refleja perfectamente esta situación de condicionalidad del territorio mediante la cual el hombre determina una imagen específica ambiental de su entorno que es convertida en su paisaje.

De entre todas las cualidades que un hombre (o una cultura) selecciona o fija en su territorio quizás la primera sea la de la dimensión, los límites de lo que

considera su espacio de referencia. De este modo establece un primer parámetro trascendente para la proyectación arquitectónica. El entorno natural en el que se inserta una construcción no es físicamente invariable y objetivo sino culturalmente predeterminado.

Las referencias naturales para determinadas culturas llegan a ser tan reducidas como el valle o la montaña más próxima o tan amplias que abarcan incluso lo intangible, al sol y su movimiento, las estrellas y todo el Cosmos en definitiva.

Naturalmente esta menor o mayor amplitud referencial incide directamente en la respuesta arquitectónica que este paisaje provoca.

Cabe deducir de este primer valor cultural del paisaje la existencia de una multiplicidad de respuestas posibles sin cuya aceptación previa no podría entenderse la gran diferencia contextual existente entre diversas épocas.

No puede ofrecer idéntica respuesta arquitectónica el edificio que se asienta en un entorno paisajístico culturalmente limitado a lo más próximo y específico (el valle, la montaña...) que aquel otro cuya referencia directa es el cosmos (el cielo, las estrellas, las orientaciones solares...) y prescinde de lo inmediato.

Por lo tanto para llegar a aceptar la condicionalidad paisajística en su verdadera dimensión no puede limitarse ésta al diálogo exclusivo entre el edificio y su entorno inmediato. Esto sólo será válido para determinadas culturas.

Por otra parte existe otro factor, también cultural, que condiciona también

al paisaje y que conviene tratar aunque sólo sea de forma muy breve. Se trata de la diferencia entre lo que es percibido como artificial y lo que lo es como natural en el medio territorial.

Como ocurre en general con la percepción humana, esta depende del hecho de que sólo se es capaz de captar aquellos conceptos para cuya recepción se está preparado de antemano y no otros. La dinámica de modificaciones o transformaciones del sistema perceptivo a partir de un equilibrio anterior dado explicaría el por qué de la variabilidad en el sentimiento y la percepción de un mundo determinado. Un concepto tan ligado al paisaje como el de lo Natural, al analizarse se desvela como no constante en su significado, como variable en el tiempo. Lo Natural podría, en una primera lectura, limitarse a aquello que jamás ha sido alterado, a lo que sólo ha encontrado desarrollo desde las reglas de la naturaleza. Sin embargo, esta idea dejaría al margen con absoluta certeza a casi todos los paisajes de nuestro entorno. No habrá punto en Europa que, tras miles de años de explotación, se encuentre en este idílico estado salvaje que es hoy cada vez mas raro e inalcanzable. Y, sin embargo son muchos los entornos que -aún conscientes de su manipulación- consideramos naturales.

Esta cuestión es estudiada por Dorfles<sup>1</sup> para quién es fundamental el *"saber continuar el proceso de humanización de la naturaleza a través de la arquitectura sin caer en el peligroso abismo de una total desnaturalización del territorio o de un sometimiento del mismo que sólo tenga en cuenta el elemento artificial y no el natural"*.

Este proceso de humanización sin desnaturalizar es el que ha de producirse

---

<sup>1</sup> Gillo Dorfles "Naturaleza y Artificio". Edit. Lumen. Barcelona, 1972

a partir de la transformación en el sistema perceptivo. Como ocurre con la obra de arte que puede pasar desapercibida hasta que se crean las condiciones después de la repetición de los hechos, así el paisaje es progresivamente aceptado como natural a pesar de sus, cada vez mayores, cargas interventivas.

La artificialidad del territorio agrícola dedicado a Hera en Grecia, por ejemplo, es hoy ya perfectamente asumida como natural. Los terrenos agrícolas hoy son generalmente aceptados como espacios naturales. De forma que cuando se habla aquí de "Natural" se hace por referencia a este sentido amplio, cultural, descrito por Dorfler y no a lo Natural primigenio.

Esta relación intrínseca del paisaje en la cultura y de la creación interpretativa del paisaje por parte del hombre se encuentra perfectamente reflejada en el pensamiento de Ortega. Quizás no tanto de forma tan científica como por otros autores pero sí con una belleza expositiva superior. La dependencia entre la forma de ser de los pueblos y sus paisajes, la interrelación entre la construcción de la vida y su entorno territorial forma parte de muchos de sus ensayos.

Es precisamente esta intensidad con la que vive Ortega el paisaje como factor cultural, su medularidad, la que hace que transponga a su luz los textos de pensadores más universalistas alemanes. Las opiniones, los pensamientos científicos o humanistas, los sentimientos religiosos y la obra artística son estudiados desde la óptica de sus respectivos fondos paisajísticos. También el insistente reconocimiento acerca de la necesidad de una "historia del paisaje" por parte de Ortega revierte en potenciar la importancia de éste como condicionante de la cultura y el arte.

Es precisamente esta imbricación de Ortega en lo paisajístico lo que, en una lectura combinada con Worringer indujo el arranque de este trabajo. La importante tesis doctoral de Worringer parte de la observación de unos bajorelieves góticos<sup>1</sup> y, en realidad, nada tiene que ver con la cuestión paisajística. Sin embargo, aquella conexión practicada por Ortega entre el paisaje y los pensadores alemanes indujo a unas reflexiones acerca de las consecuencias que un cruce de ideas de este orden pudiera deparar.

Lo sostenido por Worringer para las artes figurativas pudiera encontrar correspondencia en la relación evolutiva de Paisaje y Arquitectura. De ser así sería interesante averiguarlo por dos razones. Primero porque siempre es sugerente la propia investigación en si misma. Comprobar hasta donde llega la rotundidad de un planteamiento de la importancia del de Worringer. Pero, además subyace una segunda cuestión mas interesante.

Estudiar las pautas proyectuales mediante las que esta relación cobra forma es importante desde la óptica -muy actual- de que ya no poseemos un código universal que regule la creación arquitectónica. La pérdida de la aceptación universal del Estilo como sistema regulador de las formas arquitectónicas precisamente lleva al arquitecto a "la justificación de la forma que construye en su propia reflexión formal<sup>2</sup>".

En este sentido las pautas proyectuales o las respuestas que la arquitectura

---

<sup>1</sup> Es comentado por el propio Worringer en el prefacio a la segunda edición, de 1948, de "Abstraktion und Einfühlung". Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1966. Tesis doctoral leida en 1908.

<sup>2</sup> Tesis doctoral de María Teresa Muñoz Jiménez. "La Desintegración Estilística de la Arquitectura Contemporánea". Madrid, 1981.

parece tener con respecto al paisaje pueden servir como argumento o universo formal estructurado desde su interior o esencia. Esta reflexión se produce por encima de específicas cuestiones estilísticas o, al menos, con la consciencia de que no es el estilo el principal regulador de la relación entre Paisaje y Arquitectura.

### 3. Contextualismo y abstracción.

Worringer en 1908 criticaba la aplicabilidad en boga de los criterios proyectivos (empáticos) al análisis histórico del arte. Había brillantemente detectado que sólo los períodos clásicos, herederos de Grecia, respondían efectivamente a este análisis mientras que el resto de las épocas quedaban insuficientemente justificados. Este era el caso de la Prehistoria, Egipto o el período Gótico. Para estos últimos era necesario tener presente su continuo "impulso a la abstracción", al despojamiento de lo anecdótico. Posteriormente desarrollaría estudios específicos<sup>1</sup> de estas épocas artísticas que tienden a lo esencial, que se entienden mejor desde lo abstracto en los que replantearía algunas de las cuestiones más periféricas y superficiales pero manteniendo lo fundamental.

Pero lo que Worringer no alcanzaba ni siquiera a imaginar por aquel entonces era el alcance que su tesis iba a tener. Su "descubrimiento" crítico encontró eco en los artistas contemporáneos que casi inmediatamente emplearían

---

<sup>1</sup> "El arte Egipcio". Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1972.

"La esencia del estilo Gótico". Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

el término abstracto como propio. Y esta es una cuestión importante, sobre la que vale la pena detenerse brevemente dada, la multiplicidad de significados diversos que posee este término ambiguo y complejo.

Habitualmente se atribuye a Kandinsky el primer uso (1910) de la palabra "abstracto" ligada al arte moderno. Sin embargo, de una lectura de los artículos de Kandinsky<sup>1</sup> de aquella época se desprende perfectamente que el término abstracto no significa lo mismo en 1910 que en 1930. Inicialmente se emplea refiriéndose al proceso artístico por el que una figura real (natural) es eliminada de todo lo superfluo. Se trata de un proceso reductivo, esencialista pero que por su propia naturaleza parte de la figura: *"El elemento "estético" reducido al mínimo debe ser reconocido como el elemento abstracto mas poderoso"*<sup>2</sup>.

Este origen ésta búsqueda de lo esencial, en lo "natural" es reconocible en la obra de casi todos los pintores abstractos durante las primeras décadas (con excepción de los suprematistas). A menudo incluso se explicita este proceso esencializante en los propios cuadros (de Van Doesburg, Mondrian o Van der Leek) leyéndose en ellos la evolución de las formas mas "reales" a las mas "abstractas"<sup>3</sup>, todo mostrado desde una actitud más bien pedagógica y en cierto modo ingenua.

---

<sup>1</sup> Wassily Kandinsky. "La Gramática de la Creación". ED. Paidós. Barcelona, 1987.

<sup>2</sup> Op. Cit.  
Almanaque de "Der Blaue Reiter", 1912.

<sup>3</sup> Este proceso de especial incidencia en los neoplasticistas determinó la obra de Mies van de Rohe a partir de su "Casa de Ladrillo" sentando las bases para una nueva confusión acerca del término abstracto en referencia al arquitecto. Esto es tratado mas adelante en "Mies en clave del paisaje".

Posteriormente la pugna entre las vanguardias abstractas y los pintores figurativos trascendió el plano puramente artístico al ligarse a tendencias políticas irreconciliables que radicalizarían, en consecuencia las posturas de los artistas. De este modo la identificación entre abstracción y figuración va progresivamente rechazándose. En 1922, en un artículo en la revista "Kunstblatt" "aclara" Kandinsky que la igualdad que estableció en 1912 se refería a que el Realismo NUEVO acabaría liberando el arte de la naturaleza y en consecuencia ayudaría a la abstracción.

Finalmente, en 1938 terminaría reconociendo que él no era un pintor abstracto en el sentido que el mismo había definido (y defendido) y que al haberse desligado ya por completo del modelo natural, de la "figura", preferiría que se llamase a su pintura "concreta".

Esta misma ambigüedad del término es, a su vez, incrementada al trasladarse a lo arquitectónico. De una parte aparecen las arquitecturas cuya referencia a lo abstracto se produce a través de la conexión cultural con el arte abstracto. Sus formas son a veces "prestadas" de las artes plásticas. Por otra parte habría otra arquitectura -que no nos atrevemos a denominar abstracta precisamente por lo complejo del término- que tiende a despegarse, a aislarse de su lugar concreto de emplazamiento e incluso, en el límite, trata de prescindir de las leyes gravitacionales y perceptivas que la anclan al suelo.

Si se sitúa el problema en la específica ubicación que corresponde a este trabajo, por lo tanto, ha de entenderse por ABSTRACCION, a la hora de relacionarse con un paisaje, el dominio de una idea, de una estructura formal o de un referente cósmico sobre el contexto inmediato. Una deliberada y positiva ausencia de diálogo o referencia respecto al entorno próximo.

La relación entre arquitectura y paisaje es resuelta desde premisas universalistas, que bien pueden ser naturales, por referencia a lo más lejano, a lo cósmico, ó incorpóreas y de carácter significativo como aquellas pautas devenidas de lo espiritual o lo cultural y cuya fuerza se impone a los condicionantes, más próximos, del paisaje inmediato.

Por el contrario ha de entenderse aquí que una arquitectura es CONTEXTUALISTA respecto a un paisaje cuando las relaciones entre ambos o se resuelven a partir del diálogo con lo inmediato. No tanto mediante la adaptación o mimetización a un medio cultural -que podría entenderse por Vernaculismo- sino del ámbito del inmediato contexto físico.

Ambas ideas y sus consecuencias proyectuales se irán analizando a lo largo del trabajo. Ya solamente una última precisión.

El análisis que se practica es, en realidad, una "disectomía" aplicable a lo arquitectónico sin la cual el asunto a estudiar cobraría dimensiones verdaderamente inabarcables. Sin embargo la separación de parte de la disciplina proyectual, el hecho de que se centre la atención en una cuestión muy específica, no implica el olvido de la estructura más compleja a la que esta pertenece. En el texto se practican análisis continuos desde la específica relación estudiada aunque, inevitablemente, por referencia a lo global. Así nada tiene de particular que desde su propio análisis específico puedan reconocerse concordancias parciales entre las arquitecturas más universalistas y sus formas más abstractas (en el primer sentido esencialista y atemporales empleado) y una evidente mayor complejidad de formas en aquellas otras contextualistas. Estas confluencias, sin duda importantes, no pueden ser entendidas como casuales. Tampoco deben interpretarse exclusivamente como el resultado de la imposición "cultural" a las formas

arquitectónicas (entre las que cabría citar lo estilístico). Antes bien, y esta es una de las conclusiones de este estudio, se considera que es la referencia paisajística la que en gran medida resuelve estos códigos proyectuales.

Así la necesidad de contextualización o abstracción respecto a un entorno concreto sería la que -desde este punto de vista- determina la mayor o menor complejidad formal siempre en esta lectura que evidentemente ha de evitar el punto de vista próximo -desde el que se percibe el detalle- y optar por la visión lejana que engloba la arquitectura en su medio y en su especial escenografía.

**II PARTE.****COMENTARIOS SOBRE EL PROCESO ADOPTADO EN LA  
ELABORACION DE LA TESIS.**

## **II PARTE**

### **COMENTARIOS SOBRE EL PROCESO ADOPTADO EN LA ELABORACION DE LA TESIS.**

Se desarrollan ahora unas consideraciones que pretenden clarificar el "estado de la cuestión" y realizar unos comentarios sobre el método o proceso seguido.

Estas consideraciones sobre el proceso de desarrollo de la tesis partían de la aceptación de la aproximación multifocal, desde distintos frentes. Por lo tanto no se establecía una estrategia planteada de antemano a modo de método científico sino más bien una actitud de búsqueda errática en los campos de interés

personal. En aquello que de forma más bien intuitiva o natural llamaba la atención.

Se trataba, en el inicio de este proceso, de resaltar de distintas maneras un acercamiento hacia el modelado del suelo producido por los usos agrícolas, a las trazas de los sistemas de regadío, de las acequias, de las arquitecturas hidráulicas<sup>1</sup> combinado con la atracción hacia aquellas grandes intervenciones territoriales de carácter artístico y con un trasfondo de escenografía espacial, fundamentalmente norteamericanas, del Land-art.

De este doble interés inicial surgió la necesidad de estudiar aquellos textos que versan sobre la especificidad paisajística y también aquellos otros que tratan sobre el Land-art.

Correspondiente al primero de los grupos son muchos los libros que analizan el paisaje desde puntos de vista aproximados a lo arquitectónico (otra cosa ocurre con lo contrario, con los textos que estudian la arquitectura desde su relación con el paisaje que será lo que por último precisemos). Los consultados en esa fase podrían clasificarse en una taxonomía tan larga como la de la propia arquitectura. El paisaje es tratado como elemento a proyectar desde parámetros geográficos; es estudiado como materia de explotación histórica (paisaje y agricultura, paisaje y minería...); es estudiado también desde las artes (la representación del paisaje en la pintura... la presencia de la escultura, el carácter o temperamento escultórico del medio físico).

No puede en un trabajo como este diferenciarse claramente entre aquellos

---

<sup>1</sup> "Arquitecturas para el agua". El autor y Juan M. Palerm en la revista "Periferia" nº 4/5. Sevilla, Diciembre de 1985.

textos de aplicación directa y aquellos que sólo han sido utilizados lateralmente. La gran incógnita que acompañaba el inicio del trabajo obligaba a no despreciar nada que pudiese servir de orientación. Sin embargo, si hubiera de citarse algunos textos de una mayor trascendencia para la posterior evolución del trabajo estos serían los de Rosario Assunto, Annalisa Maniglio y, mas próximo a planteamientos arquitectónicos Christian Norberg Schulz. Mención especial, además, merecería el texto de Vincent Scully "Earth, Temples and Gods" sin cuyo enfoque justo y preciso posiblemente no se hubiese realizado este trabajo. También en esta primera fase de la investigación fue importante algún texto de Gregotti.

Acerca del segundo campo de interés, citado, el del Land-art, se trató de conseguir, en lo posible la bibliografía internacional existente. Esta es relativamente escasa, y no debía obviarse, al menos deliberadamente, ninguno de ellos. Pronto, se vió sin embargo, que casi todos estos textos como consecuencia de su coetaneidad con lo analizado caían en lugares comunes frecuentes y carecían de un cuerpo argumental de interés. Habría que distinguir no obstante entre aquellos escritos en los años 60-70, mas próximos al desarrollo de los propios movimientos (Beardsley, Lippard...) y aquellos otros mas generalistas que ya contextualizan la presencia de estas obras de arte fijando un marco mucho mas interesante (Simón Marchán, Hobbs, Thiel, Celant...). De entre las publicaciones sobre este movimiento artístico cabe destacar por su trascendencia para esta investigación, los textos de los propios autores y especialmente aquellos de Richard Serra relativamente recientes y la interesante antología de textos de Robert Smithson.

Las carencias de los textos iniciales centrados en el Land art, específicamente obligaron a tratar de localizar puntos de apoyo en el pensamiento

desarrollado en el siglo. Los textos de Ortega y el "cadáver exquisito" formado por Worringer y el Paisaje pertenecen a este momento del análisis. De esta sugerente combinación es en realidad de donde arrancaron las primeras preguntas con voluntad de ser respondidas.

La primera de estas cuestiones trataba de averiguar si sería posible la existencia de alguna correlación entre las épocas definidas como abstractas por Worringer y una cierta respuesta formalmente determinante de sus arquitecturas hacia el paisaje.

Lógicamente esta pregunta obligaba a la reflexión y sobre todo el repaso de textos sobre momentos históricos determinados, (Zevi, Giedeon, Argan, Martiensen, Wittkower,...) para determinar esta supuesta correlación entre suelo y arquitectura al menos en las civilizaciones citadas por Worringer. Se era consciente desde el principio de que el interés del estudio no radicaba en la historia con valor exclusivo en si misma. Debía centrarse específicamente en aquellos aspectos que competen a las relaciones de la arquitectura con su paisaje. Algunos de los momentos estudiados permitirían un análisis mucho mas extenso y a menudo se ha sentido la natural pulsión a desarrollarlos más, sin embargo en la globalidad de este trabajo no tendría sentido una extensión mayor de esta fase cuya finalidad última radica en servir de investigación previa para las siguientes partes del trabajo.

Practicada esta reflexión sobre los diversos períodos históricos se logró leer con claridad un ciclo que se dibujaba a lo largo del tiempo y del que podían extraerse algunas cuestiones fundamentales. Algunas variaciones formales tradicionalmente ligadas a las modificaciones estilísticas se intuían obedeciendo a un ciclo diverso y más amplio. Se detectaban pautas proyectuales específicas

comunes a varias culturas cuya confluencia, en la evolución, señalan coincidencias con la mayor o menor abstracción de cada una.

La presencia de un ciclo relacional, de enfoques hacia el paisaje con trascendencia en la materialización arquitectónica obligaba a tratar de averiguar como podía explicarse esta cuestión, en ese mismo ciclo, en el momento actual.

En un proceso interactivo, la mayor proximidad en el tiempo de lo estudiado permitía detectar con mayor diafanidad los cambios que se producían y a la vez podrán analizarse con mas facilidad pautas proyectuales ya observadas con anterioridad. El mayor riesgo de aventurar conclusiones sobre el presente se contrapesaba de esta manera con la mejor "comprensión" de sus formas.

El problema era cómo acercarse al presente. Desde luego, desde la exclusiva disciplinarietà, más que arriesgado, se aventuraba suicida. Era necesario un cierto distanciamiento y aproximación múltiple. Así se opto por un acercamiento envolvente, desde fuera de lo netamente arquitectónico. De nuevo aquí iban a intervenir aquellos intereses y obsesiones personales (autobiográficos) citados anteriormente. Uno de los campos de acercamiento elegidos fue el del Land-art que finalmente hubo de ampliarse, por inevitable asociación, hacia lo Conceptual y lo Minimal, (Battcock, Burckhardt, Kosuth, Rusell ...).

En estos movimientos artísticos confluía además, una cierta asimilación aunque sólo fuese intuitiva con el tema estudiado: la visión lejana a la que induce la necesaria contextualización de la arquitectura en su entorno permite ver de algún modo a los edificios como "objetos" situados sobre el suelo y no tanto a través de los códigos formales desde una óptica más cercana.

El otro campo elegido para el acercamiento crítico al presente fué de nuevo el del pensamiento. Pero esta vez aquella reflexión que estudia la situación del hombre en el mundo. La creación del lugar. La relación del hombre y el paisaje. De aquí el estudio de textos de Eliade, Bachelard o Sedlmayr.

El resultado final del trabajo depende muy fundamentalmente de estos enfoques dados.

### **III PARTE.**

## **REFLEXIONES SOBRE LA EVOLUCION DE LA INTERRELACION ENTRE PAISAJE, SUELO Y ARQUITECTURA.**

### **1. La lucha entre Orden y Caos.**

- *La fundación.*
- *El comienzo de la abstracción.*

### **2. La retícula eterna.**

### **3. Mirando al paisaje próximo.**

- *El suelo, los templos y los dioses.*
- *La pragmatización de la relación.*

### **4. Las interconexiones invisibles. La vuelta a la abstracción del entorno.**

- *La arquitectura que arranca del suelo.*
- *La catedral.*

### **5. De nuevo la autoconfianza. "La divina tranquilidad".**

- *Fondo y Figura.*
- *El jardín arquitectónico.*
- *Entre el jardín arquitectónico.*

### **6. El Romanticismo: lo bello y lo sublime.**

- *Las dos opciones.*
- *La arquitectura-paisaje.*
- *El doble del Partenón.*

### **7. Conclusiones a este capítulo.**

### **III PARTE**

## **REFLEXIONES SOBRE LA EVOLUCION DE LA INTERRELACION ENTRE PAISAJE, SUELO Y ARQUITECTURA.**

Afirmaba recientemente Ungers con gran sentido crítico que debió existir un orden arquitectónico anterior a los estilos y los tratados. Un orden que pusiera en relación las construcciones primitivas de unos valles con otros. Este orden tendría poco que ver con modas y aspectos programáticos y probablemente obedecería a las leyes cósmicas, al recorrido de las estrellas y las orientaciones.

Y si, efectivamente, la arquitectura no guardase estas relaciones profundas con el paisaje, mucho más allá de las pintorescas o las de simple relación fondo - forma no tendría sentido iniciar un nuevo estudio. Desde estos planteamientos más tradicionales, en los que se tiene en cuenta el paisaje como fondo para una edificación, existen múltiples y muy interesantes escritos.

Aquí, sin embargo, se trata de localizar pautas proyectuales provenientes de la pura relación entre arquitectura y paisaje y no de la, búsqueda de invariantes o de reglas compositivas para edificar ante determinado fondo - paisaje.

En ciertos momentos históricos es el propio paisaje el que fija las pautas posicionales arquitectónicas de forma contextual. En otros, sin embargo, la arquitectura parece obedecer a otros principios, a primera vista descontextualizadores, por referencia a unas supuestas pautas universales y no concretas de un determinado emplazamiento.

La confirmación de esta hipótesis parcial precisa de una relectura histórica de esta relación paisaje-arquitectura. Este análisis rápido de una evolución que se presenta oscilante y no lineal no pretende constituirse en una historia de esta relación. Se trata de analizar o de estudiar no las culturas o los períodos con interés indudable en sí mismo sino los cambios destacables en la relación con el Paisaje.

La división por momentos culturales concretos, casi coincidentes con las clasificaciones más canónicas, no es casual. Cada civilización - naturalmente las más fuertes e importantes en mayor grado - ha modificado la relación entre su Arquitectura y el Paisaje. Cada una ha situado sus edificios en puntos diferentes



y de forma diferente a como lo hubiera hecho la anterior. Todas las civilizaciones han actuado siguiendo pautas devenidas de su cultura, su religión, y de su paisaje. Cada una ha creado a su vez pautas que luego se han transmitido hacia el futuro hasta condicionar - en mayor o menor grado nuestra postura actual ante el paisaje. Y, sin embargo, aunque esto sea adelantar conclusiones, la relación suelo, paisaje y arquitectura contiene un período evolutivo no estrictamente coincidente con las divisiones estilísticas habituales.

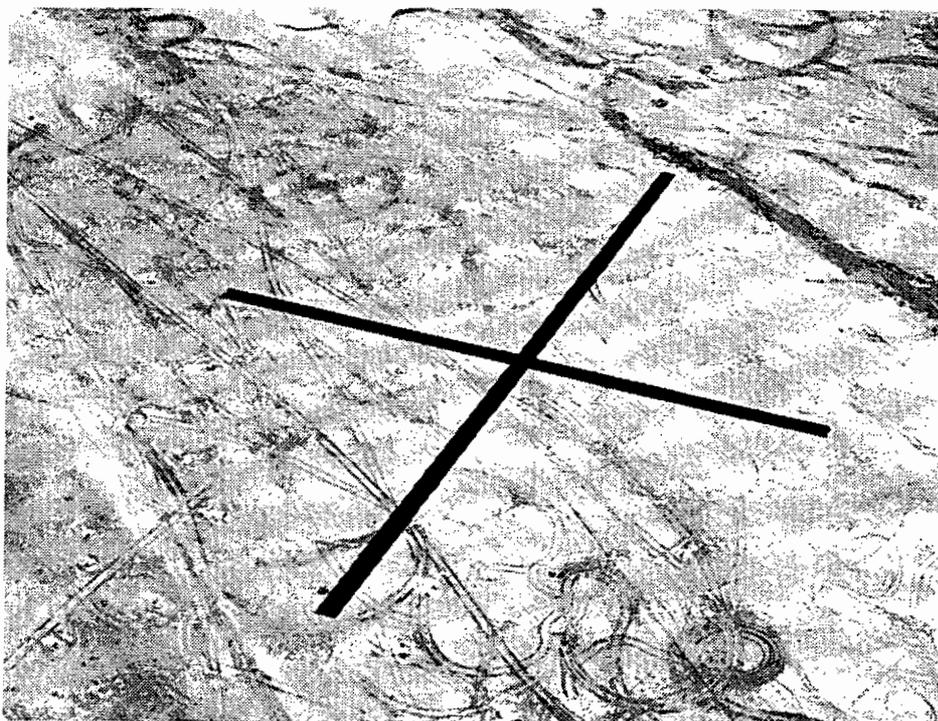
Por otra parte desde la primera piedra erigida por un hombre sobre un paisaje sagrado o a la inversa, desde el primer paisaje sacralizado, al erigir un monolito o una señal "divina", hasta nuestras actuales posturas, han pasado decenas de miles de años. Las culturas y paisajes actuales no guardan ya ninguna relación con aquellos de antaño, pero, sin duda, en nuestro acervo han de quedar importantes sustratos de todo lo transcurrido.

Estudiar, por lo tanto, los diversos enfoques dados a esta relación en otros momentos históricos deviene fundamental para llegar a detectar la existencia de estas posiciones, repetitivas cíclicamente, de la arquitectura ante el paisaje y, a la vez, ser capaces de situar, en su justo sitio, el momento actual. Esta parte del trabajo pretende despegarse de la superficie del tiempo actual para poder detectar los puntos aislados que desde la distancia y la perspectiva de lo pretérito, ayudan a dibujar el presente.

## **1. La lucha entre orden y caos.**

Toda civilización, ha interpretado desde lo diverso las formas de los elementos naturales circundantes del mismo modo que es diversa su forma de expresarse mediante las distintas lenguas o las artes. Existen, sin embargo, también algunos aspectos comunes a casi todos los tiempos y pueblos que merecen la pena ser destacados.

Uno de estos aspectos coincidentes es el que surge precisamente en el momento de situarse el hombre ante el paisaje, ante su entorno. Este acto primero de situación, de creación del lugar mediante la identificación debió ser el primer acto espacializante del hombre. Ya no era igual el resto del universo que el entorno concreto dónde aquel "existía" (había o habitaba). Puede imaginarse así a los primeros hombres sobre la tierra, desconcertados ante la multiplicidad de fenómenos cuya comprensión no alcanzaban, en la caótica



situación en la que, en consecuencia, les parecería que vivían.

Fácilmente se comprende que aquellos hombres trataran de situarse en su mundo. La situación, el emplazamiento en estas condiciones pasaría por la apropiación e identificación con un paisaje próximo.

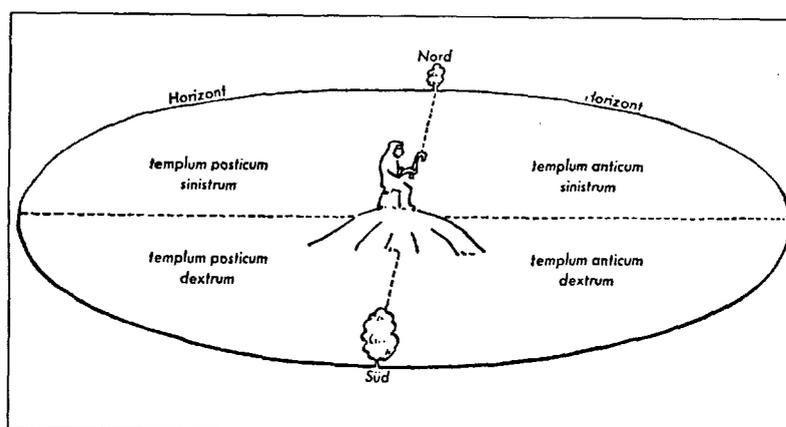
### *La fundación.*

Este primer acto del hombre sobre el territorio sería su reconocimiento y la elección o erección - según el caso - de algo con presencia que fije su posición.

El hombre, para poder vivir en el Mundo tiene que fundarlo y ningún mundo puede nacer para él en el "caos". Es necesarios lograr o inventar un cierto orden. Se hace necesaria la proyección o el descubrimiento de un Centro, un punto fijo equivalente al Centro del Mundo <sup>1</sup>. El paisaje en consecuencia ha de marcarse de alguna forma. Unas veces será mediante la elección de algún objeto con presencia: una montaña, un árbol ó una roca, algo, con la suficiente fuerza para asegurar su permanencia. Otras veces será el propio hombre el que sitúe la referencia. Esta fundación sobre la naturaleza posee para casi todas las culturas un significado parecido. Ya sea por el acto de clavar una estaca o un poste en el suelo, situar una piedra o un conjunto de piedras, arar una porción de territorio ó seleccionar un elemento natural preexistente, en cualquier caso lo que se está, en definitiva, es marcando (o sacralizando) un espacio. Separándolo del resto del mundo y creando una referencia para esa sociedad. Como consecuencia de la sacralización de este acto, la persona elegida para seleccionar el lugar ó el objeto adecuado es también considerada por casi todas las culturas como dotada de poderes divinos. Es el caso del Geomante en China ó del Augur en la civilización romana que, sin duda, provienen del mismo rito ancestral. Sus poderes eran importantes para la civilización por cuanto la elección errónea conduciría a la destrucción de lo que se fundaba, fuera esto una casa o una ciudad entera. Es el geomante, por ejemplo, el responsable de combatir las influencias de su entorno que no se aviene con las prescripciones rituales y puede hacerlo situando una pagoda, modificando el curso de un río o plantando árboles pero siempre en el lugar más adecuado. Así mismo, es el encargado de que se respete el sentido natural de las piedras, el que tendrían en su emplazamiento "salvaje".

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade. "Lo sagrado y lo profano". Edit. Labor,S.A. Barcelona 1983.



La figura del Geomante o el Augur, responsable de las relaciones entre un pueblo y su territorio encuentra similar correlación entre los mesopotámicos. En las excavaciones que se han realizado en las ciudades de Lagash, Ur, Uruk, Nipper y Susa han aparecido gran cantidad de figurillas llamadas "dè fundación". La figura más frecuente es la de un Dios arrodillado hundiendo un enorme clavo en la tierra (las relaciones freudianos que se le pueden buscar son infinitas). Estas figuras representan un rito apotropaico por el cual se alejan los demonios y potencias maléficas que podían turbar la ciudad o el templo que se estaba fundando.

La fundación, desgarrar la tierra, rompe su superficie. De nuevo como en la leyenda fundacional de Roma. Al abrirse el surco o la zanja en la tierra se

permite la salida de estos espíritus negativos que se contrarrestan "fijando" el clavo en el suelo.

Roland Barthes en su ensayo "¿Por dónde Comenzar?" (1970) con motivo de un análisis de la obra verniana, estudia precisamente el significado de este primer gesto del hombre sobre la tierra en "La Isla Misteriosa".

La roturación tendría un doble significado para él: de una parte desvelar la naturaleza, "rendirla" y hacerla "rentable", romper la superficie de la tierra para conocerla, "despanzurrarla" para liberar las riquezas comprimidas.

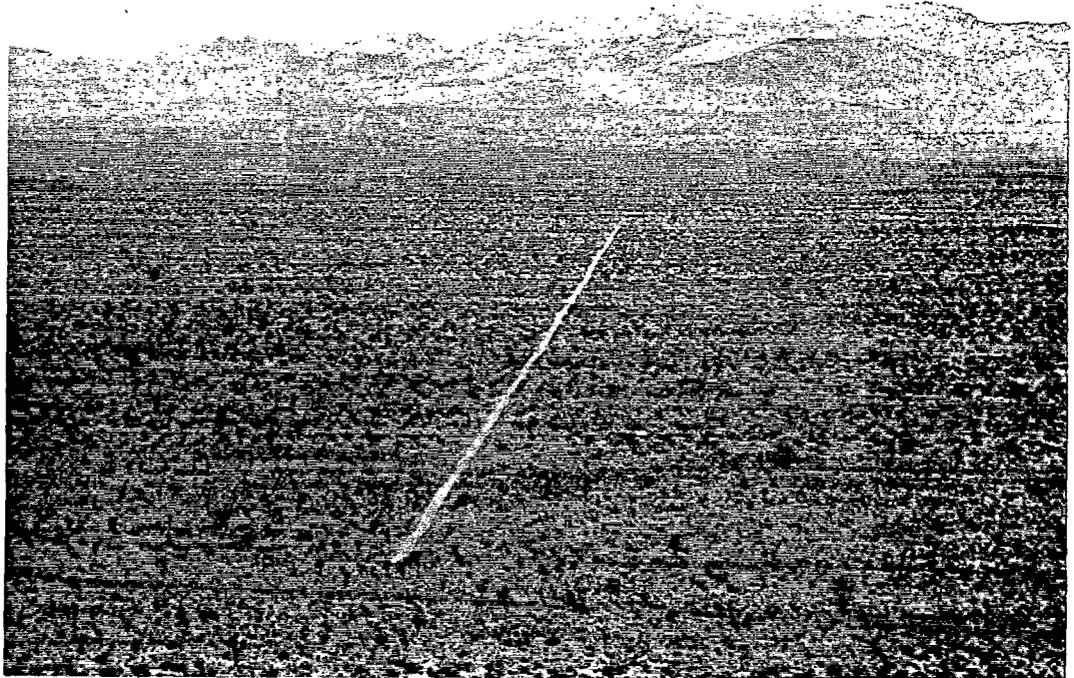
La otra interpretación a este acto de la roturación es la de conquistar el fondo misterioso de la tierra, del "tellus", con todos sus misterios y poderes destructivos (el volcán en este caso).

De esta forma, reconocida como necesaria la fundación en cualquiera de sus expresiones, como forma de anclaje del hombre ante un determinado entorno, como creación del espacio por fin "controlado", resta averiguar qué tipo de gesto es el que el hombre, desconcertado, realiza sobre la tierra.

La diversidad cultural estudiada por Mircea Eliade le lleva a detectar la existencia de ritos comunes a muchas de ellas. Estos, ligados con frecuencia a la existencia de determinadas "construcciones", <sup>1</sup> no explicarían, sin embargo suficientemente su ubicación concreta en el paisaje. No podría, por lo tanto, dejarse el tema con un simple reconocimiento del valor sagrado del paisaje. Es

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, curiosamente, cita a los primitivos habitantes de las Islas Canarias como integrantes de esta comunidad adoradora de la "columna - pilar del Universo", que sostiene todas las cosas. No se tiene, sin embargo, constancia de este hecho.



necesario avanzar más para detectar cuál fue la pauta que guió al hombre primitivo a la hora de actuar sobre él.

*El comienzo de la abstracción.*

Los trazos, las pinturas y los monumentos megalíticos que han llegado hasta hoy tienen aspectos comunes y concomitancias con situaciones artísticas actuales que necesariamente llaman la atención. En realidad, con anterioridad a Mircea Eliade ya se habían planteado, (precisamente desde el mundo del arte) estas cuestiones relacionadas con la incertidumbre y la angustia del hombre primitivo ante el "Caos".

Worringer en 1908 había sentado las bases para una revisión de la Historia que arranca, justamente, desde esta cuestión. El hombre primitivo, con un sentido visual sin desarrollar sigue siendo un hombre táctil, "aún no posee el órgano intelectual merced al cual es reducida la pavorosa confusión de los fenómenos a las leyes y relaciones fijas" <sup>1</sup> y esta falta de comprensión de las leyes naturales provoca la búsqueda de un orden racional. Yendo un paso más allá Worringer defiende que esta situación de búsqueda de apoyo, de algo a lo que aferrarse es la que provoca el nacimiento de lo abstracto:

*"Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta"*<sup>2</sup>

Belleza abstracta que es identificada inmediatamente con la geometría como invento conceptual en su afán de arrancar los objetos del entorno natural y caótico en que se encuentran. Sería contradictorio si se entendiera que la superación de lo natural, de lo animal y lo vivo viniera de la creación de formas igualmente orgánicas. Antes bien será la regularidad inorgánica lo que aisle al hombre del desorden y de la condicionalidad, haciéndolo absoluto. En este contexto nos encontraríamos con que la primera creación del hombre en el paisaje que pudiéramos llamar arquitectónica, quizás fuera la línea recta como superación de lo orgánico. Faltaría demostrar que la angustia ante lo desconocido, ante el

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset. "Obras Completas". Tomo I. Madrid 1961.

<sup>2</sup> Wilhelm Worringer. "Abstracción y Naturaleza" (Abstraktion und Einfühlung) Fondo de Cultura Económica. Méjico 1966.



aparente caos del mundo percibido por el hombre primitivo es la misma que impulsó la abstracción a principios de nuestro siglo e incluso que produce la desazón de hoy en día. Es importante señalar en este sentido el texto de Eduardo Subirats "Angustia y Abstracción" <sup>1</sup> en el que justifica - y no podría ser de otra forma - el nacimiento de la abstracción a principios de siglo en la voluntad de situarse por encima de aquella angustia.

Los textos de Worringer analizados no tratan del Paisaje, sino del objeto artístico o arquitectónico en sí mismo. El hecho de enfocar los postulados artísticos desde el punto de vista del paisaje es, sin embargo importante.

Anteriormente, desde el materialismo histórico se había analizado el arte

---

<sup>1</sup> Eduardo Subirats : "Angustia y Abstracción" en AAVV : "El descrédito de las Vanguardias Artísticas". Ed. Blume. Barcelona 1980.

primitivo a partir de posturas reduccionistas, justificándolo desde los límites de la capacidad y el propósito utilitario de la materia prima y la técnica. Si bien es cierto que esta teoría, desde una visión parcial, desde el concepto constructivo, explica bien determinados momentos históricos del arte (y de la arquitectura específicamente, Choisy, Fletcher ...) nos deja perplejos ante otras obras artísticas. Esto aún huyendo de la consideración Riegliana de que la capacidad más que otra cosa sería un estorbo. Esta perplejidad es la que se siente por ejemplo, ante las construcciones megalíticas, en evidente interacción justificativa con el paisaje.

Superado ya este planteamiento del materialismo histórico parece razonable aceptar la tesis de Worringer, pero entonces ¿por qué las piedras, los monumentos en general más arquitectónicos no aparecen pulidos ni tan siquiera tallados, y directamente anclados en el suelo?.

La simple brutalidad de la piedra, movida con enorme esfuerzo, a veces desde cientos de kilómetros de distancia, expresa quizás mejor la eternidad, lo absoluto, que la forma trabajada de un obelisco o una columna finamente tallada y sujeta al desgaste. Esta abstracción que plantea Worringer, por lo tanto debe encontrarse en aspectos topológicos más que en la forma concreta de los objetos.

La simplificación, al extremo, del OBJETO, acompañada de la carga simbólica máxima del PAISAJE es quizás, lo contrario de la situación vivida hasta hace poco. La complejidad estilística del objeto disfraza la simple relación posicional u orientativa que permite su relación preclara con el Paisaje. Esta convierte al proyecto en objeto en sí mismo, descontextualizado parcialmente de su entorno. Por esta misma razón puede parecer más denotante de un



determinado sentimiento cosmológico un menhir que una estatua, aún cuando ambos puedan situarse en el mismo paisaje.

Puede imaginarse al hombre en relación directa con los elementos naturales - montañas, mares, bosques, movimiento de los astros - fijando estas señas de identidad (totalmente desprovistas de significado por sí mismas) en operaciones cada vez más complejas y a lo largo quizás de más de mil años como las "instalaciones" de Stonehenge, Carnac, , etc.

Cabe, también, imaginar al Hombre reconociendo formas antropomórficas en determinados paisajes y, quizás, incluso venerando esas representaciones naturales (Genius Loci).

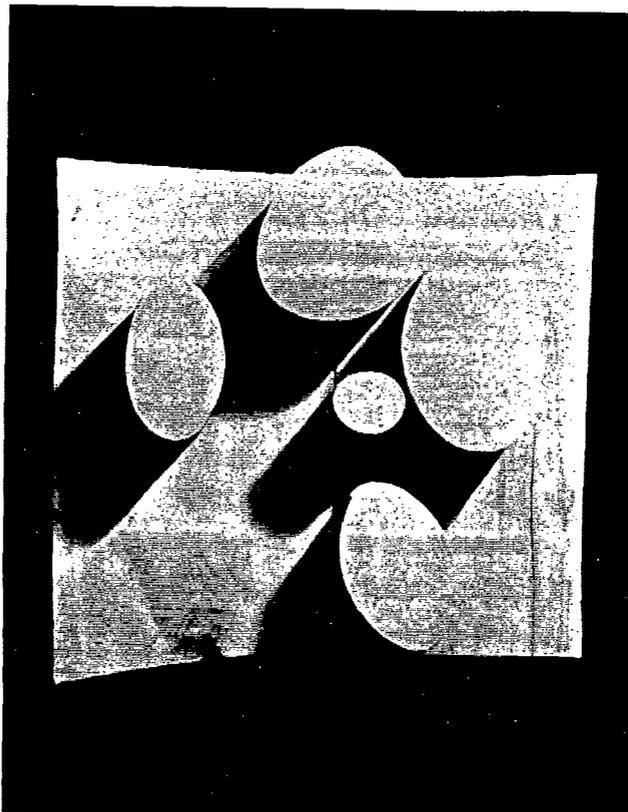
La antropomorfización de la geografía que ha llegado hasta hoy - es una burda deformación de este sentido profundo, religioso, de identificación de lugares con divinidades o personajes. Es conveniente también una aproximación en este sentido al estudio de la cartografía antigua en la que aún aparecen reflejados estos caracteres antropomórficos según el papel que cada zona ocupó política o religiosamente. Gregotti recoge perfectamente esta idea al afirmar :

*"no es la cabaña, la tienda ... la caverna ... sino el reconocimiento del terreno lo que constituye, en cierto sentido, el primer acto de la arquitectura. No el hecho de colocar una piedra sobre otra, sino de colocar la piedra sobre el terreno, o sea de instituir el signo de la presencia, del descubrimiento y de la identidad del lugar. En efecto, el hombre designa una determinada parte en relación al mundo natural desconocido preexistente ... Los orígenes de la arquitectura y de la geografía se confunden en el marco de la construcción física de los objetos manufacturados, y de los instrumentos mediante los cuales nos percatamos de la posesión del hombre sobre la naturaleza ..."*<sup>1</sup>.

De todas las posibles explicaciones que puedan encontrarse para justificar la existencia de las "señales" prehistóricas - menhires, cromlech, túmulos, etc. - quizás sea esta la que más fácilmente aceptemos. La búsqueda de un apoyo, una señal, alrededor del cual se ordene el universo perceptible.

---

<sup>1</sup> Architecture as Communication. Environment for Communication. "VISION 67" Nueva York 1967.



Esta parece la explicación más lógica y proviene, precisamente, de una relación profunda entre el Paisaje y la Arquitectura.

Y si el proceso mental abstracto del hombre primitivo lleva aparejado este tipo de relaciones podría uno preguntarse ¿qué ocurre ahora, durante el siglo XX dónde de nuevo se produce esa fuerte tendencia a la abstracción?. Y, aún más específicamente: a lo largo del presente siglo ha evolucionado intensamente la percepción del mundo, las verdades dogmáticas de las primeras décadas han ido cayendo una tras otra hasta el punto de que postulados que habían sido considerados Universales ya están puestos en tela de juicio. Los descubrimientos más recientes de la Física del Universo o la Química de las moléculas vuelven a situar al hombre actual, después de siglos de "Orden", en la incómoda posición de aquél más primitivo. La profundidad alcanzada por las investigaciones científicas muestran un Universo no tan lineal y evidente como aquel sostenido

por Newton ó el propio Einstein.

Aún cuando determinadas parcelas no tienen explicación - y nunca la han tenido - lo cierto es que, en general, se ha justificado la "mecánica" del Universo, el orden exacto de sus movimientos, hasta un límite; hasta que, alcanzado el nivel de sensibilidad y conocimiento suficiente, se ha descubierto la no linealidad y organización matemática de las cosas. Esta incertidumbre ante el mundo se siente hoy como algo natural. Cabría por lo tanto, plantearse el hecho de que esta si es esta situación cognoscitiva la que provoca los cambios artísticos, y en especial arquitectónicos, de nuestro tiempo.

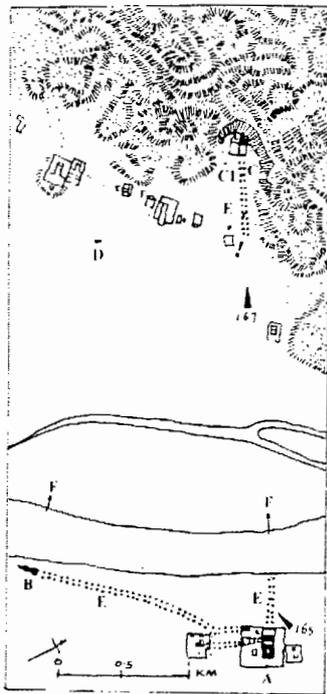
## 2. La retícula eterna.

La civilización egipcia es la segunda de las reconocidas como abstractas por Worringer <sup>1</sup> en su tesis. Desde su análisis, la pintura plana, sin perspectiva, y por lo tanto no jerarquizada, muestra el dominio de lo abstracto sobre la mano del artista. La formación de códigos culturales - los símbolos sobre las cabezas de los dioses, el lenguaje jeroglífico ... resuelven el problema de la transmisión de ideas y conceptos sin necesidad de su representación concreta.

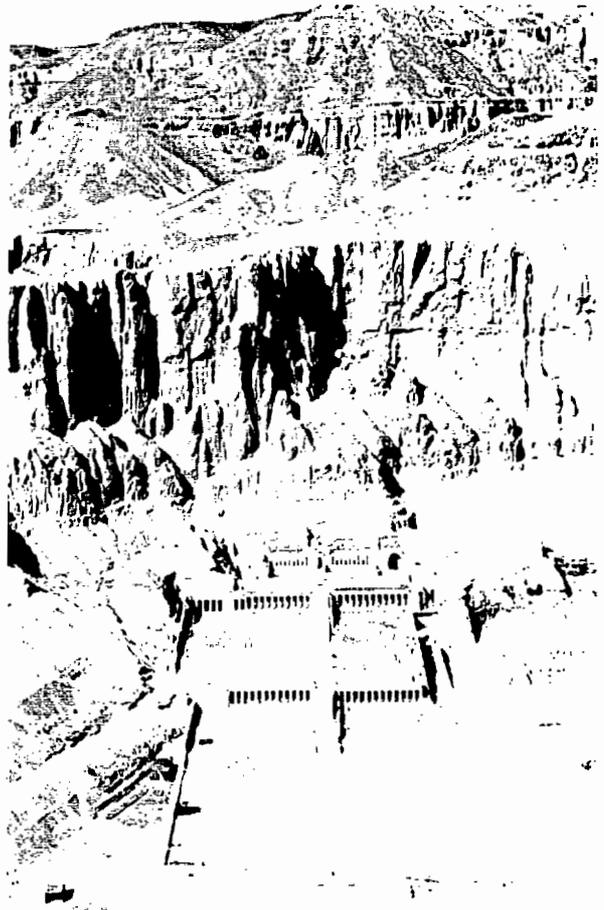
---

<sup>1</sup> "Abstracción y Naturaleza". Ed. Nueva Visión. Méjico 1966.

Un segundo texto de Worringer: "El arte egipcio", escrito años más tarde (1926) revisa lo sostenido en su tesis doctoral atribuyendo más fuerza al convencionalismo egipcio que a su poder creativo. Sin embargo este debilitamiento de la temprana admiración por esta cultura no resta validez a la tesis fundamental. Convencionalismo o impulso artístico lo cierto es que nos encontramos ante una fuerte componente abstrayente en toda la expresión cultural egipcia.



166 KARNAK AND LUXOR  
 A Temple of Ammon, Karnak  
 B Temple of Ammon, Luxor  
 C Tomb of Queen Hatshepsut  
 D Tomb of Mentuhotep  
 E Colossi of Memnon  
 F Avenue of Sphinxes  
 F Crossings of River Nile



Y no es, sin embargo, desde la pintura o la escritura desde dónde mejor puede detectarse esta abstracción sino desde las relaciones entre Paisaje y Cultura y, por lo tanto, también desde el Paisaje y la Arquitectura.

Egipto, a pesar de su "enormidad", su longitudinalidad, posee una relativa homogeneidad territorial. La impronta del Nilo y sus verdes orillas através del desierto es tan rotunda que toda variación de la superficie terrestre pierde importancia en relación a ella. La superficie horizontal y brillante del agua, por contraste con el desierto y las rocas del fondo, que sólo muy de cuando en cuando llega a sus orillas, se convierte fácilmente en símbolo para el país. No sólo por que, efectivamente, el espacio de encuentro entre el agua y la tierra fue, y es, el del sustento humano sino fundamentalmente, porque el río, en su calmoso transcurrir confiere al paisaje una serenidad que de otra forma no tendría. Serenidad de lo eterno, del tiempo infinito. El movimiento continuo eterno, del

agua del sur a norte y el del ciclo solar, también permanente, en sentido perpendicular, necesariamente debían modelar una determinada forma cultural. El agua, el río, es símbolo de la Vida pero también de la Muerte ("el último viaje"). Símbolo por lo tanto del transcurso, del devenir de la vida. Y el Sol, representación de la máxima deidad, de Ra y de Osiris, cortando el río (la vida) ortogonalmente da lugar así a una especial concepción religiosa que, naturalmente, va a repercutir, y predeterminar las formas de templos o palacios, las únicas arquitecturas perdurables de esta civilización.

Templos y Palacios van a situarse por referencia a la retícula del paisaje, y así en diálogo con el movimiento solar y el Nilo. Esto justifica la posición - bellísima - del palacio en Dehir el-Bahri, de espaldas al acantilado rocoso (que aquí hace el papel de las pirámides de los antiguos templos rupestres) y de frente al Nilo y su referencia a los templos de Luxor y Karnak. Los tres edificios se sitúan en los vértices de un cuadrado que es atravesado por el río. Al menos dos de los lados del cuadrilátero, cobran presencia física gracias a la existencia de las avenidas procesionales (Avenida de las Esfinges, y la desaparecida que conducía al templo de Hat-Shepsut) <sup>1</sup>.

Esta posición "cartesiana" de los edificios sobre un determinado paisaje tiene, a su vez, su reproducción en la propia estructura formal de cada uno de los templos. Estos se articulan mediante un eje central fuertemente jerarquizante (el Nilo) a cuyos márgenes aparecen las retículas columnarias de las salas hipóstilas (la trama agraria).

---

<sup>1</sup> "Un largo camino flanqueado por esfinges llevaba de la cuenca fértil a la puerta de entrada al patio, señalada con árboles a ambos lados". Hans Wolfgang Müller. "Arquitectura de los orígenes" Aguilar. Madrid 1989.



La propia ornamentación refuerza esta concepción arquitectónica: es frecuente la decoración vegetal en la basa de las columnas, el dibujo de hojas y ramas, el uso de la columna palmiforme y la representación de cielos estrellados en los techos. Todo ello vendría, de forma evidente, a representar o reproducir en el templo (o el edificio sagrado) el paisaje <sup>1</sup>.

El paisaje egipcio es condicionado, por lo tanto, a través del sistema geométrico de lotización del suelo, sus canales y acequias, su relación con las crecidas, su cultura y su arquitectura más que por cualquier otra cuestión <sup>2</sup>. Y,

---

<sup>1</sup> La ornamentación en el Templo Egipcio es desarrollada ampliamente por Hans Sedlmayr en "Epocas y Obras Artísticas".

<sup>2</sup> Otro enfoque, ya clásico, de la estructuración de los templos es el de la arquitecturización del recorrido, de la circulación procesional. Es el punto de vista Spengleriano, parcialmente rechazado por Worringer en "El arte egipcio". Esta interpretación aparentemente contradice la que aquí se sostiene. Sin embargo, si se considera la

a su vez la arquitectura y su posición en el paisaje interesa, cuando se lee así, más que la ornamentación, más que la pintura plana o que la escritura jeroglífica que como la estructura formal del edificio, y su posición en el territorio son estructuradas desde planteamientos abstractos.

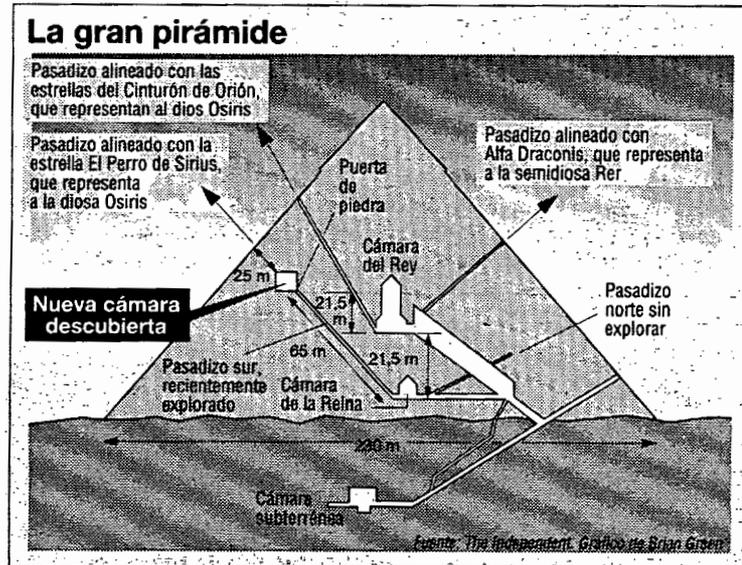
Predeterminado por un enfoque abstracto de su universo el lenguaje arquitectónico se decanta hacia soluciones muy específicas. La topología de los edificios, su orientación, el diálogo entre templos distantes, la posición de los edificios respecto a cuestiones de orden superior al paisaje próximo <sup>1</sup>, o la especial forma de resolverse el encuentro con el suelo denotan un sustrato morfológico de mayor poder que las cuestiones estilísticas, que, en todo caso, las determina.

Esta manera de situarse un edificio sobre un territorio por relación a factores distantes, en cierto modo universales, y de encontrarse con el suelo directamente, sin basa, sin pedestal señala claramente una forma muy especial de

---

procesión como el ligante entre el paisaje - ante el que y mediante el que se circula - esta teoría vendría a reforzar más que a debilitar la expuesta. El recorrido constituye una pauta proyectual importante de la arquitectura Egipcia. La procesión requiere de un escenario determinado por los ritos y las recitaciones litúrgicas. El "camino" se inicia en el Nilo o en el límite del desierto y termina en la cella repulcral. De este modo este recorrido construido determina la posición y la orientación de la arquitectura en función del paisaje, el sol (en los casos de culto al dios Sol Ra) o la situación de las estrellas (según las normas del ceremonial de fundación de Imhotep, arquitecto de Djoser).

<sup>1</sup> Recientemente, abril de 1993, han sido descubiertos nuevos túneles en la pirámide de Keops. La noticia, aparecida en prensa por lo sensacionalista de cualquier descubrimiento relacionado con las cámaras ocultas, se produce como consecuencia de unas investigaciones que vienen realizándose por un equipo alemán para preservar la pirámide del deterioro provocado por la afluencia turística en su interior. Pero lo verdaderamente interesante de la Noticia, para nosotros, más allá del posible descubrimiento (como se aventura) del tesoro real, es que cada uno de los túneles descubiertos se dirigen, se enfocan, hacia alguna de las estrellas-signo de las deidades egipcias. El edificio permanece ligado así, por los hilos luminosos de las estrellas, con el cosmos-cultura egipcio, convirtiéndose así, a la pirámide en un objeto dialogante con el universo, descontextualizado de su paisaje inmediato.



organización arquitectónica.

La referencia a los ciclos naturales, al movimiento solar y las crecidas del río, a la gigantesca retícula que organiza el país, condiciona unas formas arquitectónicas determinadas que no pueden ser leídas del mismo modo que las de aquellas culturas más en diálogo con sus paisajes específicos, de las que la Griega constituye su máximo exponente.

### 3. Mirando al Paisaje próximo.

*El suelo, los templos y los dioses.*

Esta parte de la tesis que se desarrolla difícilmente podía tener mejor encabezamiento que el título del libro homónimo de Vincent Scully<sup>1</sup>. Este texto posee un valor incalculable para el que pretende estudiar la relación entre edificio y paisaje. Descubre la interrelación entre los templos y sus lugares de asentamiento de forma que, una vez alcanzada su comprensión, impide encontrar ninguna otra interpretación mejor que justifique la posición y la forma de los santuarios griegos.

Significativamente, sin embargo, este texto de Scully, pasados ya treinta años desde que fuera escrito, no ha tenido el reconocimiento que merece. Aún son muchos los textos que tratan sobre la arquitectura griega que lo desconocen o lo ignoran. Y esto a pesar de que, el propio Scully, en el prefacio a la tercera edición, en 1979, se declaraba "exasperado por las publicaciones recientes de los emplazamientos Griegos. El paisaje aún no existe ..." Y, efectivamente, con el, se puede afirmar que "esta obstinada ceguera hoy parece poco menos que humanísticamente irresponsable" ya que el paisaje es para la arquitectura griega, como se verá a continuación, algo más que una premisa pintoresca o un bello

---

<sup>1</sup> "The Earth, the Temple, and the Gods. (Greek sacred architecture)". Vincent Scully Universidad de Yale, 1979 (1ª E. 1962).

Este libro, desconocido para mí entonces, me fue recomendado por Juan Navarro Baldeweg ya en 1984, cuando comenzaba mi interés por esta cuestión que aquí se desarrolla. Esta cita de reconocimiento es obligada por cuanto se expone a continuación en el texto.



fondo para sus templos.

Por si ya fuera poca la importancia de enfocar estas cuestiones desde planteamientos novedosos, el libro posee unas fotos únicas, no tanto por su calidad de impresión (nunca ha contado con una tirada importante) como por el punto de vista desde el que se obtienen. Scully selecciona cuidadosamente el encuadre de forma que los templos aparezcan, en lo posible, en su entorno paisajístico y así consigue unas imágenes únicas, que nos acercan a la realidad posicional de los templos absolutamente inexistente en otros textos de arquitectura.

Es significativo comprobar como cada período histórico estudia e interpreta a los otros enfatizando aquellos aspectos del pasado que sintonizan con sus propias preocupaciones y así nosotros, herederos de los puntos de vista

decimonónicos continuamos con una lectura más bien "pintoresca" del paisaje Griego.

En su "Historia de la Arquitectura" <sup>1</sup>, Auguste Choisy, lógico producto de su tiempo, le confiere una destacable importancia a la visión oblicua de la arquitectura griega y a su posición pintoresca en el paisaje dónde se ubica. Y - "naturalmente" - la considera acertada y preferible a la visión frontal o simétrica. Pero a la sensibilidad de Choisy no podía escapar que debía haber algo más que lo pintoresco en la posición de los templos y, tras citar la orientación de las mezquitas y decir que la mayoría de los templos griegos orientan el pronaos hacia el este, duda de su propia rotundidad. Se ve en la obligación de reconocer la duda acerca de cual fue "la fórmula precisa que presidió la implantación (que) sin duda era una fórmula astronómica que unía la dirección del eje a algún fenómeno solar o planetario". A continuación vuelve a dudar (tampoco puede constatarse la rigidez matemática de una fórmula) : "De todas maneras la ley parece haber sido flexible ... las diferencias de alineamientos que se observan en monumentos casi contiguos no podrían explicarse por una fantasía ni por un error" <sup>2</sup>.

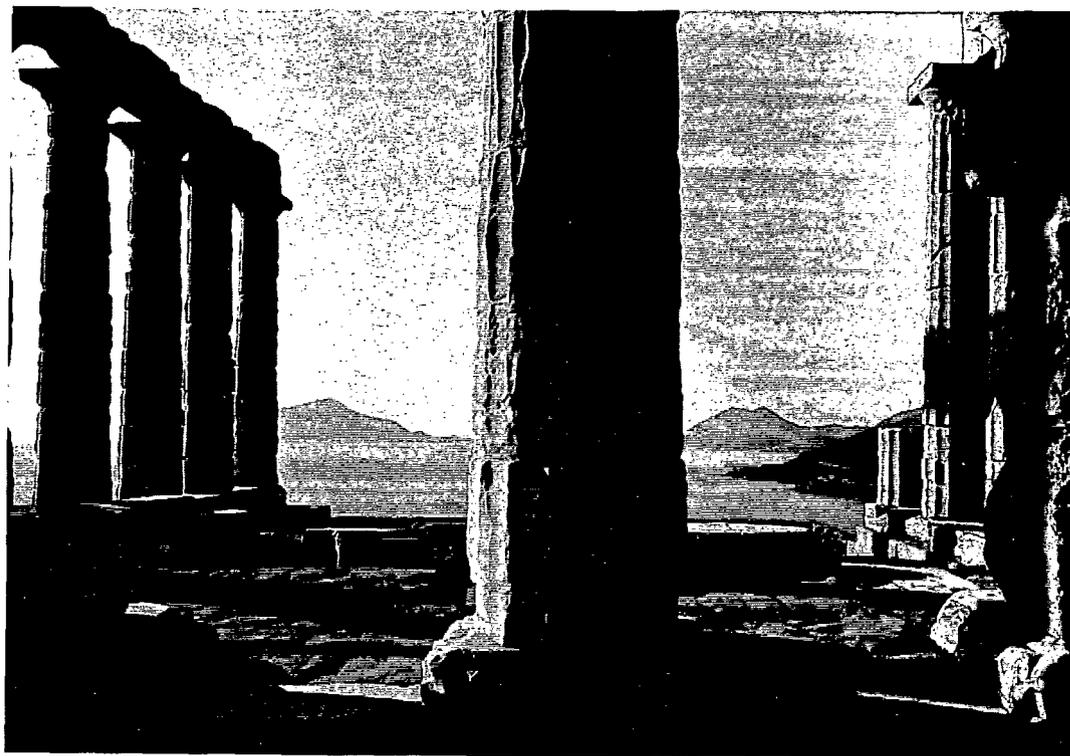
Choisy sale sin embargo airoso de esta duda al terminar reconociendo que no es otra cosa sino el paisaje el que controla la posición de los templos :

*"Los griegos no imaginan nunca un edificio independientemente del lugar que les preste marco y de los edificios que lo rodean.*

---

<sup>1</sup> Auguste Choisy: "Historia de la Arquitectura". Editorial Victor Leru. Buenos Aires 1980.

<sup>2</sup> op. cit. p. 230.



*La idea de nivelar los alrededores les es absolutamente extraña, aceptan, regularizandolo apenas, el emplazamiento, tal cual lo creara la naturaleza y su única preocupación consiste en armonizar la arquitectura con el paisaje; los templos griegos valen tanto por la elección de su emplazamiento como por el arte que ha presidido su ejecución" <sup>1</sup>.*

El reconocimiento del paisaje como parte consustancial de la arquitectura griega <sup>2</sup> (y no sólo como decorado o fondo) impele la realización de un estudio

---

<sup>1</sup> op. cit. p. 22.

<sup>2</sup> Me pregunto, con cierta curiosidad si Choisy trata del paisaje al hablar de cada momento histórico y constato que, salvo una breve mención en "la prehistoria" ("los autores de esos primitivos monumentos tenían al menos el arte de asociar la naturaleza a

que compruebe si este hecho es siempre así y cuales serían las connotaciones formales de los mismos.

Sin embargo, a pesar de lo evidente a los ojos de tantos artistas (véase, por ejemplo, la cita de Ozenfant en otra parte de esta tesis), ha habido quién se ha obstinado en interpretar la arquitectura sacra griega desde otros postulados más formalistas y es que la lectura desde lo "pintoresco", como se afirmaba antes, parece haberse extendido casi hasta nuestros días. Este es el caso, por ejemplo, de la lectura practicada por Martienssen acerca de la posición de los templos dóricos en sus temenos <sup>1</sup>.

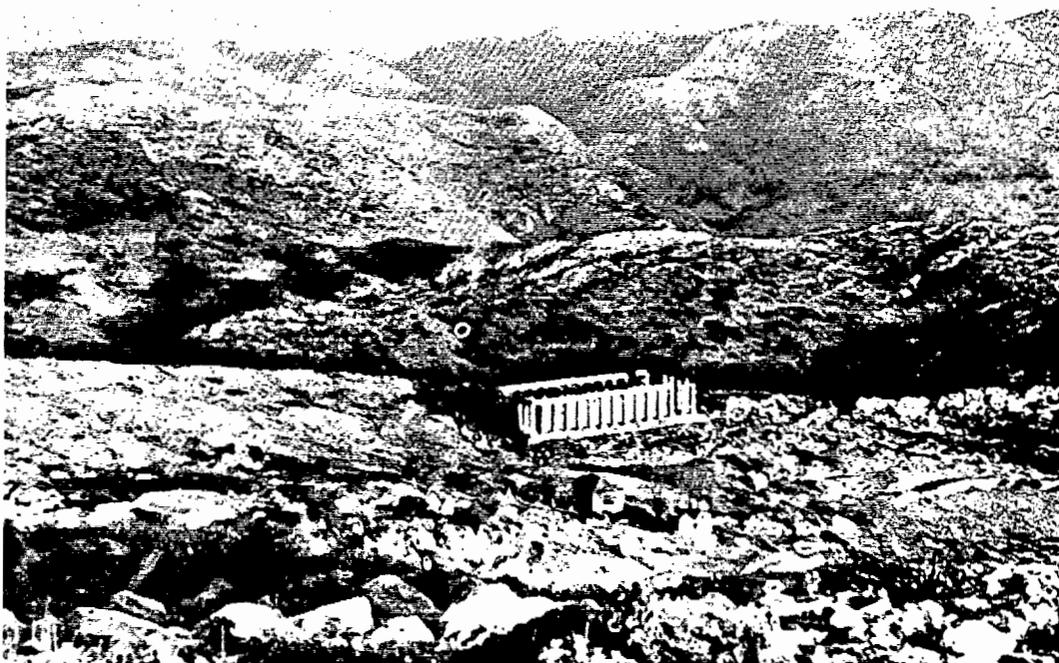
Quién realiza su interpretación apoyada en planteamientos compositivos intrínsecos y en la búsqueda de la belleza en la disposición de los volúmenes por encima de posibles referencias externas de ninguna clase. En la línea de lo que pudieran ser meras "composiciones" visuales. Este por otra parte es el punto de vista dominante en la mayoría de los textos que tratan de la arquitectura griega y es, precisamente el que tanto repudiaba encontrar a Scully.

El arranque de la tesis de Scully parte de la idea de que para los griegos existía antes el santuario que el templo. El santuario es el propio paisaje, o mejor, un determinado paisaje deificado. En esto, sin duda, juega un papel importante la forma característica del territorio de esta nación. Así como en Egipto era determinante la estructura uniforme del país para la conformación de

---

sus obras" p. 7) no vuelve a tratar acerca del paisaje - significativamente - hasta el estudio del renacimiento. Reconociendo en estos últimos una creación regulada por relaciones numéricas y trazados geométricos.

<sup>1</sup> R.D. Martienssen. "La idea del espacio en la arquitectura griega (con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento)". Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1980) (Orig. 1956).



su cultura, el paisaje de Grecia, más amable y a escala humana, crea el ambiente propio para otra religión más variada y también, más humana. El paisaje de Grecia está constituido por montañas de formas claras, de tamaño moderado, cuyas faldas definen áreas de valles y llanuras. A veces presenta cortes por profundas gargantas y un paisaje salvaje en su profundidad, pero las montañas no son terribles en su tamaño. Además posee una gran diversidad de paisajes, siempre de escala media y por lo tanto fácilmente traspasable a su "carácter" humano, a su antropomorfización.

De esta forma la realidad geográfica explica la existencia de un ajuste entre un paisaje determinado y un templo. Previamente el lugar es caracterizado antropomórficamente por una divinidad. El paisaje era ya santuario cuando se construye el templo:

*"De esta manera las variaciones específicas que cada templo exhibe derivan de su ajuste a su lugar particular y a su intención de personificar el carácter de la deidad que se supone allí. Así cada santuario griego necesariamente difiere de los otros por que está en un lugar diferente, y cada uno varía en determinados aspectos de la forma de sus templos y en la relación de unos con otros y con el paisaje. Esto explica por qué el de Apollo en Delos no es igual al de Delfos o por qué (el templo) de Hera en Paestum es distinto al de Hera en Olympia".<sup>1</sup>*

De este modo cada lugar sagrado es identificado con un dios. Las divinidades griegas no son reducibles a un carácter y personalidad únicas o exclusivas aunque cada una tiene unas connotaciones que le son propias. Así, un paisaje salvaje, de aspecto indomable, es asimilado a Artemisa, madre de los animales salvajes y los territorios agrestes. Un paisaje en el que el dominio del hombre sobre las fuerzas naturales se hace ya evidente aunque no se encuentre aún perfectamente "civilizado" - aún existe la lucha - se dedica a Apollo, dios del intelecto, la disciplina y la fuerza. Por último, para ir al extremo opuesto de Artemisa en este rápido recorrido por la mitología, el paisaje completamente dominado, que en su totalidad ha sido obra del hombre, se representa por Atenas, diosa protectora de la civilización y la ciudad. La dedicación de estos paisajes conlleva, por lo tanto, la orientación de los templos hacia ellos (sólo esto podía justificar la razonable duda de Choisy).

Esta combinación tan extraordinaria entre un paisaje y un templo o un

---

<sup>1</sup> op. cit.



edificio no volverá a producirse, a partir de Grecia, nunca más.

Sólo por contraste con la prehistoria y Egipto (y con los períodos que vendrán después) puede establecerse el nexo entre los herederos de lo clásico. En todos ellos (sin llegar a alcanzar la intensidad griega) la postura ante el paisaje es la de establecer un diálogo contextualizante, establecer alguna pauta específica y concreta hacia lo inmediato, hacia lo circundante y, relacionarse con la tierra y el suelo dónde se apoyan sin descontextualizaciones o abstracciones del lugar específico dónde se asientan.

### *La pragmatización de la relación.*

Las bases de la relación concreta entre arquitectura y paisaje se crearon bajo los efectos del paisaje y la cultura griega, perdurando esta relación religiosa, casi mágica, entre edificios y territorios durante algunos siglos más.

Sin embargo, la visión generalmente más pragmática del paisaje durante el período romano, combinada con el mantenimiento de las formas y las relaciones entre edificio y territorio helénicas va a provocar un interesante resultado. En primer lugar porque va a traspasar estos modelos de relación a otros tipos arquitectónicos más perdurables (por su pragmatismo) y no sólo al templo. La "sacralización" de la villa, en sus variantes de rústica y suburbana, mantuvo vigentes la forma intelectual y filosófica de concebir el paisaje. En la villa romana se crean algunos de los principios de relación entre el edificio, el jardín y el paisaje agrícola circundante que dará pie, siglos después al resurgir de lo clásico en el Renacimiento al "rescate" de aquella herencia griega. La villa va a hacer las funciones, gracias a la "sacralización" romana, de transmisora de una determinada manera de entender la relación entre el paisaje y la arquitectura.

Las sucesivas reconstrucciones ideales de Villa Laurentiana, por ejemplo, a partir de la bella descripción de Plinio han acompañado y señalado los períodos de mayor impulso a lo clásico. Podría ser interesante comprobar esta concordancia e interés por las "reconstrucciones" - a partir de las descripciones literarias - a lo largo de la historia de la arquitectura. En este estudio tendría que estar muy representado otro edificio carismático por su relación con el paisaje como es el Templo de Salomón, pero esto sería otra tesis.



Si la villa deviene en pieza clave por su continuidad posterior en el Renacimiento, otro elemento, esta vez no arquitectónico, un sistema espacial, de carácter territorial, la centurización, va a condicionar al propio paisaje de forma determinante.

La "centurización" se sale en cierto modo del hilo conductor de este trabajo al tratarse en realidad de una estructuración del propio paisaje y no de un acto que lo relacione directamente con la arquitectura. Sin embargo su rotundidad, su extensión y su perdurabilidad (aún hoy es apreciable en amplias áreas de Italia) acabaría por determinar un aspecto proyectual interesante y actual como es el de la superposición de la retícula - o de cualquier otra estructura fuertemente geométrica - sobre un paisaje que actúa como palimpsesto.

Algunas propuestas de los años 60-70 fuertemente estructurantes como las de Sol LeWitt o Patrick Ireland, o de componentes del Land art, como el "Lightning Field" de Walter de María o el trazado de círculos o líneas sobre un territorio de Richard Long y, más directamente relacionados con lo arquitectónico, las interesantes propuestas de "Superstudio" <sup>1</sup> y otras de Bakema, Allison y Peter Smithson, Jacobsen ... permiten una relectura en clave artística de aquella retícula en principio meramente utilitaria romana.

La contraposición de la estructura cartesiana sobre el paisaje natural refuerza el contraste entre lo natural y lo artificial permitiendo toda clase de lecturas en clave de protesta por la sobreexplotación o en clave organizadora, unificadora de lo diverso. La sobreocupación de un paisaje es, en determinadas propuestas, resuelta proyectualmente mediante una imposición fuertemente estructurante de los fragmentos contruidos de forma que el conjunto se constituye en un elemento único, en vez de una multitud de piezas subdivididas, fragmentadas, que posee mayor capacidad por lo tanto de diálogo con el territorio y supera la sensación perceptiva de desorden o superocupación.

Este fenómeno es aparentemente paradójico porque la superestructura impuesta, en vez de "dañar" el territorio, lo resuelve proyectualmente. Se volverá más adelante a tratar de estos aspectos. (VIII Parte. Punto 4).

La centurización, como lotización agrícola en función de una superficie susceptible de ser arada (al paso de un buey) en una jornada <sup>2</sup> podía haberse

---

<sup>1</sup> No ha sido suficientemente reconocido el papel de "Superstudio" en el entorno de los movimientos artísticos de finales de los sesenta.

<sup>2</sup> Cada Centuria está compuesta por 100 "Heredium" o 200 Jugerum. El Jugerum es la unidad de medida referida y posee una superficie de 2.523 m<sup>2</sup>.

resuelto más orgánicamente adaptándose a los obstáculos orográficos y perdiendo, entonces, ese sentido estructurante que la caracterizó. Sin embargo la división territorial va a resolverse a partir de una estructura reticular casi perfecta. Para Norberg Schulz <sup>1</sup> y, quizás sea esta la justificación de tal costosa rotundidad, su enorme desarrollo, al alcanzar puntos lejanos del imperio, le confirió el carácter dinámico que tuvo toda la civilización. La retícula urbana (urbs) y de su mundo (orbis) se extiende hasta los confines permitiendo alejarse y regresar al centro, la capital, bajo la protección de Jano, guardian de las puertas <sup>2</sup>.

La incorporación al Paisaje de forma brutal y hasta conceptual, de un

---

<sup>1</sup> Norberg Schulz. "Genius Loci" Electa Ed. Milán 1981.

<sup>2</sup> Esta extensión a partir de un centro de ida y vuelta y por lo tanto dinamicidad, es lo que diferencia esta retícula de la otra, estática e "infinita" parcelación reticular egipcia.

elemento rígido, como la retícula, no sólo para dividir el suelo agrícola sino, también, para trazar vías y canales de agua va a producir, a su vez, una arquitectura o ingeniería de morfología nueva de iguales características que el trazado agrícola. Estas piezas constituyen también una superimposición de estructura rotunda pero en tres dimensiones y, significativamente, al igual que antes, la propia rotundidad, la brutalidad que se olvida del camuflaje o la adaptación provoca una aceptación perceptiva de estos elementos en el paisaje <sup>1</sup>.

#### **4. Las interconexiones invisibles: de nuevo la descontextualización.**

Con la desaparición de los dioses paganos desaparecieron también las posibles interrelaciones entre paisajes y divinidades. El paisaje-santuario y el concepto ligado de Genius Loci se apoyaban precisamente en la proximidad de aquellos dioses casi humanos, próximos a la civilización y la morada del hombre. El nuevo Dios de occidente tiene un carácter completamente nuevo, universal y sobrenatural y, en consecuencia, los edificios que se le dedican van a construirse bajo claves universalistas y, por tanto, por referencia a conceptos abstractos. El nuevo Dios no habita en la tierra y sus construcciones van a ser consecuentemente representaciones diversas de su morada.

---

<sup>1</sup> Herederos de estos puntos de vista son algunas propuestas proyectuales recientes de indudable interés (Gregotti en Calabria, Luisa Anversa Ferretti ...) por lo que se ha considerado interesante dedicarle un apartado específico más adelante.



Al principio, la basílica de la antigüedad cristiana representó el "ser-ciudad" de la ciudad celestial <sup>1</sup>. Posteriormente, la catedral gótica reproducirá el cielo, el segundo paraíso, idealizando de "forma sensible el "ser-cielo" <sup>2</sup>. Al realizarse esta función reproductora por referencia a lo distante, universal y lejano, inevitablemente se han de modificar las relaciones entre la arquitectura y el suelo o el paisaje.

La profanización y el abandono general de las estructuras agrícolas del territorio medieval hace que el hombre viva de espaldas al paisaje, con frecuencia peligroso, que se desarrolla más allá de las murallas. Estos tres factores : desunión de lo sagrado al paisaje, abandono del suelo extra-urbano, de los

---

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr "Epocas y obras artísticas". Ed. Rialp S.A.. Madrid 1965. p. 215.

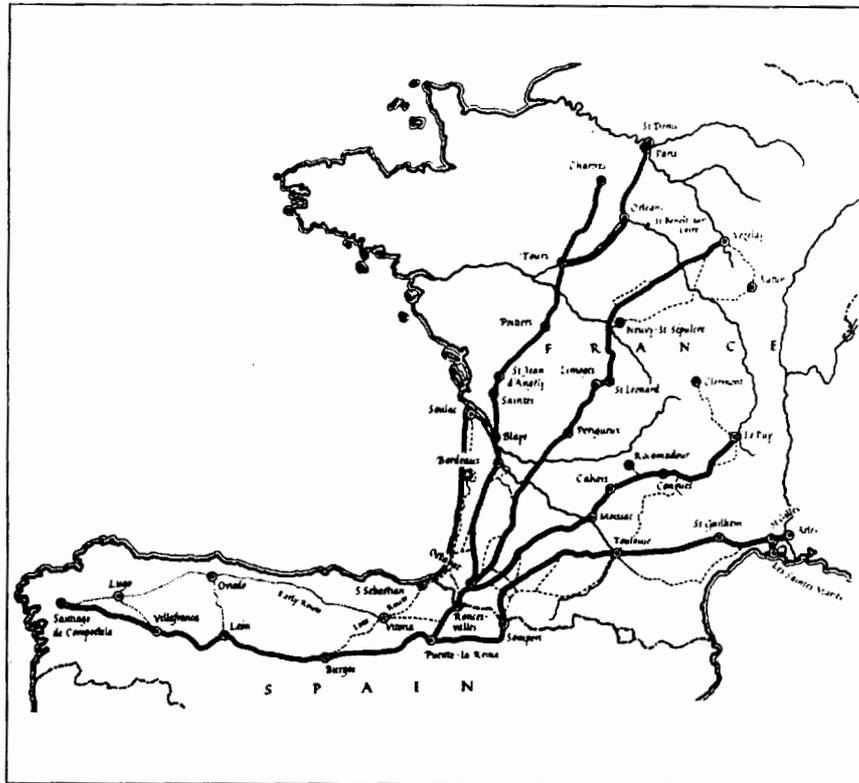
<sup>2</sup> op. cit.

campos cultivados, y por último, la estructura de los asentamientos (ciudades y monasterios) discontinua territorialmente son los que van a determinar el nuevo orden arquitectónico en lo referente al paisaje.

La idea medieval del paisaje nos llega de mano de pintores tan maravillosos como Simone Martini o Beato Angelico. Ellos destacan siempre las diferencias entre el campo y la ciudad, entre el amasijo de casas apiñadas y las grandes extensiones, que más allá de un límite cercano a la urbe, permanecían sin cultivar. La muralla, con su rotundidad de faja comprime la edificación interior. Los picos y las torres verticales, que vistas desde la distancia emergen sobre ella, se constituyen en faro, en hito paisajístico. El desconocimiento de la perspectiva como técnica de representación le confiere, si cabe, un aspecto más rotundo a estas composiciones. Las casas apiñadas se muestran "desordenadas", próximas a algunas visiones cubistas (Horta del Ebro de Picasso...), y en su rebosar por encima de las murallas contrastan con las extensiones "incivilizadas" del territorio circundante. El Burgo encorsetado de casas y torres parece emerger, por sorpresa, del suelo. No hay ejes o estructuras territoriales que den continuidad, real ni virtual a las vías de la urbe.

Nada ancla la ciudad al paisaje, aparece descontextualizada de su entorno inmediato. Lo mismo sucede con los monasterios y también con la catedral, máximo exponente del arte de la época. También ella es como una montaña, una superposición vertical de estructuras que emerge directamente de una roca, un peñasco o el suelo.

Y así como en el contexto inmediato la ciudad y el templo aparecen sin diálogo con su paisaje, cuando se analiza en conjunto un territorio más amplio se detecta un curioso fenómeno de interrelación, sin duda producto de aquella



universalidad.

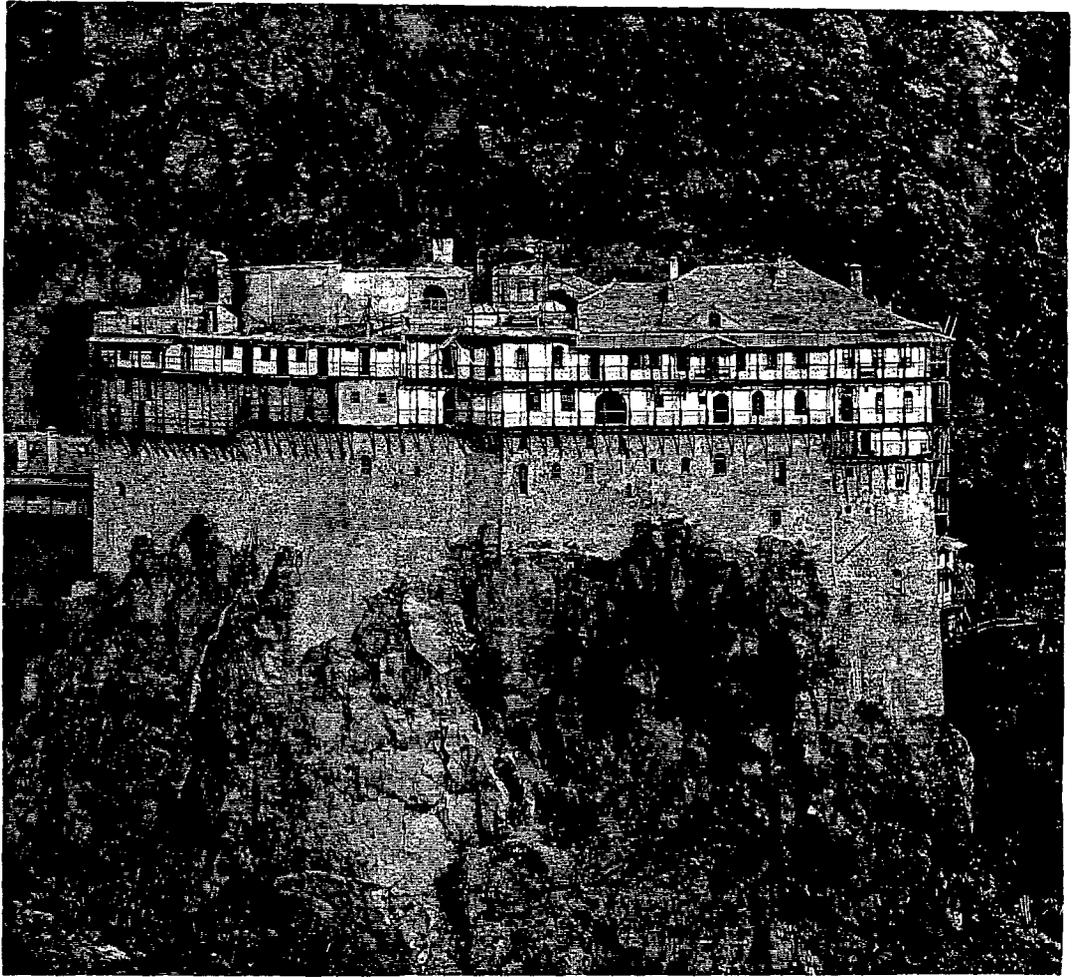
Imaginando un extenso territorio medieval, en medio de las vastas superficies rústicas aparecen los focos, los hitos, salpicados paisajísticamente de las ciudades y sus templos. Al no existir, como se ha afirmado anteriormente, alguna estructura geométrica visible que los ancle o los organice cobran una importancia mayor las cuestiones topológicas, las relaciones dimensionales, la altura y emplazamiento sobreelevado de las torres y un lenguaje universal que permita leerlos como interrelacionados. La intensidad está en los caminos. La fuerza de las líneas físicamente construidas de la centurización ha desaparecido en gran parte pero poco a poco, a lo largo de siglos, se va a ir desarrollando una nueva estructura - no geométrica ni regular - formada por líneas adaptativas y flexibles, una malla invisible, de nexos y caminos de peregrinaje enlazando monasterios y conventos a lo largo de Europa. La unidad territorial física fué así

sustituída por la unidad territorial espiritual. Los edificios, físicamente aislados, se conectaron a través de esa malla virtual y, en relación con ella, voluntariamente, mediante el uso de códigos formales fácilmente reconocibles.

Cabe destacar, por último, de este importante fenómeno casi conceptual de interconexión paisajística la posible referencia al paseo, al valor del recorrido y de la malla invisible de puntos que organiza (sin geometría) un territorio, la posible relación con la obra de Richard Long ó algunas propuestas de Dennis Oppenheim en las que el valor de la obra consiste en un determinado recorrido, en el paseo convertido en peregrinaje sobre un paisaje. Así, las arquitecturas medievales se convierten en las piedras que recuerdan un lugar. El monasterio o la catedral son de nuevo una señal en el paisaje. Señales que, como los menhires, se anclan directamente en la tierra, que emergen de ella tan sólo marcando (o creando) un lugar constituyéndose, a su vez, en referencia lejana hacia otras arquitecturas similares.

### *La arquitectura que arranca del suelo.*

A la hora de fijarse ubicación y emplazamiento de la arquitectura medieval, interviene además de la voluntad de constituirse en hito y señal la cuestión defensiva y estratégica perfectamente justificada en las condiciones políticas del momento. Monasterios y conventos poseen ese doble carácter que auna lo defensivo y lo espiritual. Cuando no sucede así, algún elemento próximo se establece lo más inexpugnable posible (como las torres de vigía de los



monasterios Irlandeses, Skelling Michael y otros. La fortaleza y el monasterio, la ciudad y su muralla, en general toda la arquitectura de este período obedece a las pautas de lo defensivo y esto va a conferir una relación especial a la Arquitectura con el Paisaje. Vale la pena citar ejemplos extremos como el monasterio de Meteora y Kairós en ese fascinante entorno rocoso y que tanto impresionaran a Le Corbusier <sup>1</sup>; ó el de Mont St.Michel como un barco encallado en la arena; o, en nuestro país, la ciudad "colgante" de Cuenca y las decenas de maravillosos ejemplos de arquitectura defensiva. En ellos se percibe la sensación de que el edificio arranca, emerge del suelo, de la roca.

En su base se mezclan las piedras labradas, la mampostería y los sillares con el montículo, con la roca en su estado natural. No existe la plataforma

---

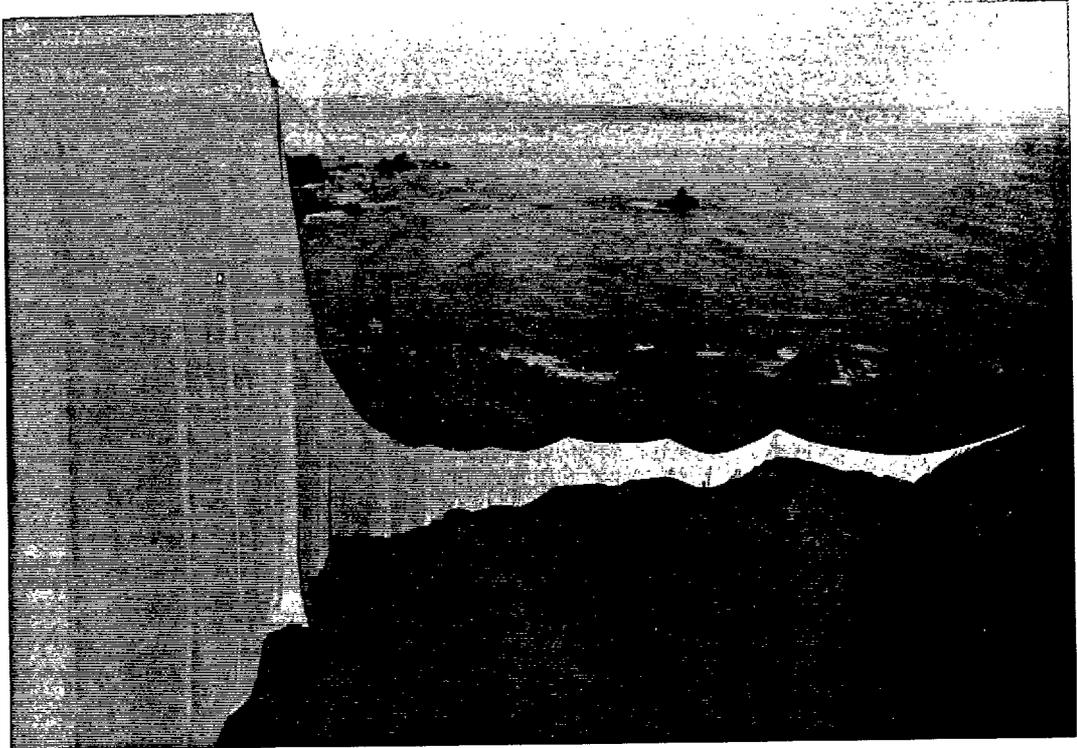
<sup>1</sup> Charles-Edouard Jeanneret - Le Corbusier - "El Viaje de Oriente. Colección de Arquitectura. Valencia 1984. orig. 1911. 1ª Public. 1965.

superpuesta. Y, además, por si este efecto de ascenso, de fuerza emergente, de verticalidad, fuera ya poco, los edificios se rematan con las agujas y las torres de los vigias, a menudo coincidentes. Son conjuntos arquitectónicos cerrados, introvertidos. Dónde en los casos más organizados, sin duda los conventos, se estructura no sólo el horario estricto de la vida diaria sino también el espacio dónde debe desarrollarse cada actividad. Cabe citar en este sentido ese mundo perfectamente organizado que bellamente describiera Eco en "El Nombre de la Rosa".

Cuando la naturaleza no ofrece esta privilegiada ayuda defensiva no queda más alternativa que construir el edificio, como en el caso de Assis, sobre una base de piedra, que eleva al edificio a partir de sus fachadas haciendolo más inexpugnable, mitad fortaleza, mitad iglesia.

Y ya cuando el lugar no reúne condición defensiva propia o el conjunto a proteger excede de sus posibilidades aparece el otro elemento arquitectónico característico de este período, la muralla. Sólo ella, en sí misma, ya constituye una pieza digna de tener en cuenta. Una enorme banda que recorre el paisaje, y contornea los obstáculos.

Trasladandonos al otro extremo del mundo, a la gran muralla de China ¿no podría ser también una obra de Christo; o Richard Fleischner. Reproducen estos mismos efectos: la banda, la cinta que recorren las ondulaciones del territorio, que señala y refuerza sus accidentes, su topografía. Y también, la muralla que "empaqueta" como si se tratase de una cuerda a la ciudad.





*La catedral.*

No tendría sentido en un estudio sobre la relación entre edificio y suelo natural pasar por alto al edificio representativo por excelencia de este período. Del estudio de la catedral gótica arrancan planteamientos históricos de fundamental consideración. Worringer, por ejemplo, inicia sus investigaciones, según cuenta en el prefacio a la edición de 1948 a partir de "los pliegues de los paños en las esculturas de las catedrales medievales" <sup>1</sup>.

Va a ser este aspecto tan parcial el que lo conduzca a comprobar que esta

---

<sup>1</sup> Worringer, W.

"Abstracción y Empatía". Fondo de Cultura Económica, Mexico 1966.

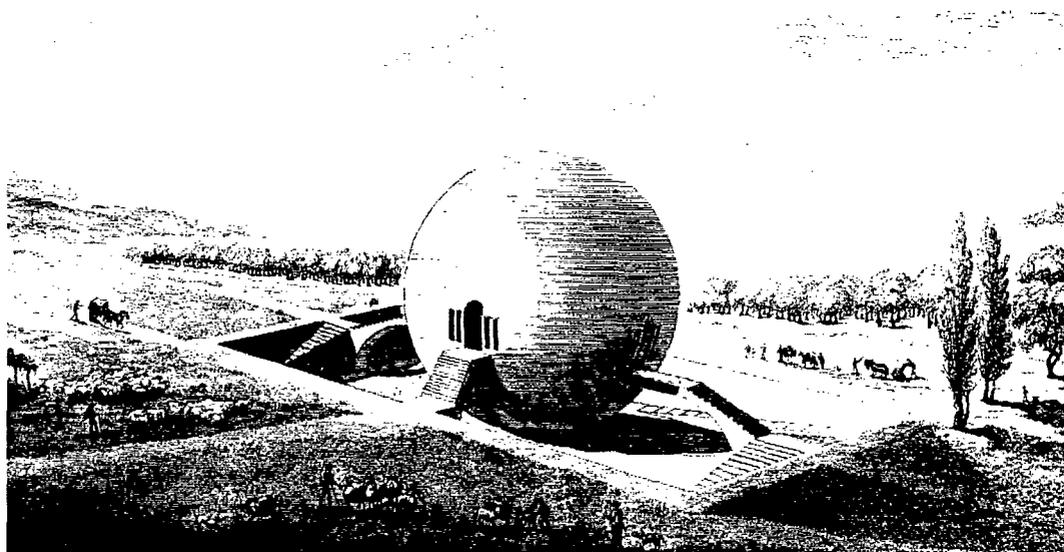
ornamentación tendía a lo abstracto, a diferencia de lo que ocurría con las culturas "clásicas", y ello va a dar pié al desarrollo de su tesis. Aunque Worringer no cita para nada la cuestión paisaje o la relación del edificio con el suelo, sí establece una clasificación fácilmente extrapolable al campo o tema que aquí se trata.

Aquellos edificios que construyen civilizaciones con tendencia a lo abstracto tienen en común su referencia a lo cósmico, a lo universal por encima de lo concreto y cercano. Así ocurre con la catedral que parece salida del centro de la tierra (como la montaña cósmica) y en su emergencia al paisaje llega a arrastrar las figuras demoníacas del interior de la tierra. Su posición sobre el suelo es, por lo tanto, directa, sin base de transición y su posición sobre el paisaje es la determinada por su presencia y las orientaciones.

Se han dado varias justificaciones a estas cualidades pero quizás las más interesantes sean las aportadas por Hans Sedlmayr. Para él, la catedral es, quizás, el edificio de mayor poder reproductivo. En su estructura morfológica aparece representado el cielo, el segundo paraíso <sup>1</sup>. De este modo todo aquel mundo poético que fué expresado con anterioridad en la literatura se construye creando un edificio tan ligado a lo lejano, al cielo, como lo fueron las propias pirámides egipcias. La función de reproducción en todos los templos de la cristiandad provoca la abstracción y, la referencia lejana en definitiva la universalización por contraste con lo inmediato.

---

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr. "Epocas y Obras Artísticas". Ed. Rialp. Madrid 1965. (Orig. 1959).



También en lo referente a la relación con el suelo, Sedlmayr <sup>1</sup> aporta una interesante idea. Su conocida postura contra el arte moderno, contra lo que ha perdido su centro ("Verlust der Mitte"), por comparación con el arte de los dos siglos anteriores, viene a encontrar un punto de apoyo, precisamente, en la pérdida de contacto de la arquitectura - a partir de Ledoux - con la base terrena.

Se volverá sobre este tema más adelante pero interesa resaltar aquí como este interesante punto de vista de un cierto valor negativo sobre la arquitectura moderna le lleva, sin embargo, a la aguda percepción de características fundamentales. Comentando esta pérdida de centro, encuentra Sedlmayr *"falta de todo intercambio orgánico entre (esta) arquitectura y el paisaje, de modo que las arquitecturas "puras" parecen caídas del cielo en medio de la "pura"*

---

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr. "El arte descentrado". Editorial Labor,S.A. Barcelona 1959.

*Naturaleza (y) a menudo muestran en terrazas una vegetación que las circunda sin adaptarse a ellas; el aislamiento considerado como un valor, ya que el hombre está en todas partes aislado.*" <sup>1</sup>. Esta crítica separación de la arquitectura moderna de su base terrestre ("sólo es tectónico lo que reconoce a la tierra como su base") se une, a su vez, a otra interesante cualidad descrita en el mismo texto y que, ya se ha dicho anteriormente, parece venir íntimamente ligada con ella. Esta es la composición global a base de formas aisladas, la "yuxtaposición de distintas formas elementales" que, de nuevo críticamente, se "enlazan unas con otras como si fueran cajas aisladas" <sup>2</sup>. Más adelante se retomarán estos aspectos en un análisis menos negativo pero fundamentalmente coincidente en lo morfológico.

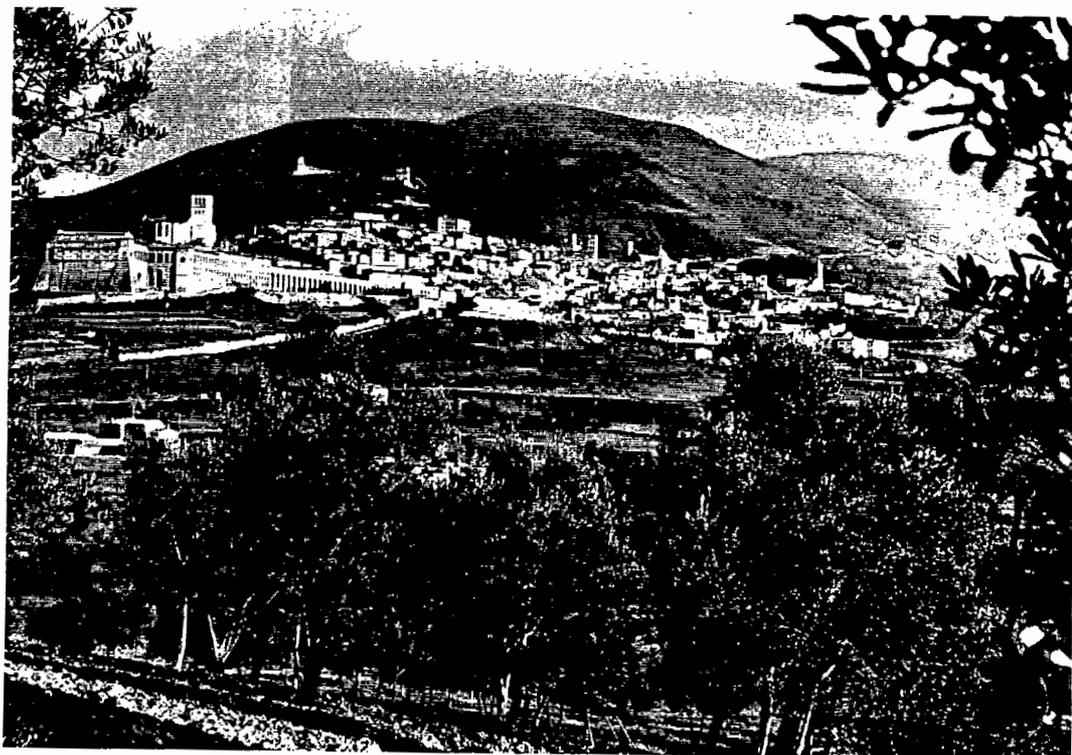
No obstante, esta breve incursión en el siglo veinte es necesaria para captar en toda su dimensión otra última afirmación de Sedlmayr, esta sí, referida al gótico. A pesar de su profundo análisis, este sí con simpatía, del arte medieval y especialmente de la catedral, llega a afirmar que ciertos edificios muestran una apariencia de oscilación respecto al plano del suelo. Esta afirmación contradice en cierto modo las propias tesis de Sedlmayr y es, precisamente, por este motivo por lo que cobra más importancia. Si a pesar de ser reconocidos como edificios "correctos" desde sus planteamientos reconoce en ellos un cierto desanclaje, es porque la descontextualización, aún desde el alejamiento de la conveniencia, puede darse por cierta.

Esta oscilación que se percibe es, en consecuencia, una forma de expresar esta pérdida de base de la arquitectura gótica que aún sin llegar a parecer "caída

---

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr. "El arte descentrado". Edit. Labor, S.A. Barcelona 1959.

<sup>2</sup> op. cit. p. 91



del cielo" aparece descontextualizada y con un alto grado de autonomía.

##### **5. De nuevo la autoconfianza. "La Divina Tranquilidad".**

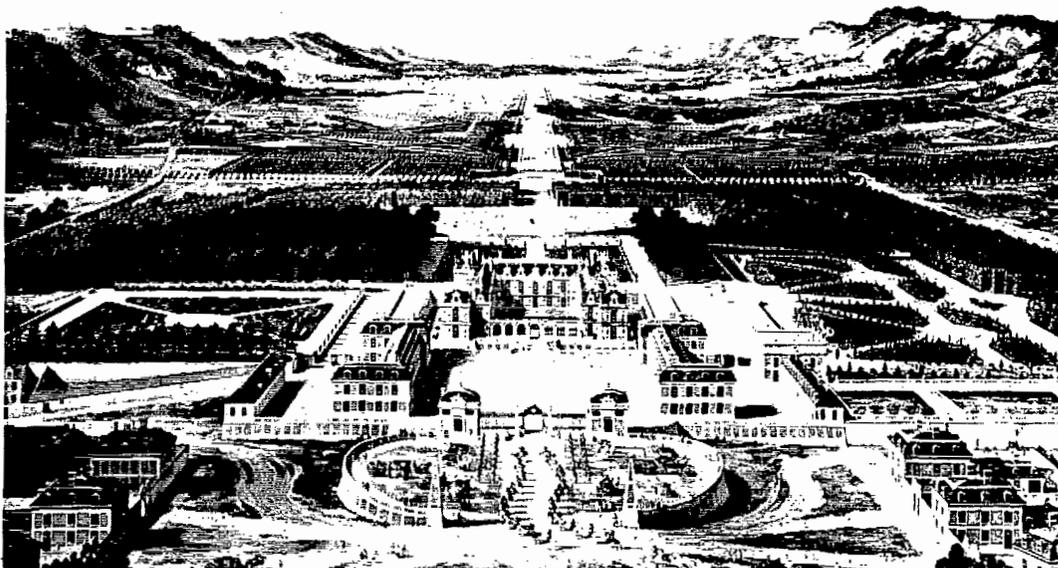
Ya se ha justificado anteriormente la necesidad de revisar desde enfoque alternativos, determinados períodos históricos y no tiene mucho sentido volver a hacer hincapié en el asunto. Se ha optado por estos y no otros momentos históricos de forma tendenciosa y por lo tanto no lineal. No se pretende un desarrollo analítico de la relación entre arquitectura y suelo natural en todos y cada uno de los diversos estilos. La razón no es el desprecio a este

tipo de estudios. Antes al contrario se piensa en la posibilidad de un posterior desarrollo. Sin embargo en este momento este breve y rápido repaso está condicionado por la intención de comprobar el posible cumplimiento de una pauta no estilística que organice la relación estudiada entre edificación y paisaje. Como consecuencia de esto el repaso histórico se constituye ya no en un estudio con fin en sí mismo sino en una revisión rápida cuyo verdadero cometido es servir al análisis supraestilístico citado.

Valgan estas palabras previas como justificación de la brevedad y heterodoxia selectiva de esta parte de la tesis. Se cometen en ella "licenciosas" asociaciones, sin considerar los puntos de vista más canónicos, de períodos históricos que de otra forma y en otro tipo de estudio deberían haber permanecido desligados y este es, precisamente, el caso del que se analiza ahora. En buena norma debiera separarse este capítulo en, como mínimo, tres subapartados que serían los correspondientes a Renacimiento, Manierismo y Barroco. Esto sin entrar a señalar diferencias nacionales que complicarían aún más la cuestión.

Sin embargo desde el punto de vista analizado aquí estos períodos estilísticos se encuentran dominados por la vuelta a lo clásico y, aún cuando los planteamientos proyectuales intrínsecos puedan diverger en muchos aspectos, como los que se refieren a la dimensión y la libertad compositiva, sus similitudes ante la relación paisajística parecen permitir (siempre persiguiendo la agilidad del texto), su unificación.

Ligado con lo expuesto anteriormente se hace necesario recordar también que no se está tratando aquí de naturaleza o de paisaje en el sentido de jardín o escenografía cercana que circunda directamente al objeto arquitectónico. En este particular aspecto de la cuestión sí existen diferencias - y bastante marcadas -



entre los diversos períodos. Se podría ver en este campo el mismo contraste que existe entre los correspondientes estilos arquitectónicos. Está clara la diferenciación entre Bomarzo de Villa Orsini o los jardines de Boboli en el Palacio Pitti y, pongamos por caso, la Villa Lante ó los jardines del Palacio de Tívoli. Ocurrirá que entre el paisaje y la arquitectura va a interponerse el jardín. Si se prefiere ver de otra forma: el jardín, como parte de la arquitectura que és, será el que ahora mantenga más claramente la relación con el paisaje. Y esta relación que ya trasciende los propios muros del edificio es la que va a permanecer estable hasta entrado el siglo XVIII.

### *Fondo y Figura.*

El progresivo logro de la seguridad fuera de las ciudades unido a la necesidad de incrementar las áreas agrícolas explotadas provoca el comienzo de un replanteamiento de posturas ante el paisaje. La creciente seguridad del mundo civilizado creó las pautas para que el arte pudiera destacar, como cualidad de la más alta expresión - al decir de Wölffin - "la divina tranquilidad y conformidad".

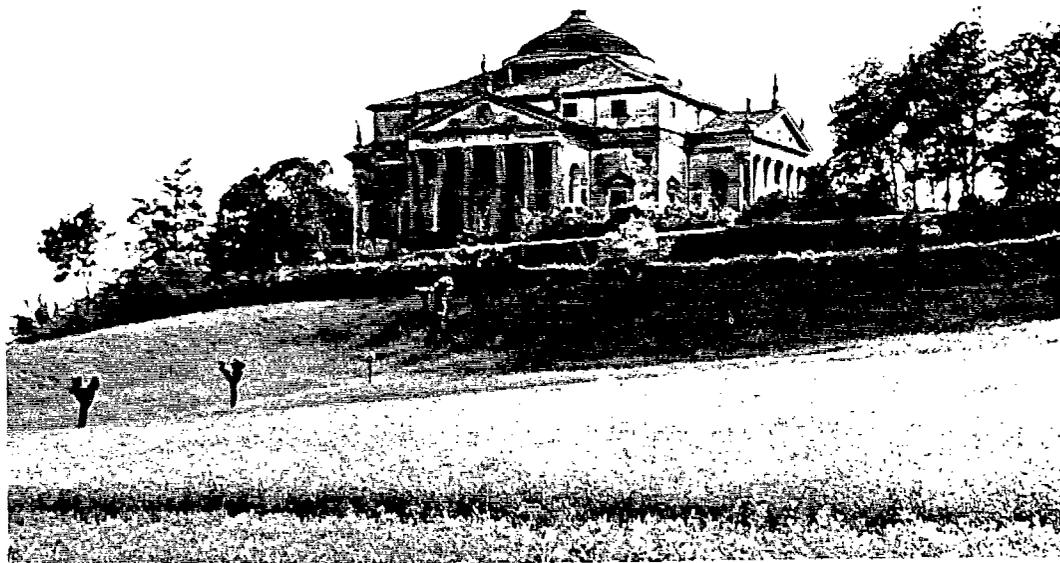
La nueva relación antropocéntrica con el paisaje y el universo del hombre queda reflejada mediante un ejemplo perfectamente seleccionado por Norberg-Schulz. Este es el de los cambios sufridos por la cartografía en la transición entre el medievo y el renacimiento. Dice Norberg-Schulz que *"al contrario de la voluntad de precisión cartográfica renacentista, los mapas de la Edad Media no representan al mundo "como es" sino que "ilustran" la imagen cristiana de este mundo. Por lo común se colocaba a Jerusalén en el centro y a veces la tierra era representada como el cuerpo de Cristo, con la cabeza hacia el Este, las manos hacia el Norte y al Sur, y los pies al Oeste"* <sup>1</sup>.

La nueva objetividad es sintomática. No interesa la representación mediada por el sentimiento ante la vida. Interesa el reflejo, lo más exacto posible, del territorio.

Antes, la idea religiosa estructuraba el territorio del peregrinaje. Las relaciones entre los distintos puntos de Europa se producían a través de aquella malla invisible, sin estructura física real. Importaba por lo tanto más la imagen

---

<sup>1</sup> Cristian Norberg-Schulz "Genius Loci". Electra Editrice, Milán, 1981.



que se obtenía de la tierra que su representación exacta. Ahora el hombre se relaciona con el entorno real, en general no mediatizado por la religión. Lo mismo va a ocurrir con la arquitectura. La referencia paisajística va a ser de nuevo la inmediata, el territorio próximo y no el centro teórico de las representaciones divinas. En algo se parece a lo griego y es en que la referencia es lo cercano, lo próximo. La tierra y el paisaje concretos dialogan con la arquitectura. Ya no es por la sacralización de un determinado ambiente. La forma de relacionarse ha cambiado, como se verá a continuación, pero la arquitectura vuelve a encontrarse con su base, con el suelo del asentamiento.

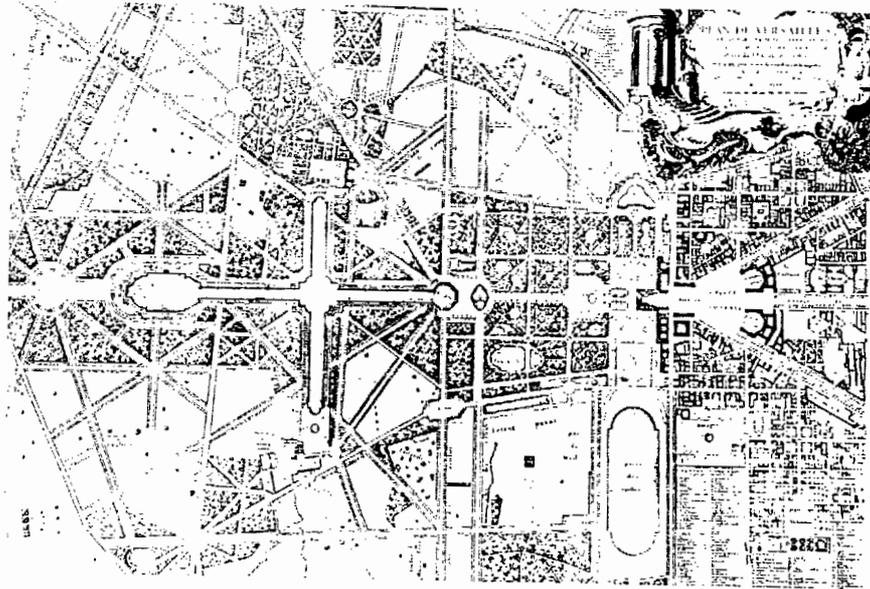
Se argumenta a veces que la búsqueda del tipo "ideal", por cuanto supone de universalización arquitectónica aleja al edificio de su lugar concreto de emplazamiento. No se puede estar de acuerdo aquí con esta interpretación. La búsqueda del tipo "ideal" de iglesia o el tipo "ideal" de villa provoca natural-

mente el desarrollo en cierto modo homogeneizante de estos edificios pero esto tiene poco que ver con su relación paisajística. Edificios aún exactamente iguales pueden relacionarse de forma divergente con su entorno. Este fenómeno, ya comentado, se producía también en la arquitectura griega. En gran parte la homogenización del tipo arquitectónico, permite destacar, con más fuerza, la relación existente entre paisaje y arquitectura.

Se decía anteriormente que había aparecido, a pesar de las concomitancias con lo griego, una nueva forma de relación con el paisaje. Y es que, aún cuando la arquitectura también dialoga con su paisaje inmediato, la aparición de la perspectiva va a modificar la estructura de interconexiones. Al controlarse mediante la perspectiva los sistemas perceptivos, cobran un papel de mayor preponderancia el ángulo visual, la posición visualmente dominante del edificio respecto a su paisaje circundante.

Las posiciones edificatorias se fijan mediante ejes. El eje, en sí mismo, no es sino un instrumento de ordenación visual. Relacionado con el dominio de la perspectiva - representación visual - organiza la jerarquía de puntos de vista que interesan y anulan los que no. La perspectiva como instrumento de control, es el equivalente en el Paisaje al trazado regulador de la fachada. Sirve para ordenar, establecer una estructura global, en este caso basada en las jerarquías, de los diferentes elementos intervinientes. Esta organización jerárquica es otra de las características del momento y también va a perdurar.

Durante el período romano la retícula de la centurización va a ser la organizadora del territorio, pero la retícula es, en sí misma, contraria al concepto de Centro. A pesar de que el centro político fuera Roma, el sistema de gobierno



era descentralizado. Ahora han cambiado las cosas. Se va a crear un nuevo sistema de control político que tendrá su máximo exponente en el barroco francés. En el existirá de nuevo, un reflejo directo entre sistema administrativo y organización paisajística.

De momento aún no se ha llegado a esta situación. Aún priman los equilibrios entre partes. Las ideas Albertianas no vienen sino a hacer hincapié en la necesidad del entendimiento global de lo proyectado : "Belleza es la armonía de todas las partes y es el resultado de proporciones y relaciones. Nada puede agregarse, quitarse o modificarse sin dañar".

Si se analiza desde el punto de vista "paisajístico" que duda cabe de que se trata de un momento importantísimo. Quizás por primera vez se interviene arquitectónicamente (incluso desde el punto de vista más disciplinar) sobre el

paisaje que es tratado como materia de proyecto. Se actúa modificándolo de forma culta, siguiendo las estructuras geométricas, edilicias pero, eso sí, plegándolo a una idea exterior, extrapaisajística.

Hasta ahora se había visto (exceptuando las intervenciones en jardinería o las urbanas) que la arquitectura se relacionaba con un paisaje natural pero sin tratar de modificarlo desde algún planteamiento puramente creativo. Ahora, de nuevo, se trata el paisaje, se convierte en algo propio de Arquitectos. Se proyecta como fondo, sólo desde este aspecto, pero al fin y al cabo se interviene positivamente sobre él dando pié a futuros nuevos avances. Haciendo un símil con la pintura : el artista renacentista, gracias al dominio de la perspectiva destaca el diferente papel de la figura respecto al paisaje del fondo.

Evidentemente no se manipula aún el lienzo, ni se acuchilla, ni se cose, eso llegará más adelante. El lienzo es aún el soporte del cuadro. Pero ya se trata el fondo con intenciones artísticas.

*El suelo aterrazado. El jardín arquitectónico.*

La Villa, lugar de trabajo y a la vez de vida cortesana e intelectual, es el exponente más interesante del enfoque que durante el Renacimiento se dá a las relaciones entre suelo y arquitectura. En sí, la Villa no es sino el resultado de la libertad conquistada, la seguridad que permite vivir fuera de las ciudades y reexplotar el campo a niveles ya más allá del de subsistencia. Así, la Villa ocupa

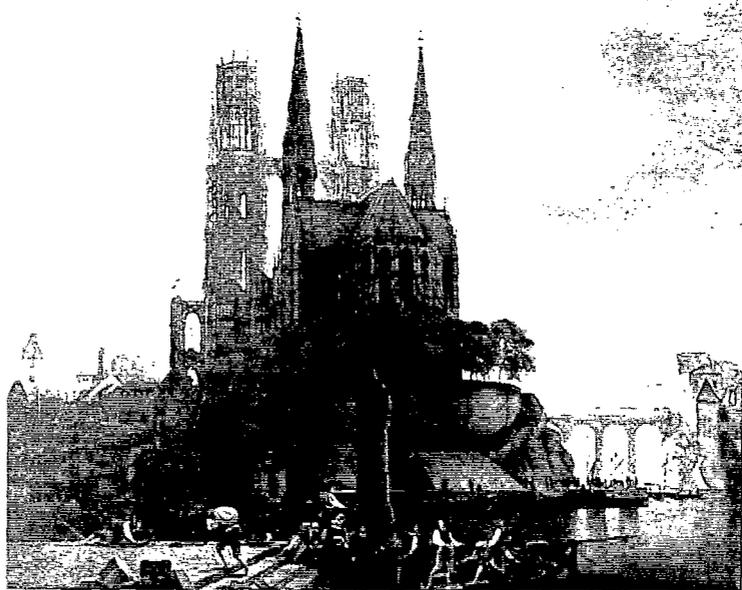


una posición normalmente central con respecto a la explotación que controla, pero no es una vulgar casa de campo. Se sitúa con frecuencia en lo alto de suaves colinas desde dónde las vistas son mejores y se disfruta de un buen clima. La propuesta arquitectónica, sin embargo, no acaba en el propio edificio. A su alrededor se resuelven jardines geométricos, horizontales, con juegos acuáticos, laberintos, etc. Para ello, es necesario aterrizar el suelo, recurrir al muro de contención. Más allá de estos jardines comienza el suelo agrícola, los campos cultivados, a continuación los prados controlados y más allá, quizás el bosque, el espacio que aún queda sin trabajar.

Todo este sistema, voluntaria o involuntariamente, transforma las relaciones entre el edificio y la naturaleza en una suave transición desde la geometría controlada a la incontrolada, todo ello ordenado a partir de los principios perspectivos ya citados. Antes, en el Medievo, el contacto entre el

suelo y la arquitectura era brusco, contrastante, ahora, por el contrario, se producirá de forma más controlada. Será, de nuevo, una manera de entender esta relación que llegará prácticamente hasta nuestros días.

Durante esta época artística y los posteriores van a producirse, por lo tanto, dos consideraciones de distinta índole hacia el paisaje. Por una parte, el jardín mantiene una estructura absolutamente integrada con el edificio. Por la otra, sin embargo, fuera del jardín, la naturaleza, se organiza con fuerza centrípeta hacia el edificio representativo. Esta dualidad proyectiva es significativa en el caso de los palacios franceses. Al recordar los ejemplos de Versalles o Vaux-le-Vicomte es probable que no imaginemos con nitidez a los edificios en sí mismos - como pudiera ocurrir, por ejemplo, al recordar Villa Rotonda. Sí se retiene, sin embargo, una imagen bastante nítida de esa fuerte interrelación que existe entre la estructura geométrica del jardín y la pieza edilicia. La arquitectura, en definitiva, se pliega a esta estructura geométrica constituida además, por construcciones vegetales, acuáticas, y superficies de diversos materiales. En este nivel concreto, entre jardín y edificio, parece confirmarse la propuesta de Argan en el sentido de que la gran novedad de este período es la idea de que el espacio no circunda a la arquitectura sino que se "fenomeniza en sus formas". Y sin embargo esta tesis no puede sostenerse una vez salimos del jardín. La estructura de vías y caminos triaxiales que se proyectan finalmente, superados los tímidos límites iniciales, es claramente centrípeta, convergente, denotante de la importancia de la FIGURA arquitectónica (aunque ahora deba extenderse el concepto hasta el jardín) contra el FONDO del paisaje.



## 6. El Romanticismo: lo bello y lo sublime.

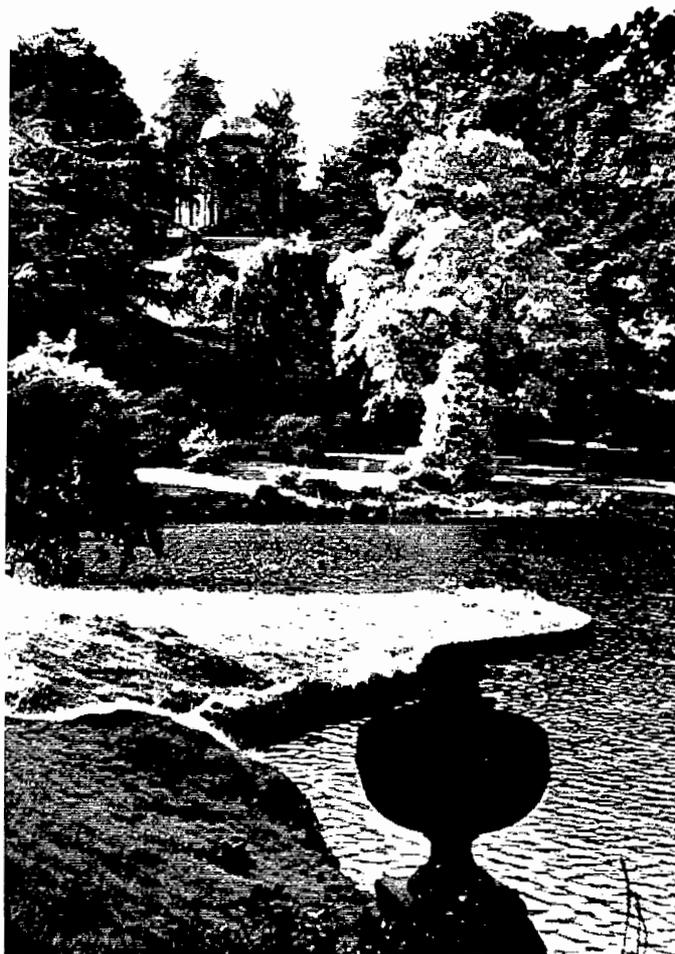
Quizás pudiera llamarse tiempo del espíritu al período romántico. Hölderlin, Keats, Goethe, Schiller, la pintura de Caspar David Friedrich o la del propio Schinkel muestran una fuerza nueva, algo inexistente hasta entonces. La obra de todos ellos trasciende la representación de la Naturaleza, hay una pérdida de fundamentación de la vida en lo orgánico. El espíritu impulsa estas obras, fundamenta el arte.

Esta aparición de lo espiritual y de lo romántico será la puerta que permita la evolución del arte hacia las posturas actuales. Quizás sea la primera ruptura importante con la naturaleza y el paisaje en el sentido clásico y la aparición de la nueva idea de que la naturaleza no es la idealización perfecta de la obra divina

sino algo susceptible de ser mejorado por el hombre a través de sus impulsos y de su sensibilidad.

El momento significativamente que reconoce esta imperfección de la naturaleza va a ser el que con mayor empuje va a actuar sobre ella. La naturaleza ya no es el fondo para la obra de arte o para la arquitectura. Ahora es materia artística ella misma. Aunque sea de forma tímida y aceptando que las actuaciones sobre ello sólo pueden ser "retoques" se va a producir, con este nuevo punto de vista, un importante cambio. Primero por lo que ello supone de desacralización. La intervención humana - aún en esa primera debilidad o respeto del primer contacto - convierte al paisaje en objeto artístico de primer orden. La naturaleza tiene sus "reglas" y su resultado no es perfecto, es mejorable por el hombre que no sólo intervendrá imponiendo geometrías ajenas, sino mediante el uso de las propias "reglas naturales". El artista manipula sensiblemente la posición de árboles, arroyos y praderas para "mejorar" la composición, a partir de una cierta aceptación y reconocimiento de que la trasposición de todas las reglas y la imposición geométrica destruye la materia artística. La naturaleza geometrizada del antiguo régimen no es "naturaleza" . Sólo si la lectura final, tras la intervención, sigue pareciendo natural nos encontramos ante una obra de arte. No se trata de eliminar, por lo tanto, sino de resaltar los valores del paisaje previo. De sublimar lo existente mediante la transformación.

La intervención humana sobre el paisaje se ha producido hasta ahora desde dos campos mutuamente independientes. El agricultor y todos los que han puesto en producción la naturaleza la han alterado mediante pautas exclusivamente funcionales, sin relación alguna con el arte sino con lo productivo. De hecho estas actuaciones tienen la consideración de "naturales" en el sentido dorfliano. Aterrazamientos, lotizaciones agrarias, retículas o geometrías de regadío, cambios



de color y "textura" visual de los distintos cultivos son por sí mismos actuaciones de importante carácter territorial y a pesar de ello, aún hoy, después de tantas manipulaciones del suelo, seguimos percibiendo el paisaje agrícola como natural.

Sin embargo, la intervención de arquitectos y paisajistas, hasta entonces, no mantiene esta "naturalidad" de la explotación agrícola. Aún cuando su actuación habitualmente fuera más débil que la agrícola, en cuanto a movimientos de tierras y transformación del suelo, la simple introducción de la geometría deliberada y con presencia artificializa el entorno. Es curioso, en este sentido, como la retícula agraria de centurización, el aterrazamiento de las laderas o la supresión de los bosques y su sustitución por terrenos agrícolas no parezca tan artificial como cualquier traza geométrica voluntariamente artística o arquitectónica y es significativo que en este período se manipule, por vez primera, incluso la explotación agrícola, desde postulados no sólo productivos o fun-

cionales. Aparece la idea de la Granja-Ornamental, que conecta con el concepto, más trascendental, de que toda la naturaleza (en el sentido amplio dorfliano) puede ser tratada como materia artística, como jardín (William Kent, Charles Bridgeman...)

Este gran cambio, el nuevo desarrollo paisajístico va a estar respaldado o impulsado en gran parte por la literatura. El pensamiento literario es el revulsivo del cambio. Stourhead, quizás el más conocido ejemplo, el arquetipo del jardín romántico se base en la propia "Eneida", y otra obra de Virgilio: "Las Georgicas" impulsará el desarrollo de la Granja-Ornamental.

Poe, por su parte, como exponente directo del movimiento, trasluce a la perfección el sentir de su tiempo hacia la naturaleza. En "El Dominio de Arnheim" evoca el papel del hombre como colaborador divino ante la naturaleza. El personaje de la narración, el señor Ellison, poseedor de una enorme fortuna, decide usarla para crear "belleza puramente física". Tras descartar la pintura y la escultura, decide que, el campo más importante del arte, hasta ahora "abandonado", es el de la creación del jardín-paisaje. El hecho de que hasta entonces fuera una actividad inexistente elimina por completo la posible referencia al tratamiento geométrico, al jardín como tal, situándonos en el plano del paisaje alterado.

Poe va a partir de dos premisas absolutamente trascendentes para la época:

a) No existe en la naturaleza ninguna combinación decorativa como pudiera producirla el pintor de genio y b) en el más bello de los paisajes naturales siempre se hallará una falta o un exceso. "La belleza original nunca es tan grande como la creada". El paisaje natural carece de "composición". Curiosamente, sólo a "seres de otros tiempos", se les confiere el poder de



entender la composición natural, a estos seres, ya desaparecidos, les parecería *"nuestro desorden, orden, nuestros elementos no pintorescos, pintorescos; en una palabra ángeles terrenos para cuya observación, más que para la nuestra, y para cuya apreciación de la belleza refinada por la muerte quizá haya dispuesto Dios los amplios jardines-paisaje de los hemisferios"* <sup>1</sup>. La aceptación del paisaje de los polos, como en otro momento hace de los desiertos (p. 157), como obra divina sobrecogedora, manifiesta el arte de un Creador sin la fuerza evidente de la sensación, que sólo aparece tras la reflexión. Es necesario que el proyecto del Todopoderoso "descienda un grado", y llegue a un cierto acuerdo con las preocupaciones de los hombres, con su cultura, para que el paisaje pueda parecer como la obra de arte humana ó, al menos, semihumana, de "los ángeles que se ciernen entre los hombres y Dios". Es el paisaje como arte pero a partir de una

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe. "Cuentos". Alianza Editorial. Madrid 1991

cierta colaboración humana. El espíritu del artista detecta y modifica la composición natural aceptando sus reglas básicas y ello se constituye así en la obra de arte por excelencia. En cierto modo esta idea ha llegado hasta nuestros días. Aún hoy aceptamos algunos paisajes como obras artísticas. Aún hoy los polos, los desiertos, las cimas de las montañas y algunos otros siguen pareciéndonos algo más trascendente que la obra humana. Quizás por este motivo haya sido éste, fundamentalmente, el campo de actuación elegido por los artistas del Land-art. Los reconocemos "más naturales".

### *Las dos opciones.*

La discusión entre la belleza de lo clásico, con su serenidad y el reflejo de lo acabado y por ende de lo geométrico y cartesiano y lo sublime, por otra parte, de algunos elementos naturales no hubiera tenido tanta trascendencia para el paisaje, posiblemente, de no haberse asociado lo bello, lo clásico al "antiguo régimen" y, consecuentemente, lo sublime y natural al nuevo pensamiento. El elogio de lo inacabado, lo antigeométrico y lo poderoso se convirtió así en bandera del nuevo espíritu. Posiblemente la discusión sobre ambos conceptos hubiera carecido de tanta trascendencia en otras circunstancias pero, una vez más un postulado en principio de importancia menor empuja a toda una serie de generaciones por un camino fuertemente condicionado por ella. La discusión iniciada por Burke, en 1756 y continuada posteriormente por Kant tuvo la suficiente repercusión como para ampliar progresivamente los términos asociados a cada concepto e incluir el pintoresquismo entre los de mayor vigencia posterior. Aquella expresión de Poe de que no hay en la naturaleza composición como la



que logra un pintor de genio, tiene aquí su justificación.

También tendrían siempre presente los dos términos de esta discusión los grandes creadores de la Escuela Inglesa de jardinería. William Kent o "Capability" Brown citan una y otra vez lo "sublime" como referencia de sus obras por lo que este término lleva asociado de antigeométrico, tomando partido por la ocultación del artificio humano frente al modelo racionalista del "Antiguo Régimen". La intervención humana permanece detrás gracias al estudio y la aceptación del comportamiento de la naturaleza, de sus reglas, por parte del artista. Lo artificial mejora la naturaleza sin aparecer, "la naturaleza es dichosa cuando lleva escondido dentro de sí el arte" <sup>1</sup>. Este pensamiento va a modificar, por lo tanto, las pautas proyectuales sobre el paisaje. Quizás fuera más exacto

---

<sup>1</sup> Pseudo Longino. Citado por R. Assunto. "Naturaleza y Razón en la Estética del setecientos". VISOR. Madrid 1989

decir que va a iniciar lo que es la verdadera proyectación sobre el paisaje natural, ya que antes había existido una radical transformación por imposición - en el caso de intervención proyectada - ó una transformación involuntaria de la forma perceptiva pero sin proyectar, en el caso de las modificaciones de uso del suelo (agricultura, minería, etc.). Y si este cambio fué importante para la percepción y el tratamiento del paisaje en sí mismo no lo fué menos para la relación entre la arquitectura y el suelo ó el territorio que la circunda.

### *La arquitectura-paisaje.*

Si durante los períodos anteriores se produjeron importantes modificaciones en la forma del edificio o de los jardines pero no en la relación de estos con el Paisaje, ahora va a ocurrir en cierto modo lo contrario. Las formas arquitectónicas van a perder algo de capacidad evolutiva e incluso van a permanecer ligadas a estilos anteriores y va a ser, precisamente, el Paisaje el que produzca las nuevas situaciones.

En cierto modo lo que para Argan constituye la función social del edificio romántico, su desmonumentalización cuando se encuentra en el medio urbano, va a tener su correlación en el Paisaje al plegarse la arquitectura no ya a su función social exclusivamente sino a la idea global que se tiene para "mejorar" un determinado territorio.

La mirada atrás, hacia las arquitecturas "históricas", hacia "Grecia como



originaria de la identidad entre Historia y Naturaleza" <sup>1</sup> ó hacia el Medievo dan que meditar. No se trata de evocar la vida más severa de la tradición griega ni de elogiar la espiritualidad gótica durante el romanticismo. Estos binomios tantas veces citados no explican del todo la cuestión. ¿Como explicaríamos entonces la supuesta esquizofrenia de Nash <sup>2</sup>, Schinkel, von Klenze o el pintor Caspar David Friedrich moviéndose alternativamente entre uno y otro estilo?.

La lectura disociada de neoclasicismo y romanticismo deja sin explicar

---

<sup>1</sup> Rosario Assunto. "La antigüedad como futuro". Ed. Visor. Madrid 1990. No es precisamente uno de los autores con tendencia a ver ambos movimientos menos autodelimitados y no nos atrevemos a discutir su autoridad. No obstante, en el tema que nos ocupa, las fronteras entre neoclasicismo y romanticismo se debilitan considerablemente.

<sup>2</sup> John Nash construyó su casa de campo en estilo neogótico y su casa urbana en neohelénico.

demasiadas cosas, al menos en lo que se refiere al estudio de la relación entre paisaje y arquitectura. La dicotomía tradicional y tópica entre lo neoclásico como representante de lo racional y lo romántico del sentimiento, de lo sublime se contradice con la fácil constatación de su coexistencia continuada en multitud de ejemplos.

Esto no estaría sino indicando que el papel del edificio, quizás por primera vez, se ha modificado sustancialmente, pasando a formar parte de la composición general del paisaje.

Como consecuencia de la desmonumentalización citada, el edificio ha de guardar unas relaciones dimensionales y posicionales con la composición general que trasciende a otras consideraciones más disciplinares. A veces, incluso, la elección de uno u otro estilo, depende del "carácter" perceptivo que le es asociado (espiritualidad del gótico, serenidad del greco-romano, sublimidad de la ruina...).

Quizás los jardines de Glienecke sean uno de los exponentes más claros en este sentido. El hecho de que se trate de un espacio creado con la flexibilidad de lo lúdico permitió a Schinkel la combinación de todos los estilos en sentido amplio, incluida la ruina, en un alarde expositivo del sentimiento de su época. Masas arbóreas, caminos serpenteantes, animales salvajes, colinas artificiales, láminas de agua y la propia arquitectura, transforman por completo una naturaleza preexistente en la pequeña isla berlinesa convirtiéndola en "otra" naturaleza. Lógicamente a la arquitectura le toca el papel menos natural de los que intervienen pero, aún así, su dimensión guarda relación con las masas arbóreas y el tamaño de la intervención total.



Además, la vegetación va a jugar un nuevo papel al ocultar parcialmente a la arquitectura, de mostrarnosla por sorpresa, en una aparición inesperada, entre los árboles o sobre unos arbustos.

El recorrido es aquí parte fundamental de la obra artística. El paisaje y los edificios se muestran como una sucesión de cuadros. Aún no se trata de la continuidad perceptiva del recorrido moderno pero de nuevo es un primer paso en este sentido. Este aspecto se desarrolla algo más en siguientes capítulos.

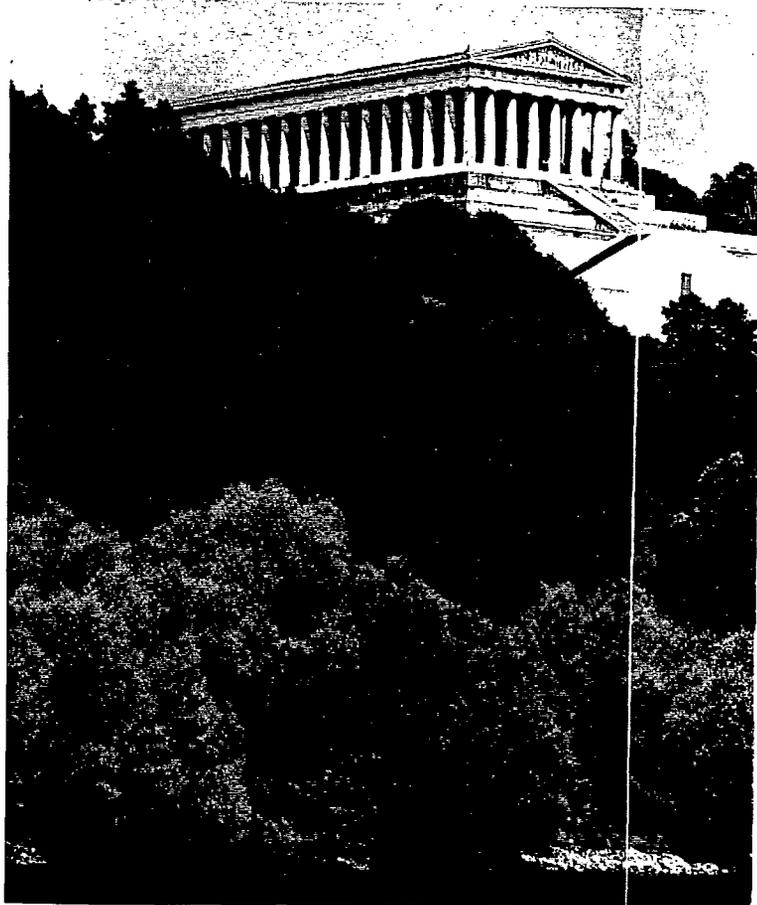
Y si la obra arquitectónica pasa a ser, en general, una pieza más de entre la totalidad de los elementos compositivos de un paisaje, sin duda, se va a modificar su estructura de relación con el suelo. La libertad compositiva de su entorno, su propia ubicación, la variabilidad estacional de la vegetación, todo contribuye a disolver la diferenciación entre arquitectura y naturaleza. Entre la

pieza "más artificial" de todas, que es el edificio, y el resto del proyecto.

De aquí, también el relevante papel que cobra la ruina en este período. La ruina tiene un poder evocador, por incompleta, que no posee un edificio real. Sucede con ella como lo que ocurre con las descripciones literarias de arquitecturas inexistentes o desconocidas. ¿Cuántos levantamientos se han hecho de Villa Laurentina a partir de la descripción de Plinio o del Templo de Jerusalén a partir de Villalpando?. Lo mismo ocurre con la ruina, es infradeterminada, nebulosa, aparece difuminada. Esto hace que se preste a la evocación múltiple, a la interpretación. La ruina romántica se encuentra a mitad de camino entre lo natural y lo artificial, es incluida como pieza de nostalgia e impregnada de vivencias pasadas. En ella queda la presencia intuida a través de lo deshecho, lo erosionado o lo que ha sido suavizado por el tiempo. Además la ruina aparece en su estado semivegetal, rodeada de arbustos o cubierta de yedras y matorrales: en ella la artificialidad se esconde. La ruina es quizás el símbolo, por ello, del período: es artificial porque alguien la construyó, pero a la vez, ya la naturaleza se ha adueñado de ella, la esconde y sirve de refugio a los seres vivos. Siempre ésta difícil combinación de lo artificial y lo natural en la que, finalmente, no ha de aparecer la mano del hombre.

### *El doble del partenón.*

La importancia que el paisaje cobra durante el romanticismo puede quedar quizás patente en un ejemplo arquitectónico que no es ni mucho menos un caso



aislado. El uso de formas arquitectónicas casi idénticas en localizaciones diversas nos remite con claridad a su posicionamiento y a su relación paisajística por encima del disfraz o el ocultamiento a que otras cuestiones, como las estilísticas y las simbólicas pudieran dirigirnos en otras circunstancias. Una y otra vez se usan templos helénicos, frecuentemente de planta circular, en el tratamiento de paisajes-jardín, pero quizás en ningún caso sea tan evidente la importancia de la cultura en la relación entre arquitectura y paisaje como en el Walhalla (1831-1842) en una comparación con el Partenón de Atenas.

Ambos edificios se dedican a los dioses. Uno a Atenas, diosa de la civilización y domina la ciudad. El otro es un monumento a los dioses de la mitología germánica y domina un paisaje natural, situado en un abrupto cauce fluvial. Por lo tanto ambos arquitectos parten, de "programas" parecidos. Von Klenze, además, asimila formalmente ambos proyectos : su edificio es un templo

dórico octástilo, como el Partenón, casi una réplica. La pregunta surge inmediatamente: entonces, ¿es que Von Klenze encontraba insuperable su modelo o es que no le importaba demasiado el edificio?. Y, en ese caso, ¿Qué era lo importante para el?.

Von Klenze, como Schinkel y Gilly, de quién había arrancado el diseño original del Wallhalla, se mantuvieron siempre entre el racionalismo y los estudios de modelos tipológicos y el interés por lo pintoresco. El caso de Schinkel quizás sea el más interesante en este sentido. Su obra como pintor - aunque menor que la de su coetáneo Caspar David Friedrich - es de un profundo romanticismo, sus escenografías y su arquitectura permanecen siempre ligadas. Independientemente de la belleza serena de los edificios públicos de Schinkel - los de planteamiento más clásico - hubo mucho de "pintoresco" en sus planteamientos urbanos. En la angulación de sus edificios con respecto a los ejes tradicionales de la ciudad y en el tratamiento de los espacios libres.

Si en el campo de la pintura, y en el de la arquitectura de Schinkel, se encuentra esta doble vertiente romántica - neoclásica nada hay que impida ver lo mismo en el paisajismo. Además no es éste el único caso en el que puede detectarse esta duplicidad.

Uno de los clásicos de la Jardinería Inglesa, ya citado anteriormente, es Stourhead. Incluye en su composición diversos elementos todos artificiales : colinas, lagos y disposición de masas arbóreas se combinan con algunas piezas construidas : Follies, grutas, templete o cabañas rústicas : todos los ingredientes de la composición romántica. Nadie pondría en duda que lo importante de su conocido templete no es su "arquitectura" sino su "juego" dentro de la composición general - en cierto modo "guardián" del jardín japonés - al fondo del



lago. Lo mismo ocurre, volviendo atrás con otro jardín maravilloso que es el de Glienecke de Schinkel. Sus "arquitecturas" son variadas. Desde el interesante "Casino" hasta otras de menor resolución. Su importancia por lo tanto vuelve a estar en la propuesta de ordenación, en la "narración" arquitectónica aun cuando, en este caso, su percepción sea más complicada y precisemos del recorrido, el paseo, por toda la isla para llegar a comprender la composición.

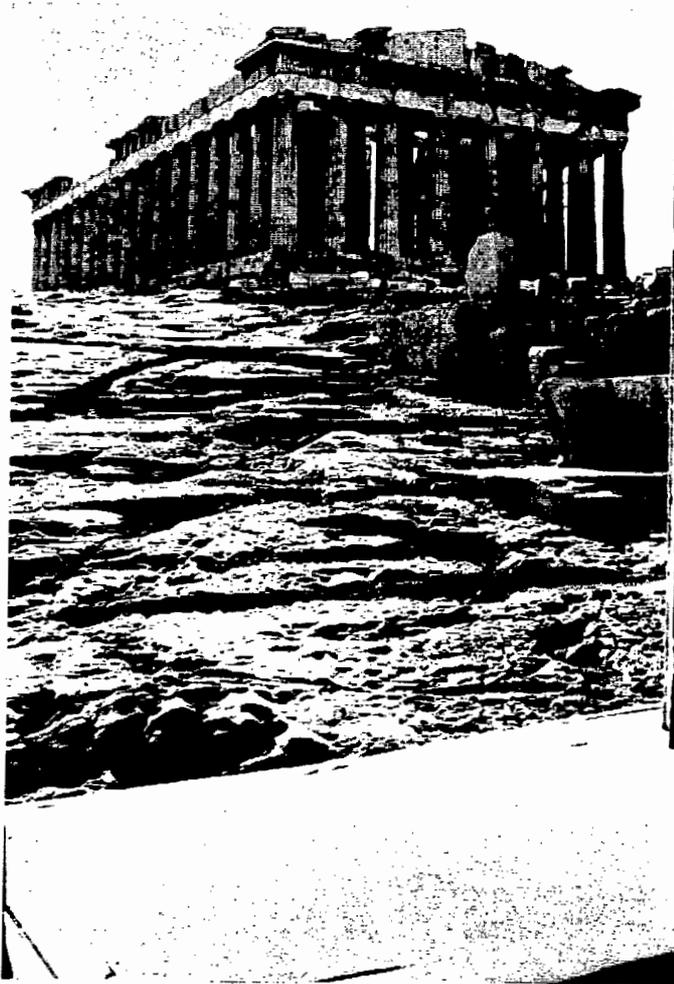
Volviendo al ejemplo de Regensburg y Atenas: Para los griegos el templo podía haber sido una pieza más, un elemento en la composición del témenos, del conjunto, con un valor arquitectónico parcial frente a la composición general. Sin embargo ya se ha visto que no era este el caso. La relación entre témenos y templo se produce mediatizada por el paisaje. El templo "mira" o "señala" su espacio sacro en la naturaleza.

En el caso del Walhalla, sin embargo, la cuestión es otra. El edificio es un monumento, un objeto que remata la composición paisajística. Von Klenze podía haber empleado alternativamente una estatua o un obelisco. Reincidiendo sobre el mismo tema : el edificio es parte de una composición que excede de sus valores intrínsecos.

Por otra parte ambos templos guardan distintas relaciones con el suelo natural. Si el Partenón se apoya sobre el suelo de la acrópolis sin alterarlo, con una pequeña base; el Walhalla posee una enorme plataforma que desciende axialmente en forma de escalera de dos tramos. Si el Partenón se percibe oblicuamente, de forma compleja, en escorzo, parcialmente entre otros edificios; el Walhalla es directo, de vista frontal desde el territorio circundante (curiosa paradoja que sea menos pintoresco según la definición de sus propios coetáneos).

Haciendo un símil escultórico, por último, el Partenón sería como una pieza en diálogo con otras similares, sobre una mesa del mismo color, que es la acrópolis; el Walhalla es un único, orgulloso edificio una figura que usa la ladera como pedestal.

Podría caerse en un cierto reduccionismo y afirmarse, por lo tanto, que el templo griego y el Walhalla, los edificios en sí mismos, son unas cajas cuyas connotaciones principales devienen de su posición relativa al resto de las cajas o líneas que se sitúan en el terreno. Que la arquitectura está precisamente en la organización del témenos y no en la caja en sí o, siguiendo planteamientos más actuales, más ambiciosos, que la arquitectura está, en la posición de la caja con respecto al paisaje circundante y al suelo natural. Al menos es así en el ejemplo que acabamos de ver. Podríamos entonces, en este camino reduccionista preguntarnos : ¿Como se debe componer y construir la "caja"? ó mejor aún



¿acaso la arquitectura es lo otro, las relaciones más profundas con el paisaje?.

## **7. Conclusiones a éste Capítulo.**

Debieran aventurarse algunas conclusiones preliminares a este largo capítulo del trabajo. Estas, en su carácter de esbozo no definitivo abarcan aspectos diversos, pero permiten vislumbrar un final muy concreto. No en vano es a partir del análisis de la Historia como puede alcanzarse la comprensión de nuestro actual enfoque de la relación entre la arquitectura y el paisaje. Una de las cuestiones de mayor trascendencia para el acercamiento al momento actual es

la detección de un cierto ciclo por el cual varios de los - aparentemente inconexos - momentos culturales de la historia se encuentran, en realidad, ofreciendo una misma respuesta a esta cuestión. Los estilos de estos diversos períodos pierden de este modo importancia - ya que es otro ciclo el que regula la relación paisajística - para ganarla la postura cultural o existencial ante el universo. Es, en definitiva, el pasado el que permite vislumbrar - tratando de detectar estas cuestiones no canónicas - en qué situación se vive hoy, cuando, parece reconocido el fin del Estilo como cuestión Universal.

Exponiendo de forma breve estas conclusiones - sin olvidar su carácter preliminar - aparece, en primer lugar la necesidad del reconocimiento del paisaje como factor culturalmente complejo, subjetivable dentro del marco referencial de cada civilización. Relacionándose con él la arquitectura a través de conceptos con origen en las creencias del hombre, en sus ideas filosóficas, en su planteamiento ante el Cosmos y por ende en su postura ante el paisaje en sentido amplio. No existen por lo tanto pautas proyectuales universales ni reglas válidas para todos los tiempos que regulen la relación entre el paisaje y la arquitectura. Esta afirmación, en apariencia obvia, no implicaría, sin embargo, como pudiera parecer a primera vista, la conexión directa entre estas modificaciones históricas y los diversos estilos arquitectónicos. Este aspecto nos remite al segundo punto de estas conclusiones provisionales.

El habitual enfoque de estos problemas a partir del análisis "Pintoresquista" y "Paisajista" es absolutamente inadecuado para el estudio de unas relaciones que escapan a los problemas exclusivamente morfológicos aparejados a ellos.

Aunque no siempre han sido debidamente recogidos por la historiografía ha habido períodos en los que la relación con el paisaje ha tenido un papel

primordial en la forma arquitectónica. Que trasciende lo anecdótico y lo "compositivo" en el sentido más disciplinar para convertirse en configurador esencial de la propia Arquitectura. Uno de estos momentos históricos, por ejemplo, es el Griego. Vale la pena citarlo al estar criticando como método el de lo pintoresco ya que ésta es la interpretación habitual que se da para justificar la variable posición de los templos en el témenos. Ya se ha visto como es el paisaje, en realidad, el que estructura estos edificios. Pero no es lo griego la excepción.

Este importante papel del paisaje en la definitiva conformación arquitectónica trasluce, a su vez, un cierto ciclo histórico de más larga duración que el marcado por los estilos. En cada uno de estos períodos se repite, con mayor o menor intensidad una respuesta determinada del edificio hacia el suelo dónde se asienta y hacia el paisaje o en relación a él mismo.

Este ciclo señala el mayor o menor impulso hacia la abstracción de cada cultura. En un extremo aparecen aquellas civilizaciones en las que las ideas (o los sentimientos; porque a veces es más intuitivo que racional) son universalistas, tendentes a la referencia única y distante y, por lo tanto, alejadas de las relaciones concretas hacia el paisaje circundante. Esta manera de "estar en el mundo" de la arquitectura, confiere una importancia especial a lo topológico: la dimensión del objeto, su relación proporcional hacia otros y su posición respecto al referente abstracto priman sobre la relación con el paisaje inmediato, sobre el anclaje e interconexión con lo próximo. A su vez, lo que se organiza por lo posicional a veces lleva implícita una reducción formal. La topología, en las distancias del paisaje, hace primar los volúmenes sobre las ornamentaciones, mas visibles desde la inmediatez. La "lejanía" del referente hace que estas arquitecturas prescindan de la conexión transitiva con el suelo. El edificio parece más bien perder la base

con la tierra. Emerge directamente de su interior o se "posa" en el suelo. La arquitectura parece entonces oscilar sobre su apoyo. En el extremo, y esto se verá más adelante, el plano del suelo se modela con total independencia respecto al edificio, exagerando esta mutua autonomía por la que este parece "caído del cielo".

En el punto opuesto se situarán aquellas culturas, ligadas a lo clásico, menos abstrayentes, contextualizantes en vez de universalistas respecto a su entorno, más ligadas, en consecuencia, a su suelo y su paisaje.

En estas prima la axialidad como sistema estructurante que puede ligar edificio y paisaje. Las geometrías como instrumentos de unión, primero por el control del punto de vista y posteriormente, con el dominio de la perspectiva, organizando físicamente territorio y arquitectura para que lo uno no se lea sin lo otro. En este caso cobra un nuevo papel el jardín que se organiza como gradación entre edificio y paisaje, como referencial geométrico del suelo circundante controlado por la influencia inmediata del objeto arquitectónico que produce una irradiación en su entorno.

La relación con el suelo es transitiva, basas, plataformas y muros de contención, como zócalos, tratan de resolver la continuidad y el anclaje.

Cada uno de estos enfoques arquitectónicos ante el paisaje devienen por lo tanto en determinadas pautas proyectuales, comunes a varios períodos históricos distanciados en el tiempo. Desde este punto de vista, la relación con el paisaje tiene una capacidad estructurante de la forma arquitectónica más fuerte que la de los propios estilos al superar la división clásica entre ellos.

Por último, para finalizar este capítulo y ya que se comenzó por la común admiración de Ortega por Worringer y el Paisaje, valga un breve comentario que de nuevo los ponga en relación.

Al ir reflexionando acerca de los distintos períodos y épocas, se ha establecido siempre un paralelismo, a veces tácito, con las premisas de la tesis worringeriana y, aunque ésta partiera del estudio de la ornamentación y no alcanzase a estudiar la relación arquitectónica con el paisaje, es perfectamente posible trasladar sus postulados a este campo y comprobar el reforzamiento de sus ideas.

La tesis de Worringer fué escrita en 1908. En gran parte gracias a ella se produjo la identificación consciente entre el arte posterior y la abstracción. Queda comprobar, por lo tanto, si esta autonominación se corresponde también desde el análisis de la relación entre arquitectura y paisaje.

## **IV PARTE**

# **UN PLANTEAMIENTO BARTHIANO DE LA EVOLUCION HISTORICA.**

## **IV PARTE**

### **UN PLANTEAMIENTO BARTHIANO DE LA EVOLUCION HISTORICA.**

"La forma cuesta cara".

Esta fase de Valery como respuesta a la pregunta de por qué no publicaba sus cursos del colegio de Francia es usada por Roland Barthes<sup>1</sup>, para comenzar su desarrollo acerca de la historia de la escritura cuyo final último sería lo que él, brillantemente, denomina el "grado cero".

---

<sup>1</sup> " El grado cero de la escritura" Ed. siglo XXI. Buenos Aires, 1973.

La frase de Valéry sitúa la cuestión en su enfoque preciso. La forma de la literatura -el lenguaje- evoluciona en su exposición a lo largo de los cinco siglos que anteceden al nuestro. Precisando algo más, el texto fue parcialmente publicado entre 1947 y 1950 en "Combat" y en los cuarenta años transcurridos desde entonces ha cambiado bastante el panorama.

Quizás la obra artística mantenga aquellos fundamentos, pero lo que entonces era patrimonio de unos pocos visionarios hoy está extendido a la generalidad.

En las páginas del prólogo, Barthes afirma que en este ensayo sólo se trataría de hacer una introducción a lo que podría ser una Historia de la Escritura. Naturalmente no de cualquier historia válida para todo "ya que la Historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección".

El enfoque elegido es el del análisis de las sucesivas relaciones que se van produciendo entre la forma (el lenguaje) y la idea. Podría, por lo tanto, trasladarse, con una importante dosis de generosidad, la cuestión hasta los problemas arquitectónicos de forma y pensamiento o idea. En literatura durante el período Clásico-Romántico el lenguaje es fundamentalmente un "instrumento". Tenía un "valor de uso". No constituía entonces una expresión en sí mismo.

Sin embargo esta situación cambió. Lo que era instrumento se convierte, después de sucesivas transformaciones, en un "fin", por sí mismo entre otros avatares, hasta llegar al utópico "grado cero". En literatura, por lo tanto, el instrumento, cambiante, forma parte intrínseca de la expresión artística. Esto no ocurre en las artes plásticas donde los instrumentos permanecen al margen de la

obra. Determinan, eso sí, la forma y su estructura, pero no se leen, no se ven sino por su ausencia.

Sabemos que un escultor talló, cinceló, pulió, modeló una materia por el resultado formal último, o porque conocemos sobre la dureza y las propiedades de la materia, su forma de trabajar. Quizás por esto desconcierte un nuevo material cuando se ve usado por primera vez en una escultura. Piensese, por ejemplo, en las esculturas de resina termoplástica de Juan Bordes. No conocemos, inicialmente, el proceso de su trabajo. Es un material nuevo en este campo, en consecuencia sorprenden los "pegues", las bandas de resina. La sorpresa se convierte en absoluta perplejidad, cuando el artista muestra el taller, las esculturas a medio hacer, en su proceso de ejecución, laminadas por el fuego del soplete.

A la pintura le ocurre lo mismo. Sus instrumentos se "leen" pero no están en la obra. El pintor puede usar los dedos, las manos, las uñas, cuchillos, agujas, etc además del pincel, y cada instrumento denota su presencia de forma diferente.

El propio Barthes, en otro libro suyo, "Lo Obvio y Lo Obtuso"<sup>1</sup>, reclama una historia de la pintura distinta, que no sería la de las obras y los artistas, sino la de los instrumentos y los materiales. Se puede fácilmente imaginar que, siendo como es su fuerte el lenguaje traslade directamente de uno a otro arte la reclamación. Una "historia de la Escritura" por una "historia de la pintura desde el proceso".

Curiosamente Wittkower planteaba la serie de conferencias que

---

<sup>1</sup> "Lo Obvio y Lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces". Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.

posteriormente han dado lugar a su libro "La escultura, forma y proceso"<sup>1</sup> en estos mismos años. Wittkower en el 70 y Barthes en el 74 para ser exactos (de nuevo los "diez minutos" tarde). Se decía antes, sin embargo que los planteamientos en este caso no son directamente trasladables.

Lo que se conoce como instrumentos en la pintura, los citados y cualquier otro más, no se pueden equiparar, de ninguna forma a los de la Literatura. El libro de Wittkower es una prueba de lo estéril de este camino.

Quizás el problema esté mal enfocado cuando se planteó la posibilidad de esta historia de la pintura. Hágase una hipótesis, supóngase que en vez de referirse a los pinceles y demás, Barthes lo hubiera planteado desde los otros "instrumentos", la perspectiva, el color, los materiales innovadores, etc. Estos sí forman parte de la obra. Desde este camino sí puede ser fácil imaginar una historia de la pintura. Episodios actuales no pueden, de hecho, explicarse sino desde estos enfoques. En este caso sí que existiría un posible símil entre Pintura y Escultura<sup>2</sup>.

El tema se vislumbra hacia donde va. ¿ Podría aplicarse este enfoque barthesiano a la arquitectura?. ¿ Cuáles serían en esta nueva hipótesis "los instrumentos"?. Descártese el paralex, el lápiz, la tinta, etc. (aunque, irónicamente, buena parte del argumento del texto de Zevi "El lenguaje Moderno

---

<sup>1</sup> Rudolf Wittkower. "La escultura, procesos y principios". Alianza Editorial Madrid, 1980.

<sup>2</sup> Por cierto que donde entremezcla bien ambos artes es en sus ensayos sobre La Letra. La Letra como signo y como símbolos, estudiadas en la obra de Erté y mucho más interesante a partir de la obra de Cy Twombly ("Nom multa sed multum"), donde se mezcla gesto, letra y escritura. A modo de inciso: podría desarrollarse un ensayo desde el mismo enfoque de la obra, mayor, más trascendente, de Manolo Millares. El resultado sería sorprendente.

de la Arquitectura" descansa en el uso excesivo de la regla en T.). Como se hizo con la pintura, sustituyanse estos instrumentos por otros ¿ Pero cuales?.

Alrededor de la semiología ya se han realizado aproximaciones de este tipo -Umberto Eco y otros- en los que se asimila el lenguaje de la literatura con el "lenguaje" arquitectónico, en un capítulo en general ya superado.

Ahora bien, supongase que se va a la raíz del enfoque de Barthes, el lenguaje es la forma, es la idea, el fondo, el pensamiento. Traspásese el enfoque, así, en seco, a la arquitectura, sin distracciones de encuadres semiológicos. Volviendo ahora a la pregunta inicial: ¿ Podrá hacerse una historia de la arquitectura desde la perspectiva de las relaciones entre ideas y formas?. Avanzando entonces algo más ¿Cuál sería el grado cero en Arquitectura?

A modo de ensayo, de experimentación, va a trasladarse a continuación un posible resumen de esta historia de la Escritura Barthiana al campo de la Arquitectura. Se ha querido mantener la dualidad entre las palabras provenientes del campo de la Literatura y las de la Arquitectura para que no se pierda del todo la referencia. Como en un estado de vaguedad intelectual se mezclan los conceptos coombinando citas textuales de Barthes con inclusiones aclaratorias pero con voluntad de constituirse en texto experimental (por esta misma razón se exponen estos párrafos en letra cursiva).

*Durante el período clásico y romántico, la forma, es un mero instrumento. La forma se suponía al servicio del fondo, como una ecuación algebraica está al servicio de un acto operativo; normalmente, ya que este instrumento se hallaba decorado por accidentes exteriores a su función, tomados sin reparos de la*

*Tradición".*

*Durante el siguiente período, previo al s.XX el valor lo tiene la composición formal por si misma. "Escribir bien es cambiar ingenuamente un complemento de lugar, "valorizar" una palabra creyendo con eso obtener un ritmo "expresivo". Las estructuras formales profundas siguen siendo las mismas, pero se recargan o se complican artificialmente buscando una autojustificación. (Modernismo, posteriormente arquitectura clásica autárquica).*

*Con el siglo comienza la multiplicidad de enfoques. Uno de ellos, renunciando a liberar el lenguaje, refuerza el antiguo. Lo carga de intenciones, de preciosismos, de esplendores, de arcaísmos. Podría tratarse de Lutyens o Voisey, por ejemplo.*

*Otro enfoque, más dadaista, surrealista, modifica la propia estructura del lenguaje. La forma se desliga de la historia, se reencuentra en la frescura de un estado nuevo. "Pero estas perturbaciones acaban por excavar sus propias huellas, por crear sus propias leyes". "...el lenguaje, primero y último escape del mito literario (arquitectónico), recompone finalmente aquello de lo que intentaba huir, que no hay escritura que se conserve revolucionaria y que todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo"*

*En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje, se da otra solución: "crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje". Se trata de superar la Literatura (Arquitectura) entregándose a una especie de lengua (forma) básica, igualmente alejada de las lenguas vivas y del lenguaje literario (arquitectónico) propiamente dicho. "La escritura moderna es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario*

(Arquitectónico), lo decora con un valor extraño a su intención, lo compromete continuamente en un doble modo de existencia y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que llevan en sí una historia, un compromiso o una redención segunda, de modo que, a la situación del pensamiento, se liga el destino suplementario, a menudo divergente, siempre molesto, de la forma". Por esta razón el artista moderno debe luchar (salvo su renuncia al Arte) entre representar las convenciones históricas y permanecer sordo al momento presente, de forma que fondo y forma convencional coincidan, ó reconocer la "amplia frescura del mundo presente, aunque para dar cuenta de ella sólo disponga de una lengua espléndida y muerta; frente a la página en blanco, en el momento de elegir las palabras, que deban señalar francamente su lugar en la Historia y testimoniar que asume sus implicaciones, observar una trágica disparidad entre lo que hace y lo que ve; bajo sus ojos, el mundo civil forma ahora una verdadera Naturaleza, y esa Naturaleza habla, elabora lenguajes vivientes de los que el escritor está excluido: por el contrario, la Historia coloca entre sus dedos un instrumento decorativo y comprometedor, una escritura heredada de una Historia anterior y diferente, de la que no es responsable y que sin embargo es la única que puede utilizar"... " Hay por tanto un callejón sin salida de la escritura, y es el callejón de la sociedad misma: los escritores de hoy lo sienten: para ellos la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad; la mayoría comprende que no puede haber lenguaje universal fuera de una universalidad concreta, ya no mística o nominal, del mundo civil".

¿Cuáles podrían ser las conclusiones que se extrajeran de esta especie de ensalada mixta?

En una primera lectura puede identificarse perfectamente cada momento histórico literario y trasponerlo, sin forzar mucho las cosas, sin usar "calzador", a la Arquitectura. Ahora bien, este enfoque, que no deja de ser conocido, sorprende precisamente al llegar al último momento, al actual (años 70). Efectivamente se sabe de la "Academización" de toda novedad producida a lo largo del siglo XX y, especialmente, las del Movimiento Moderno, reintegrado al catálogo de "estilos". Consecuentemente, todos los pensamientos que quiera expresar el arquitecto han de venir, exactamente como plantea Barthes, acompañados de un ropaje que no es el suyo. La única forma que tiene de expresarse es el uso de formas Históricas (en sentido amplio en coherencia con lo anterior).

Es complicado encontrar un equivalente al "grado cero en escritura" dentro de la arquitectura. Barthes lo plantea también como "el grado hablado de la escritura". Podrían entonces entenderse que se tratase de la arquitectura anónima, en el sentido empleado por Kahn, la arquitectura "fácil, "natural", de los distintos pueblos. Esto, además, podría explicar algún interés de esta época por este tipo de arquitecturas. Ahora bien este enfoque sería demasiado directo y sería válido -si es que lo es- sólo para partes muy concretas del quehacer arquitectónico.

Otro enfoque podría ser el de descubrir los lenguajes eternos, las formas: megahistóricas que de forma solapada, oculta, han coexistido con las "cultas", con los estilos, pero que han permanecido puras. Serían las formas que reconocemos de inmediato, que nos trasladan a tiempos no cifrables, es decir, que son atemporales. Que a menudo no se es capaz de explicar pero que siempre son "comprendidas, aún de forma subconsciente. También en este sentido podría entenderse el "grado cero" en arquitectura.

Un tercer enfoque podría ser más interesante. Estaría íntimamente ligado con el anterior. La reducción de la carga de estilos, de formas llenas de historia podría devenir en una arquitectura tendente a un cierto Minimal arquitectónico. Directo, abstracto e impactante. En el límite, el despojo formal, la liberalización de tics y referencias históricas que de nuevo trasladase la cuestión a la visión lejana, a la relación con el paisaje.

No necesariamente habría que definirse por algunos de estos enfoques. Posiblemente estén todos interrelacionados. Es preferible dejarlo sólo esbozado, sin concretar. Ya se volverá sobre la cuestión.

## **V PARTE.**

### **LA ARQUITECTURA QUE SE ABSTRAE DEL PAISAJE. TOPOLOGIA POR ENCIMA DE ESTILO EN LA ARQUITECTURA MODERNA.**

- 1. La nueva abstracción.**
- 2. La Arquitectura Moderna en relación con el Paisaje.**
- 3. Primer ejemplo: Chandigargh.**
- 4. Segundo ejemplo: Mies en clave del Paisaje.**

## **V PARTE.**

# **LA ARQUITECTURA QUE SE ABSTRAE DEL PAISAJE. TOPOLOGIA POR ENCIMA DE ESTILO EN LA ARQUITECTURA MODERNA.**

### **1. La nueva abstracción.**

El proceso de abstracción vivido a lo largo del presente siglo, posiblemente sólo ha tenido correlación, de forma consciente y en la cultura occidental, durante la Prehistoria, Egipto y, parcialmente, durante la Edad Media, como ya se ha comentado.

Siegfried Giedeon, en su libro "El Presente Eterno : los comienzos del

arte", limita aún más los momentos de esta fuerza abstrayente en el arte reduciéndolo al arte "primevo" y el contemporáneo, los únicos en los que reconoce el dominio del "impulso a la abstracción sobre la necesidad de empatía". Es innegable la fuerza creadora de aquel primer momento, de miles de años de duración, de perfeccionamiento del proceso, de creación de las bases para toda la simbología posterior y, por supuesto, para el lenguaje y la escritura como máxima depuración de una forma. Pero esto no ha de conducir, necesariamente, a la negación de la existencia de todo un proceso continuado en el que han surgido nuevos símbolos como abstracciones, posiblemente involuntarias.

Con todo, la consciencia y el control del proceso esencializante en el siglo XX, ha sido único en la historia. La evolución ha sido extraordinaria : desde la abstracción cubista de Gris y Picasso ó de formas naturales de Van der Leek o de Leger en las que se "lee" aún el objeto original hasta planteamientos mucho más complejos como los de Mondrian o Kandinsky. Desde la abstracción "clásica" - que pudiéramos llamar prehistórica - de símbolos, de Miró hasta las abstracciones matemáticas del arte cinético. Y desde aquellos primeros momentos hasta las posturas actuales, mucho más complejas, cerradas, de códigos personales no universales ni fácilmente legibles hay todo un rápido proceso a lo largo del que se han ido aceptando progresivamente mayores alejamientos del objeto natural. Y, a veces también, del público, en un proceso de reedición dónde se ha abstraído lo ya abstracto huyendo de la fácil "lectura" de la obra.

Ha sido un proceso vertiginoso - como el siglo - en el que los nuevos códigos de lectura artísticos eran "comprendidos" con relativa rapidez por el gran público y - como si esto actuase de revulsivo, se producía un nuevo avance en la obra de arte hacia lo cerrado, lo hermético, en una espiral que inevitablemente nos condujera posiblemente al "blanco sobre blanco" (o al "grado cero").

Y si, volviendo a Worringer, se comparte su idea de que la abstracción en el hombre primitivo, va estrechamente ligada a la "angustia cósmica", habría que preguntarse si también ahora ha ocurrido de forma semejante. Aquel hombre primitivo se hallaba perdido y espiritualmente indefenso en medio de las cosas del mundo externo, únicamente experimentaba oscuridad y capricho. No alcanzaba a comprender las leyes que gobernaban su vida y su entorno. Su percepción del mundo obedece posiblemente a la sensación de que lo que le rodeaba estaba gobernado por el CAOS <sup>1</sup>.

No tardaría mucho, sin embargo, el hombre prehistórico en comprender (ó mejor en necesitar comprender) que el necesario orden que no encontraba fuera, en el Universo, podía sustituirlo por el orden que él mismo era capaz de crear.

El orden pasaría entonces (como ahora) por ser una invención tranquilizadora. La "función fabuladora" de Bergson. Los símbolos, que lo separarían de los no iniciados, la religión, los "calendarios" solares y lunares serían entonces un arma con la que profundizar en un orden artificial cada vez mayor pero que se constituiría en la base de la supervivencia espiritual.

El gesto por el cual, mediante la geometría, el hombre fija su posición en

---

<sup>1</sup> Puede ser interesante detenerse brevemente ante esta cuestión. El caos se estudia cada vez más desde toda las disciplinas del S. XX y no siempre se hace de forma coincidente. Los extremos están fijados : Caos como final, la visión negativa o pesimista de Sedlmayr ante el arte de los últimos siglos: "El caos buscado por el surrealismo por referencia a la confusión buscada, al delirio y la tiniebla, a lo onírico"... El caos como resultado de la interpretación casi teológica de "pérdida de centro" (Verlust der Mitte), de referencias vitales que justifiquen el trabajo del artista. Y, en el extremo opuesto, el caos como fundamento del orden. Desde la ciencia, en el estudio de las moléculas de los gases, en el estudio de Prigogine, cuyo interés excede del puramente científico por cuanto pudiera justificar una nueva determinada actitud ante el "desorden como origen del orden" que, sin duda, vendría a dar respuesta a las cuestiones arquitectónicas tratadas.

el mundo es recogido bellamente por Vitrubio, quién narra como Arístipo, tras naufragar es arrojado por el mar sobre las orillas de una isla desierta dónde, alegrándose, descubre la preexistencia humana precisamente en la geometría de unos dibujos en la arena <sup>1</sup>. Y es que, efectivamente, estas trazas geométricas y símbolos son los que sirven al hombre primitivo para fijar sus parámetros y su orden en un universo caótico a la vez que, al ser el único capaz de este autoafianzamiento, esta cualidad se constituye en su más preclara propiedad o característica.

Ahora bien, si durante la prehistoria se puede entender la abstracción como necesaria reacción a la percepción caótica del mundo, en definitiva a la angustia que el hombre pudiera sentir ante el "inesperado" comportamiento de los agentes naturales, ¿cuál podría ser la causa del fuerte resurgir de la abstracción en el siglo XX?.

Cabe aceptar que durante la época egipcia el carácter infinito, atemporal y la uniforme extensión del paisaje, impulsara a la civilización a la abstracción de las formas. Cabe asimismo reconocer la impronta de la vida religiosa, del referente celestial en la época medieval que, por su distanciamiento respecto a lo cotidiano, a lo mundano, también provocó la universalización morfológica.

¿Qué puede entonces explicar la nueva abstracción que surge tras siglos de Orden firmemente guardado? ¿Qué provoca ese acercamiento a las situaciones expresivas prehistóricas?.

---

<sup>1</sup> "Arístipo, filósofo socrático, arrojado por un naufragio a las playas de Rodas, habiendo visto en ella trazadas algunas figuras geométricas, se dice que exclamó en voz alta, dirigiéndose a sus compañeros: "Alegremonos, amigos, puesto que aquí encuentro huellas de hombres".

"Los Diez Libros de Arquitectura". Editorial Iberia. p. 137.



Podría aceptarse tranquilamente, y dar así por zanjada esta cuestión, que el redescubrimiento de lo primitivo y los evidentes parecidos formales con el arte actual reproducen la situación Grecia - Renacimiento estableciendo un nuevo binomio Primitivo - Moderno. Algo así como un renacimiento de lo Primevo. Este es el punto de vista de Charles Wentinck ó de Lucy R. Lippard <sup>1</sup>. Ambos autores encuentran - sin dificultad - multitud de relaciones formales, pero tratan el asunto como una cuestión de modas. El primero de estos autores justifica la obra de Picasso, Modigliani o Julio González, por poner algún ejemplo, en un renovado interés por el arte "Negro". Esto es indiscutible y está más que demostrado. La pregunta sería otra : ¿Por qué este interés? Algo parecido

---

<sup>1</sup> Charles Wentinck: "Modern and Primitive Art" Phaidon. Oxford 1979.  
Lucy R. Lippard: "Overlay" Pantheon Books, Nueva York.

ocurre con lo sostenido por Lippard. En este otro caso se plantea una razón : se trataría de una moda que recorrió los años 60 por lo desconocido, lo funerario, las tumbas, lo primitivo y esto justificaría, parcialmente, la obra de Smithson, Robert Morris ó Walter De María.

Ambos puntos de vista parecen insuficientes a pesar de que las comparaciones visuales que ambos establecen entre piezas actuales y obras primitivas cautivan y convencen de inmediato. El problema surge ante una relectura, al preguntarnos acerca del por qué de éste interés <sup>1</sup>.

¿Por qué, en definitiva la abstracción del siglo XX más allá de razones superficiales?.

El arranque de la expresión abstracta coincide con el principio de la segunda década del siglo. Un período en el que se conjugan dos factores de trascendente importancia para la percepción del mundo. De una parte, una cierta idealización de la vida, de la sociedad. Por otra parte, la presencia de la oscura angustia ante un presente y un próximo futuro que no tardaría en desvelarse como ciertamente horrible.

Este binomio de esperanza de un mundo mejor y a la vez, caótica percepción del presente, se encuentra expresado en multitud de textos de la época. Kandinsky, Klee o van Doesburg por citar sólo algunos artistas, describen con claridad absoluta esta situación. Esta tesis es sostenida por Eduardo Subirats

---

<sup>1</sup> "La comparación del arte primevo con el arte contemporáneo puede dar lugar a malentendidos y a modas que rápidamente se deprecian. Volver a los comienzos del arte sólo tiene sentido cuando se ahonda en lo fundamental : cuando lo que se va buscando no son semejanzas externas, sino métodos de representación comparables". Siegfried Giedeon. "El presente Eterno: los comienzos del arte". Alianza Ed. Madrid 1985.



en "El descrédito de las vanguardias" <sup>1</sup> y se apoya precisamente en aquella argumentación Worringeriana por la cual el hombre actúa como contraposición a la angustia encontrando apoyo en lo geometrizable, en lo abstracto.

Esta angustia se encuentra directamente reflejada en la obra pictórica de la época como en los cuadros de Edward Munch, George Rouault, Egon Schiele o George Grosz. Otras veces sin embargo, no se encuentra directamente representada por la expresión humana pero es perfectamente percibida en los grandes vacíos o en los "negro sobre negro" de abstracciones absolutas.

El otro aspecto, el de la idealización como segunda causa de la

---

<sup>1</sup> Eduardo Subirats. "Angustia y Abstracción" en AAVV " el Descrédito de las Vanguardias". Ed. Blume Barcelona 1980.

abstracción, guarda una cierta relación con la otra época artística considerada como abstracta, el Gótico. La vida espiritual, la vida futura se encuentra presente en la tierra mediante la representación<sup>1</sup> artística. Algo parecido ocurre con cierta esencialización del siglo XX. Lo cristalino, la pureza geométrica y racionalizada de algunos planteamientos también con representación de un orden inexistente en la tierra que, por otra parte, debido precisamente a su utópica condición, es causa de la propia angustia. De este modo ambos conceptos permanecen ligados y como causa más probable de este renacimiento de lo abstracto.

## 2. La Arquitectura-Moderna en relación con el Paisaje.

Cuando esta cuestión se traslada a lo arquitectónico, como ocurre siempre, se complejiza. Las referencias a una cierta "angustia cósmica" por parte de arquitectos de aquel momento son difíciles de encontrar. Salvo quizás para los de la órbita expresionista no existen más justificaciones al quehacer arquitectónico que las que provienen de lo funcional, lo racional. Parece como si, deliberadamente, quisiera ocultarse cualquier referencia a otras motivaciones más "espirituales". Esto queda más allá de lo "nombrable". Así lo reconoce explícitamente el propio Le Corbusier:

---

<sup>1</sup> Se trata de este aspecto más adelante al comentarse a Hans Sedlmayr.



*"Llegamos poco a poco a zonas en que me siento privado de buen juicio. Pierdo los estribos. Expongo de nuevo mi profesión de fe : soy un constructor, edificador de casas y palacios para hombres que están en la tierra, con materiales terrestres. Soy lo suficientemente artista para sentir que existen prolongaciones a todas las cosas materiales, pero me detengo en el umbral de las metafísicas y del simbolismo, y no por desdén, sino porque la naturaleza de mi espíritu no me impele a pasar más allá.*

*Los dioses actúan detrás del muro ... Yo no tengo medio de hacer como ellos, puesto que por definición no soy más que un hombre".<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Le Corbusier. "Modulor 2". p. 83.

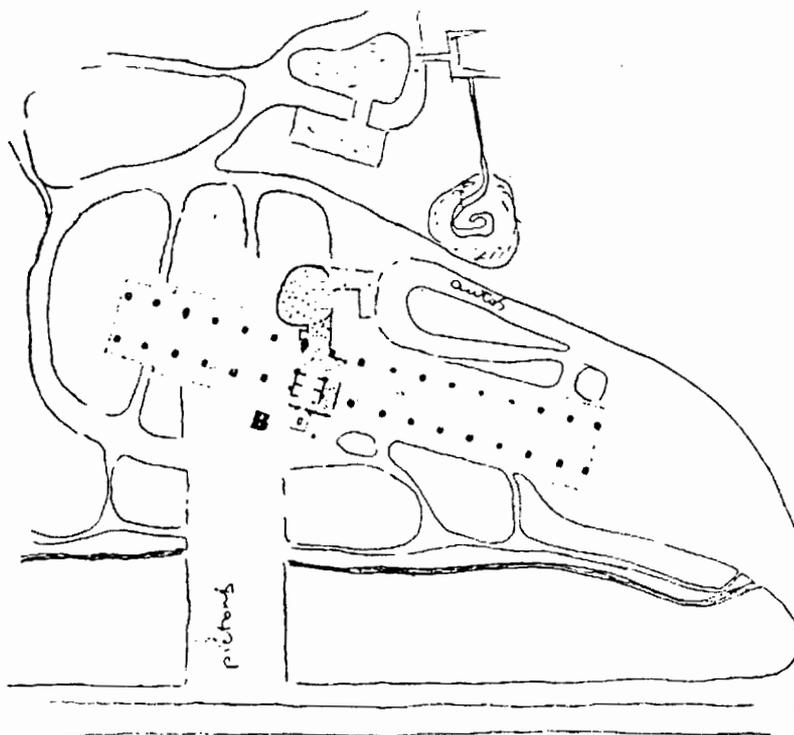
No deben, sin embargo, interpretarse con literalidad estas poéticas sentencias de Le Corbusier. "Los dioses actúan detrás del muro" ... y el arquitecto, efectivamente no es un dios, pero sí que los mira, los espía a través de los huecos hacia el paisaje que se abren en los muros (de Ronchamp o la Tourette) y, observando su juego, construye para ellos, es decir, para un orden más allá de lo preestablecido, de lo histórico.

Y, ¿no es este orden, precisamente, el orden cósmico y universal? ¿El que sitúa correctamente al edificio en el Paisaje, "bajo la luz del sol"?

Va a ser precisamente este el enfoque que aquí interese. No el de aquella arquitectura de formas "abstractas" por referencia al entorno plástico homónimo. Estas quedan en mimesis formal, en préstamo de códigos generalmente pictóricos que se alejan demasiado de lo positivamente disciplinar.

Es el paisaje, sin embargo, el que va a determinar de nuevo el grado de abstracción al que la arquitectura ha llegado. No las formas específicas de las fachadas, ni los colores elegidos, ni las composiciones pictóricas sino algo tan tectónico como la relación con el suelo y con el territorio circundante. Aquí no caben confusiones.

Igual que ocurre con las formas edificatorias, cuya estructura morfológica se ve sacudida por la abstracción le sucede a la relación entre paisaje y arquitectura. Ya no valen los instrumentos "disciplinarios" para relacionar el edificio con el suelo natural o el territorio. Ya no es el zócalo, la basa o la resolución de la continuidad paisajística mediante el empleo de ejes, el único sistema válido.



La nueva arquitectura se ha independizado del suelo, del plano de apoyo como si la fuerza más evidente y más concreta, la de la gravedad, hubiese dejado de existir. Los edificios se elevan sobre columnas, sobre pilotes, permitiendo pasar el territorio por debajo sin alterarlo. Otras veces el edificio se apoya sobre el suelo o se ancla en la tierra pero también con independencia, como si se posase desde el cielo o como si emergiese de su interior.

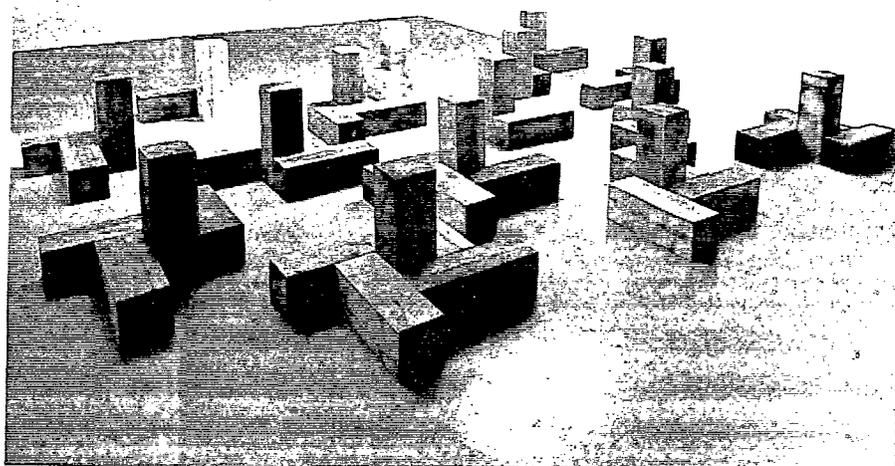
El plano de apoyo es tratado y resuelto con independencia formal respecto al edificio. Es eliminada cualquier axialidad o prolongación ya sea virtual o real - del edificio hacia el paisaje. Ya no puede hablarse de una simple relación fondo - figura en el que uno se supedita al otro. Ahora ambos se tratan como ajenos, resaltándose, precisamente, la independencia entre ellos.

A su vez los distintos volúmenes arquitectónicos dialogan entre si por

referencia a cuestiones como la orientación, la posición, o su proporción relativa. Entre ellos y con relación al modelado del suelo. Prima por lo tanto, lo topológico por encima de las composiciones más evidentes, más clásicas, en las que el diálogo lo sostienen ejes estructurales. De alguna forma se ha recuperado el valor de lo posicional, de la referencia cósmica que poseía la obra prehistórica. La nueva arquitectura, en su relación con el paisaje, guarda correspondencia evidente con la organización de la estatuaria megalítica. Así como aquella carecía de códigos formales, importando sustancialmente su posición, su orientación respecto a lo cósmico, ahora esta nueva arquitectura se desprende de lenguajes preestablecidos, de estilos, para enfatizar los aspectos topológicos. Parece repetirse aquella fórmula citada anteriormente que otorga un mayor poder para destacar lo topológico a aquellas formas que reducen sus códigos lingüísticos. La mayor complejidad ornamental y, sobre todo, simbólica o lingüística de un volúmen arquitectónico parece provocar una percepción más intrínseca, en sus propias formas, y menos en relación con su entorno. Por el contrario, la limpieza (el lavado que diría Higuera ó Ernst Bloch) de la ornamentación, la búsqueda del origen de la forma provoca la acentuación de los valores topológicos.

Esta voluntad de resaltar el valor posicional justifica la forma bruta, sin talla fina, sin pulir, de las construcciones megalíticas. Si el hombre prehistórico era capaz de transportar piedras de cien toneladas o más desde distancias enormes (a veces cientos de kilómetros), ¿no sería también capaz de ornamentarlas o darles forma? ¿No será más bien que le interesaba concretamente esa forma angulosa, irregular, en la que se descubre la veta de la piedra en su estado natural?.

Más adelante se volverá sobre esta cuestión puesto que la relación con



determinados escultores modernos es evidente: Richard Serra, Donald Judd... Significativamente el artista minimal Carl André insiste una y otra vez sobre la idea Taoista de que una piedra sin pulir, en su estado natural, tiene una capacidad evocadora muy superior a cualquier trabajo acabado que con ella pudiera realizarse <sup>1</sup>.

Así puede leerse también la mayor "brutalidad" de las fachadas de hormigón visto de Chandigarh o la "limpieza" de los volúmenes Miesianos del IIT por citar dos ejemplos que se van a comentar a continuación. Los edificios parecen evitar las vestimentas estilísticas con objeto de ponerse en relación más evidente con el paisaje. Se encuentran "posados" sobre el suelo como por casualidad. Y el diálogo entre ellos, y a su vez con el paisaje, se produce,

---

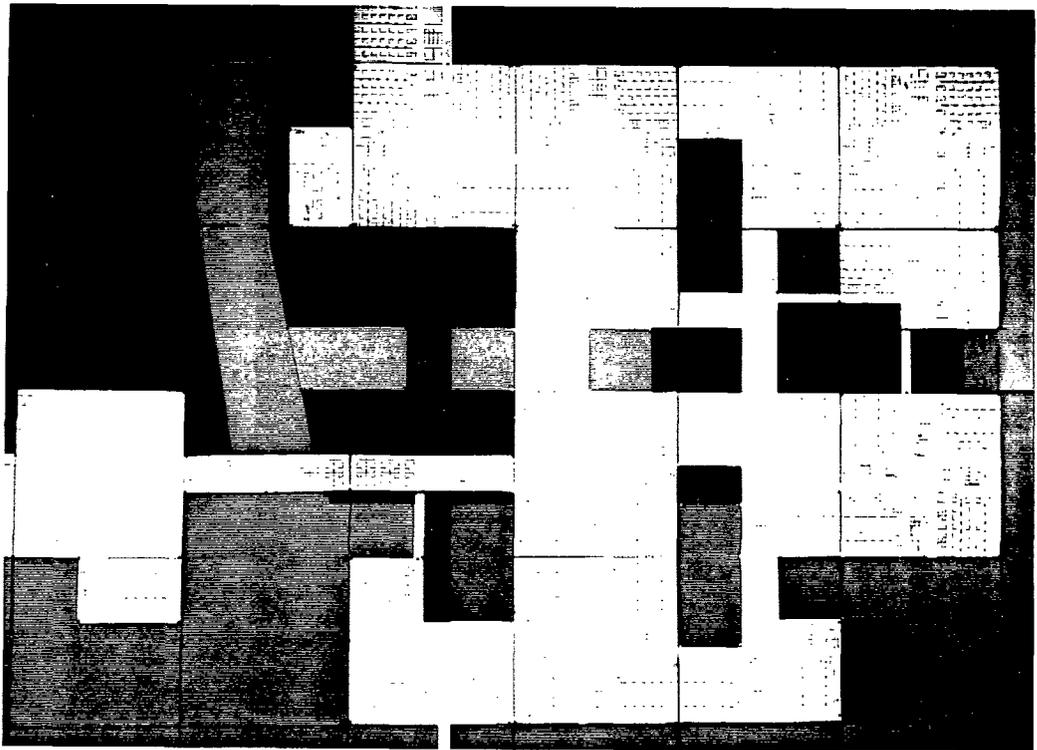
<sup>1</sup> "Carl André". Nicholas Serota. Catálogo. Palacio de Cristal. Madrid 1988.

fundamentalmente a partir de sus dimensiones o distancias mutuas coincidiendo con el valor de lo topológico y la desnudez formal de las piedras megalíticas.

Esta modificación que se introduce con la Arquitectura Moderna en la disposición volumétrica en el paisaje y en su relación con el suelo natural permite a su vez, una relectura de dos situaciones determinantes del arte prehistórico y que cobran vigencia de nuevo. Se trata por una parte de la relación existente entre el sistema de representación pre-perspectivo, "desorganizado" y multidireccional de la Prehistoria y de algo que también guarda relación con ello que es la ausencia aparente, en el dibujo rupestre, de las leyes gravitacionales. El primer aspecto es importante porque a cada sistema de representación cabe asignarle un distinto poder ORGANIZADOR del mundo. Así la representación perspectiva presupone una estructuración jerarquizante en la disposición de volúmenes en un espacio cualquiera. Las proporciones y dimensiones, y sobre todo, la elección de una determinada dirección visual y, por lo tanto el apoyo en ejes de interrelación, jerarquizan la composición. Por el contrario, en la arquitectura del siglo XX, hasta llegar a determinados extremos deconstructivistas<sup>1</sup>, se ha producido una progresiva desjerarquización de volúmenes en su

---

<sup>1</sup> La jerarquía en arquitectura es sin embargo algo inevitable. La organización espacial y el orden puede tratar de obviarse y hacerse un esfuerzo para que desaparezcan pero lo más que puede obtenerse es su mayor debilitamiento. El Hospital de Venecia, que duda cabe, es menos jerárquico en su estructura compositiva que Chandigarh. El Hospital parece leerse en sus sucesivas plantas como unas retículas en descomposición estratificadas y no coincidentes en vertical. Una superposición de retículas, cada una con su estructura propia, en la que, sólo los elementos de conexión vertical - una trama de puntos - sirven de articulación. Estas retículas se apoyan sobre la horizontalidad absoluta del agua, que como en el Palacio del Gobernador, aparece y desaparece en los vacíos edificatorios. De esta forma el Hospital es un paso adelante. La disposición libre de los volúmenes sobre un paisaje aquí llega a un extremo antes inalcanzado: la estructura aparece y desaparece en los distintos planos ocultando cualquier reminiscencia de organización jerárquica, cualquier atadura con composiciones disciplinares. Y, lo que en la obra de Le Corbusier es una superposición de tramas idénticas va a ser llevado a límites aún mayores en algunas obras clasificadas por Johnson como deconstructivistas. Peter Eisemann en "Chora L. Works" ó en "Castillos de Romeo y Julieta" y Bernard Tschumi



disposición territorial. Esta desjerarquización conlleva, a su vez, la representación multidireccional, universal que sólo se produjera durante la prehistoria. En lo que resta de sus construcciones, en la disposición de los cromlech ó de los menhires en el paisaje, no cabe hablar de jerarquías como ordenadoras de la disposición de las piedras. Lo mismo ocurre con las únicas pruebas, las correspondientes a la pintura rupestre), que han llegado hasta nosotros de su sistema de representación.

---

en "La Villette" combinan la superposición de estructura independiente, reticular, líneas sinuosas, tramas de puntos, etc. usando la modelación del suelo con alguna de estas estructuras y superponiéndole las otras con la edificación y todo ello sin referencias a entornos concretos.

La deconstrucción, vista así, no sería un fenómeno aislado o un movimiento desconexo que aparece por arte de magia en la escena arquitectónica (y filosófica) ni mucho menos el gesto de locura que pretendía Tschumi sino la emergencia de un proceso más largo, de abstracción, que ha venido desarrollándose a lo largo del siglo y que afecta, muy especialmente, a la disposición de los objetos sobre el paisaje, sobre el suelo, y al modelado del propio territorio.

En los dibujos de animales sobre las paredes de las cuevas se evidencia la inexistencia de la más elemental de las organizaciones que sería el reconocimiento de la verticalidad como respuesta a la existencia de las leyes gravitacionales. Las distintas figuras se representan sin seguir una pauta posicional homogénea <sup>1</sup> de forma que parece natural la multidireccionalidad de su espacio.

Ambas cuestiones, multidireccionalidad posicional y antigravidez <sup>2</sup> aparecen de nuevo en escena en el movimiento moderno. Es en este sentido en el que cabe entender aquellas características citadas anteriormente de independencia entre edificio y suelo natural.

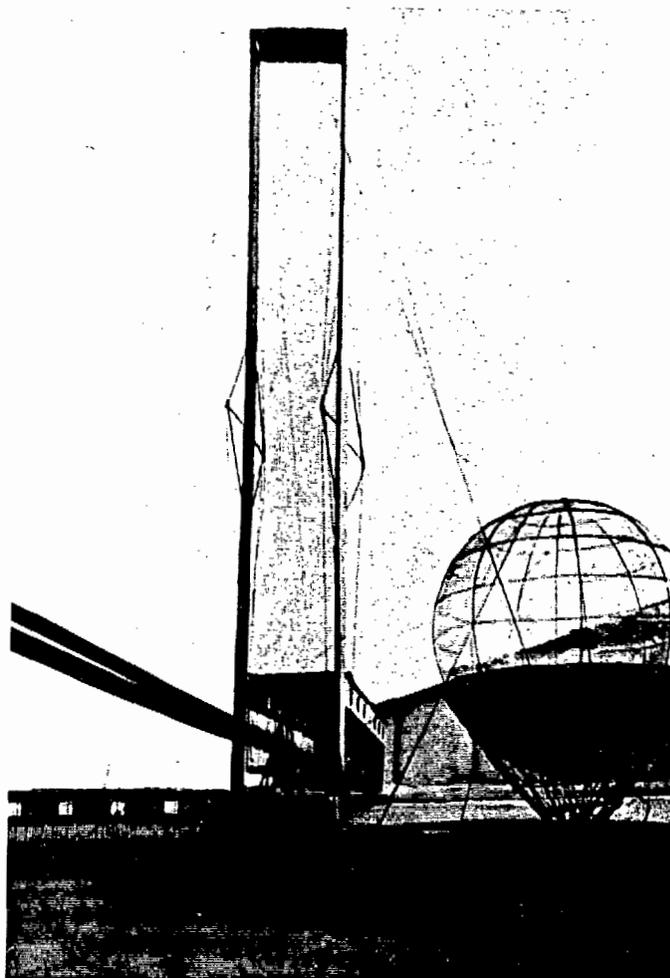
El hecho de que estas arquitecturas carezcan de base de apoyo intermedia en su contacto con la tierra, el que se posen directamente como un prisma que se abandonase sobre el terreno, o se eleven sobre columnas perdiendo su contacto más evidente con el suelo es también detectado, aunque desde otras premisas, por Hans Sedlmayr <sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Puede ser una experiencia interesante tratar de dibujar algo parecido a lo que se representa en una de estas pinturas rupestres. Por ejemplo, una gacela y un mamuth pero en posiciones inversas, es decir uno "patas arriba" con respecto al otro como aparece en algunos casos reales. Si se intenta de verdad el dibujo se evidencia lo complicado para nosotros de esta operación. Casi con certeza habremos dado la vuelta al papel para realizar cada figura en posición normal con respecto a la gravedad. La naturalidad con la que aparentemente realizaba esta operación el hombre prehistórico parece indicar sin embargo la ausencia del sentido de la verticalidad como organización espacial más elemental. Para él parece no existir el fondo mínimo gravitacional. Su espacio es, por lo tanto, universal, multidireccional.

<sup>2</sup> Esta situación de aparente antigravidez en la arquitectura, ha sido expuesta por Juan A. Cortés en "La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea".

<sup>3</sup> Hans Sedlmayr. "El arte descentrado". Ed. Labor S.A. Barcelona 1959.



Aparece para él en la arquitectura un nuevo modo de yuxtaposición de las distintas formas elementales, a las que no se enlaza unas con otras tratándoselas, "como si fueran cajas aisladas" <sup>1</sup>.

Esta relación que él plantea como nueva a partir de 1770 y especialmente crítica con la arquitectura moderna, provoca, a su vez, la pérdida de contacto con el suelo: De una parte lo topológico, de la otra, la posición respecto al terreno : "... la falta de todo intercambio orgánico entre la arquitectura y el paisaje, de modo que las arquitecturas "puras" parecen caídas del cielo en medio de la

---

<sup>1</sup> Estos aspectos son también evidentes en la obra de arquitectos actuales. Dice, por ejemplo, Willian Curtis, refiriéndose a la obra de J.N. Baldeweg que emplea "volúmenes primarios claramente definidos pero inflexionándolos de tal modo que se establezca una tensión entre el objeto y su emplazamiento". Esta frase, aún quedando ligeramente descontextualizada valía la pena citarla por cuanto expresa con claridad lo que se está apuntando aquí. El texto es de "El Croquis", 54, 1992.

"pura" Naturaleza. A menudo muestran, en terrazas, una vegetación que las circunda sin adaptarse a ellas; el aislamiento considerado como un valor, ya que (según Ledoux "el hombre está en todas partes aislado" <sup>1</sup>). Significativamente, sin embargo, el análisis de Sedlmayr, no le lleva a reconocer esta misma actitud "del arquitecto hacia la tierra" en otros momentos históricos. Para él nos encontraríamos, por este motivo, ante un fenómeno novedoso. Y efectivamente lo sería si se compartiese la fundamentación de su análisis.

No lo es tanto, sin embargo, si se estudia la cuestión, desde posturas más abiertas. Así, por ejemplo, se ha visto como, para Worringer, los períodos abstractos son el Prehistórico, el Egipcio y el Gótico. Se ha constatado con anterioridad como, efectivamente, en cada uno de estos momentos, la relación entre el edificio y su suelo encaja dentro de esta misma órbita. La cuestión por lo tanto, no es nueva.

El menhir, el templo egipcio, la pirámide, la catedral gótica, todos ellos parecen emerger directamente del suelo o posarse sobre él. Concuere por lo tanto este tipo de relación directa con los períodos de mayor abstracción.

Ahora bien, esta digamos independencia entre el objeto y su suelo no significa un prescindir del "mundo" como a menudo se ha sostenido <sup>2</sup> sino sólo

---

<sup>1</sup> Op. cit.

<sup>2</sup> Dice al respecto Sedlmayr que "sólo es tectónico lo que reconoce a la tierra como su base". Precisamente es a partir de la pérdida de contacto con el suelo que él analiza en "Die Kugel als Gebäude, oder das Bodenlose" como se justifica su tesis de las primera y segunda "revolución contra la arquitectura".

El suelo y el paisaje son los que le van a servir de argumento principal, o si se quiere ver así, de síntoma, de la "pérdida de orientación" de la arquitectura moderna.



de lo inmediato. Antes bien la descontextualización inmediata, de lo más próximo, remite directamente a referencias paisajísticas de un rango superior. Se ha visto al tratar la época prehistórica: Las referencias son a ordenes cósmicos, al movimiento solar, a una montaña con presencia o un paisaje misterioso. Son precisamente éstas las referencias de Le Corbusier - el recorrido solar, las montañas, el Himalaya ...

Finalmente, antes de entrar en los apartados dedicados al análisis de varios ejemplos desde la óptica propuesta y con objeto de, para cerrar esta parte desde lo extraarquitectónico, se considera oportuno un breve comentario acerca de la obra de Brancusi, de innegable influencia en los artistas Minimal y del Land art de los que se tratará más adelante. De este modo este escultor de notable poder evocador servirá como cabeza de puente para enlazar, más adelante, con los demás capítulos de este estudio.

Sus esculturas son quizás la máxima expresión posible de la abstracción de la figura humana o de determinados animales, comparables en este sentido sólo con algunos objetos prehistóricos (precisamente).

De Brancusi puede extraerse una conclusión directamente relacionada con lo tratado y es que, en ninguna de sus esculturas aparece una base que establezca una cierta relación con el suelo. Sus esculturas acaban dónde las figuras concretas. Cuando aparece algún objeto interpuesto entre ésta y el suelo, éste se constituye en soporte como podría serlo una mesa (en los interesantes "Principios del mundo" es exactamente así) o una columna para elevarlo.

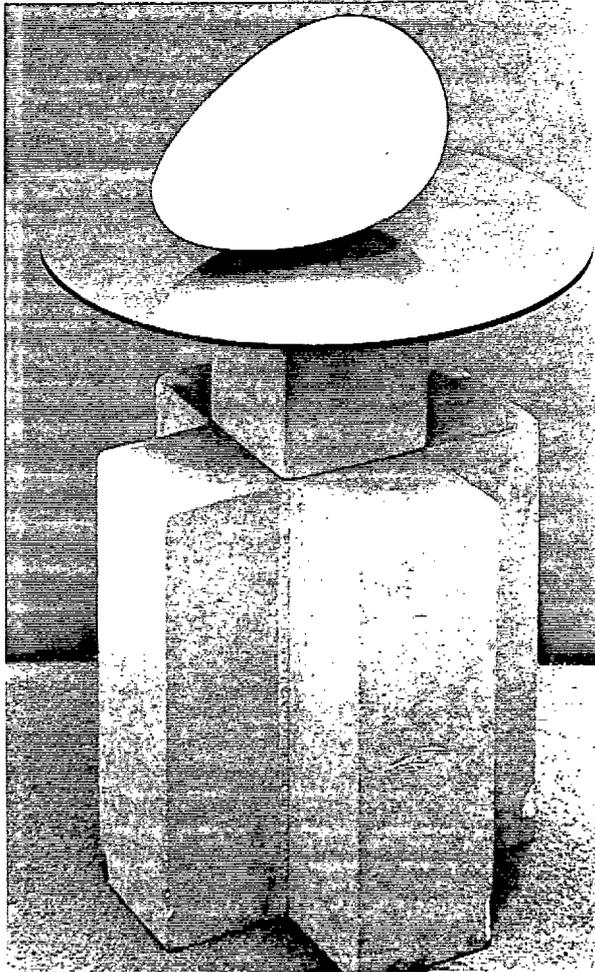
Sidney Geist <sup>1</sup> establece una interesante comparación entre la escultura "El Beso" de Rodin y la homónima de Brancusi. En la escultura de Rodin, los amantes, la roca sobre la que descansan y el piso que subyace se resuelven en continuidad. En "El Beso" de Brancusi (consideremos la figura entera del Cementerio de Montparnasse o las medias figuras de las otras seis versiones) el límite de la figura es el de la escultura; la figura no está integrada a bases o artilugios de ninguna clase.

Esta aportación brancusiana tiene su importancia en la innovación de la escultura contemporánea. La datación remite, de nuevo, a los principios del racionalismo en la arquitectura.

Brancusi rozó el campo arquitectónico en su intervención exterior única de tres piezas para la ciudad rumana de Tirgu-Jiu. Esta triple escultura es frecuentemente reproducida por separado, sin interrelación, y, por ello, pierde su

---

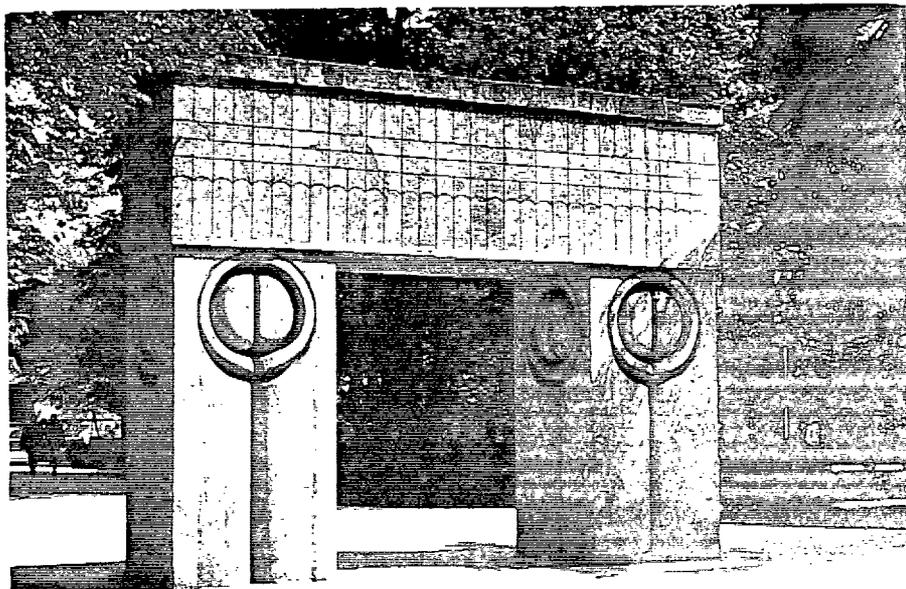
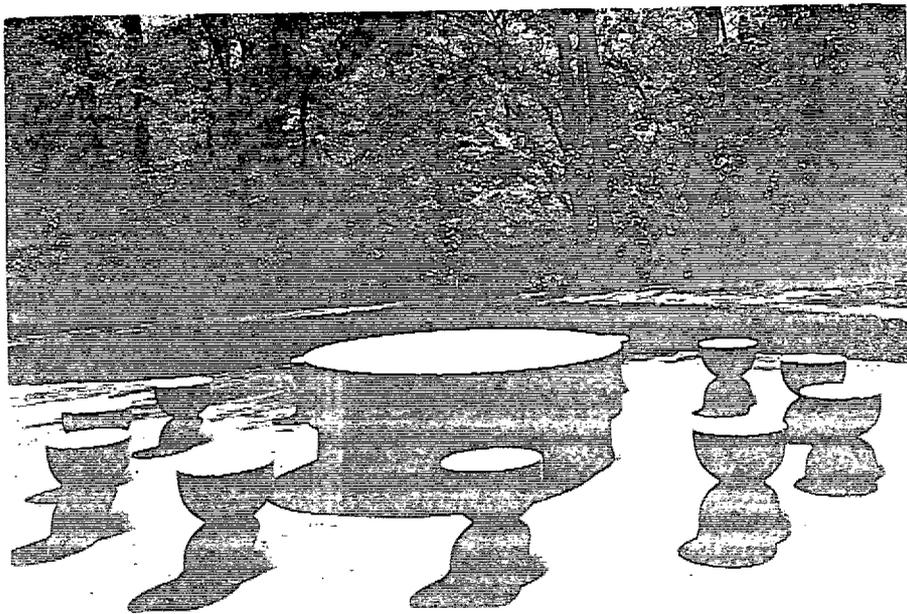
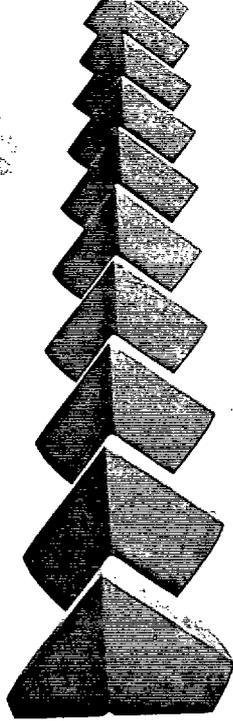
<sup>1</sup> Sidney Geist "Brancusi. The Sculpture and Drawings"  
Harry N. Abrams. N.Y. 1975.



sentido más arquitectónico. El conjunto está compuesto por un "arco del triunfo" o puerta con reminiscencias más bien de dolmen por su simplicidad expresiva (Puerta del beso) un "obelisco" o "columna" que es una de sus "Columnas Sin Fin" y una mesa y sillas (Mesa del Silencio"). Las tres obras se organizan a lo largo de un eje este-oeste a lo largo de un recorrido de un kilómetro por la ciudad, diseñado exprofeso por el autor y también cada una de estas piezas aparece, por supuesto, cumpliendo lo que se decía anteriormente acerca de la ausencia de base o pedestal <sup>1</sup>. Es más, el caso de la "Columna sin fin" indica claramente la continuidad hacia el interior de la tierra, enterrándose y hacia arriba en una posible ascensión infinita. Esta obra se enmarcaría dentro de la misma órbita que algunas obras de Walter de Maria o Robert Morris y sobre ella escribía

---

<sup>1</sup> P. Bulnes y J.N. Baldeweg en "Figuras de Definición": "En ellas los pedestales no serían propiamente pedestales, sino estratos a través de los cuales se diversifica, a la vez que depura, la materia".



Brancusi : "Un monumento depende del lugar preciso que elijan para él, de la forma en que el sol salga y se ponga sobre él, de su entorno"<sup>1</sup>.

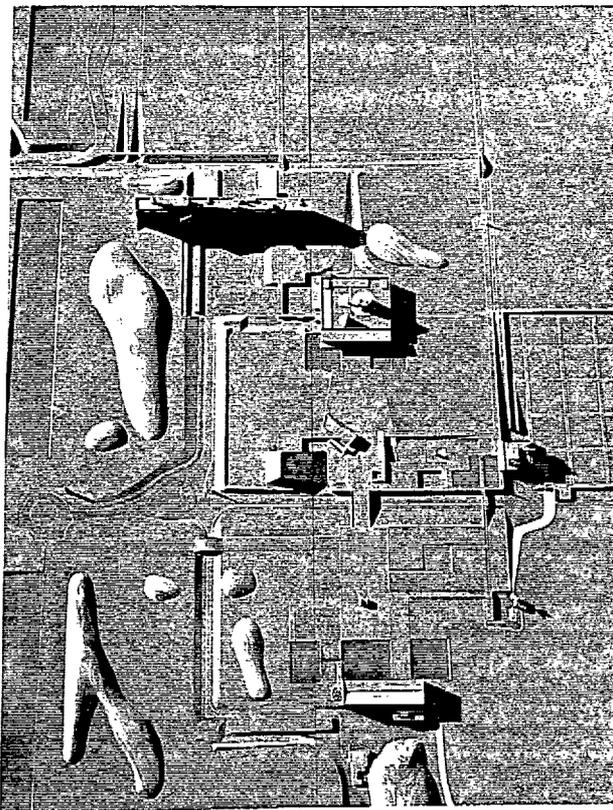
En Brancusi se refleja perfectamente aquel aspecto que se encontraba también en la arquitectura que le es contemporánea : la ausencia de elementos de transición entre el objeto y el suelo inmediato es sustituida por las relaciones con un entorno de escala superior. Esta característica correspondiente al Movimiento Abstracto es tan definitoria o más del período a que corresponde que los parecidos formales entre esas arquitecturas y los cuadros de un Van Doesburg o un Mondrian, similitudes que, sin embargo, constituyen el punto de referencia más común.

### 3. Primer ejemplo: Chandigargh.

La enorme última maqueta del Capitolio realizada en el estudio de Le Corbusier refleja mejor que ningún plano ni fotografía la "realidad" proyectual del conjunto. Las formas ondulantes del terreno, las depresiones provocadas por las vías de circulación rodada, los planos inclinados de las rampas de acceso y las pulidas redondeces de las colinas ajardinadas contrastan de modo brutal - mucho más brutal que en la realidad - con los edificios, prismas limpios, tacos de madera flotantes.

---

<sup>1</sup> Citado por Barbu Brezianu y por Beardsley. "Earthworks and Beyond".



El Capitolio es una obra inacabada. Se han construido los edificios y se ha realizado parte del tratamiento del suelo pero no se ha finalizado el modelado definitivo. Por este motivo en las fotografías o en las plantas no se percibe en su verdadera dimensión lo que en la maqueta se hace evidente.

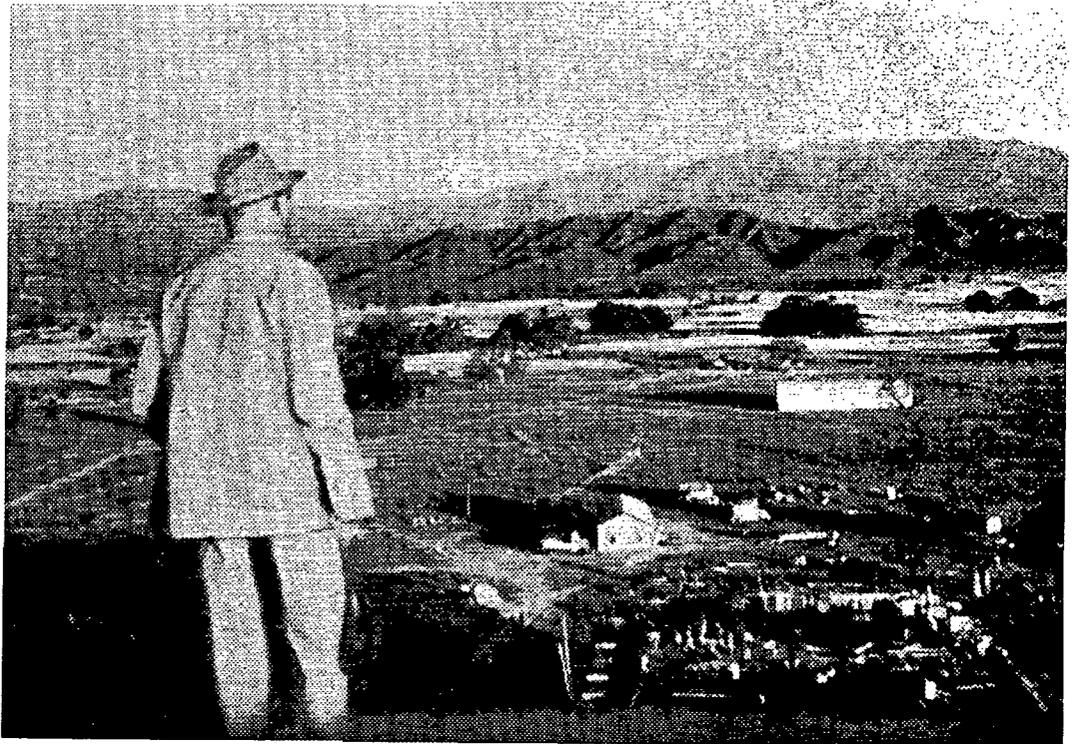
En la maqueta, las edificaciones - los palacios y ministerios - son paralelepípedos, tacos, de madera. Pero el tablero no es plano. Aparecen y desaparecen calles, la superficie del suelo se ondula creando suaves colinas. Una gran superficie cuadrada totalmente horizontal es una lámina, un estanque de agua. A otra escala, dominándolo todo aparecen los edificios. No son totalmente lisos, tienen grabados ligeros movimientos de sus fachadas, pero visto así, en el conjunto, aparentan ser volúmenes puros. ¿Cromlech gigantesco?.

El máximo exponente de este importante movimiento del plano de apoyo,

de la topografía próxima, quizás lo constituya el propio Palacio del Gobernador. Lo habitual es que se muestre el edificio emergente sólo. Lo que asoma sobre la superficie del suelo. Y en realidad esta no es sino una mínima parte de un complejo cuatro o cinco veces mayor, del que el prisma no es sino el remate. El resto del complejo, la mayor parte, permanece enterrado, resuelto gracias a un hábil juego de grandes patios ideado como plazas bajo rasante. Le Corbusier explica el motivo de esta solución y expone cómo, tratando de resolver la distancia entre este edificio y el resto del Capitolio, creó unas láminas de agua que reflejaban los prismas existentes llenando virtualmente el espacio vacío que mediaba con arquitecturas especulares.

En general toda la composición del Capitolio es sorprendente, como lo son las declaraciones de Le Corbusier cada vez que explica un aspecto del proyecto. Este es el caso por ejemplo, de las modificaciones sufridas por la posición de cada uno de los edificios en el conjunto con respecto al proyecto inicial al reducir a trizas todo el apoyo que éste hubiera podido tener en el trazado regulador. El resultado final muestra un Capitolio que se resuelve por referencia a la planicie dónde se asienta y a la presencia del Himalaya al fondo que se alza rompiendo el horizonte. Los primeros planos del Capitolio muestran, sin embargo, una disposición volumétrica distinta. Mucho más clásica. En ella los edificios se sitúan centrados sobre plataformas rectangulares. Cada plataforma era un pedestal para su edificio. El terreno se convertía así - como consecuencia de la estructura de ejes - en la base plegada a la representatividad del edificio público. El terreno no era un estrato independiente, como en las esculturas de Brancusi, tan sólo era un podio, un pedestal.

Esta organización inicial fué modificándose paulatinamente hasta alcanzar el verdadero sentido conceptual final. El último gran cambio lo sufrió en el



propio momento del replanteo. Le Corbusier narra poéticamente el afortunado cambio de lo que había sido proyectado. Finalmente pudo más el Himalaya, la gran planicie previa, que el trazado regulador a base de ejes, zócalos y pedestales que traía proyectados en los planos de replanteo:

*"Fueron elaborados mástiles de ocho metros de altura, pintados de negro y blanco y rematados cada uno de ellos por una bandera blanca. Había sido imaginada una primera ocupación del terreno. En los ángulos de los palacios fueron plantados mástiles negros y blancos. Nos percatamos de que las separaciones entre los palacios eran exageradas. Fue en medio de una gran ansiedad, con angustia; que en aquel terreno sin límites hubo que adoptar decisiones. ¡Patético soliloquio! Tuve que apreciar y decidir yo solo. El problema ya no era de razón, sino de*

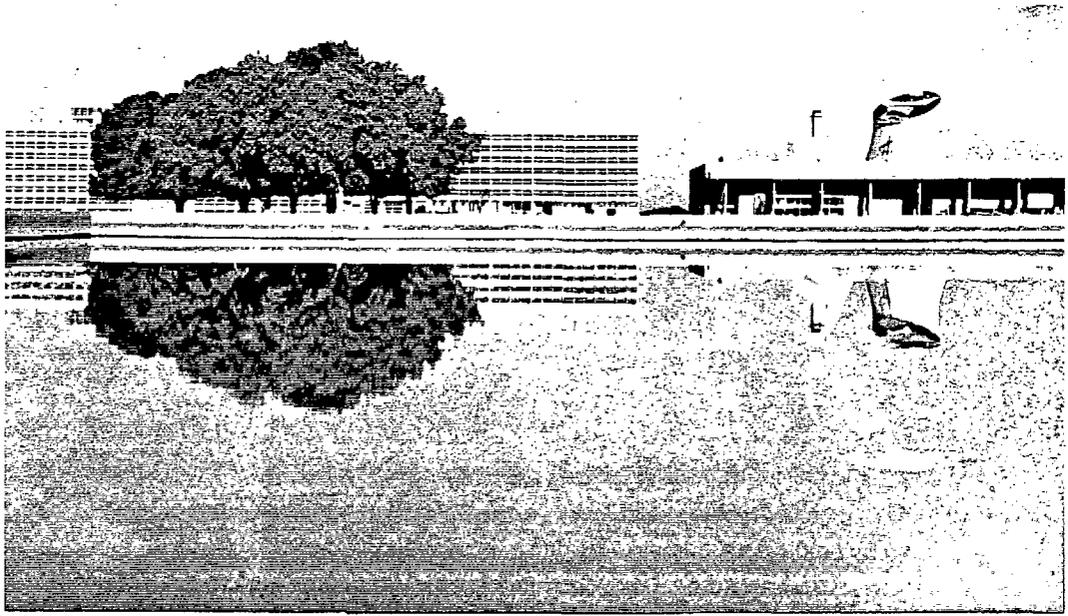
*sensación. Chandigarh no es una ciudad de podestades, de príncipes o de reyes encerrados dentro de murallas y con vecinos amontonados los unos encima de los otros. Había que ocupar la llanura. El acontecimiento geométrico era, a decir verdad, una escultura intelectualizada. Nada de arcilla en las manos para materializar las pruebas. Nada de maqueta, que nunca habría podido servir de puntal a las decisiones. Tratábase de una tensión de naturaleza matemática que no daría sus frutos hasta terminarse las construcciones. Punto justo, distancia justa. ¡Apreciación! Los mástiles fueron acercados por tanteo. Aquello era una batalla de espacio librado dentro de la cabeza, Aritmética, textúrica, geométrica, ¡todo se encontrará allí cuando esté terminado! Por el momento, los bueyes, las vacas y las cabras pasan a través de los campos quemados por el sol ... <sup>1</sup>.*

Ahora el proyecto no responde a estructuras clásicas disciplinares (por eso es "una escultura intelectualizada"). El suelo continua teniendo su estructuración cartesiana proveniente del trazado regulador. Pero ésta no organiza la disposición de los volúmenes construídos.

De este modo edificios y modelado del suelo se constituyen en elementos independientes. Dónde se espera encontrar un prisma no aparece. Los edificios

---

<sup>1</sup> Actúa aquí Le Corbusier de modo similar a como dicta el ceremonial de fundación descrito por Imhotep, arquitecto: "Durante la noche, el rey establece los límites del trazado y la orientación del santuario, interpretando por la posición de las estrellas la voluntad del dios Thot. Con ayuda de la diosa Seshat el faraón trazaba después el perímetro sacro del santuario mediante la "fijación de estacas" y la "tensión de la cuerda"... Finalmente se pinta y coloca en las cuatro esquinas de la construcción un ladrillo de arcilla del Nilo mezclada con más tazas de incienso. De ese modo se pone la primera piedra". Citado por Hans Wolfgang Müller en "Arquitectura de los orígenes". Aguilar, Madrid, 1989.



se ubican como si se hubieran desplazado respecto a su asentamiento "lógico". La relación jerárquica con el terreno ha desaparecido. Este mantiene su propia estructura con independencia del resto. De nuevo los edificios parecen caídos del cielo sobre un suelo modelado previamente. Su posición no la organiza el trazado regulador sino el referente paisajístico: el Himalaya y la planicie previa. Le Corbusier dice al final de la frase citada: "¡ todo se encontrará allí cuando esté terminado!" y a continuación puntualiza: "por el momento, los bueyes, las vacas y las cabras pasan a través de los campos quemados por el sol..." Parece insinuar que ahora, cuando aún no se ha levantado la ciudad, son los cuerpos de estos animales los que, en su disposición arbitraria, proyectando sombra sobre el suelo de la planicie, ocupan el lugar que, en su día, corresponderá a los edificios. La posición de aquellos animales que caminan por el campo quemado podía ser la misma, multidireccional, que dibujó el hombre prehistórico en su caverna.

Aquella disposición en la que lo que prima no es la estructura organizativa axial ni la resolución de los aspectos formales o estilísticos concretos (da igual que sea un buey o una cabra). En esta ubicación lo que interesa es el valor posicional, la presencia de unos volúmenes en dialogo topológico por referencia al paisaje impresionante del Himalaya.

**Segundo ejemplo: Mies en clave del paisaje.**

Mies es analizado una y otra vez desde premisas propias de su época : La respuesta funcional, la estructural, la sencillez como principio compositivo... Sin embargo si se estudia desde el enfoque de la relación de sus obras con el suelo y el paisaje se verá que la "estructura" adopta soluciones diversas en función del papel que se quiere que juegue con el terreno y que la "sencillez" no es algo buscado por si mismo sino la consecuencia de una postura coherente con la disposición de los volúmenes o de sus partes en función de la escala a la que se mueve.

La obra de Mies, sin embargo, no es toda homogénea. No toda ofrece igual respuesta al paisaje. Por una parte existe una serie que se fragmenta en una explosión de muros que se extienden a lo largo del suelo ampliando los espacios interiores y haciéndolos partícipes del exterior. De otro lado, coexisten con estas obras otras edificaciones que, paradójicamente parecen contraerse en vez de expandirse, que se cierran sobre sí mismas y se constituyen en prismas totalmente regulares.

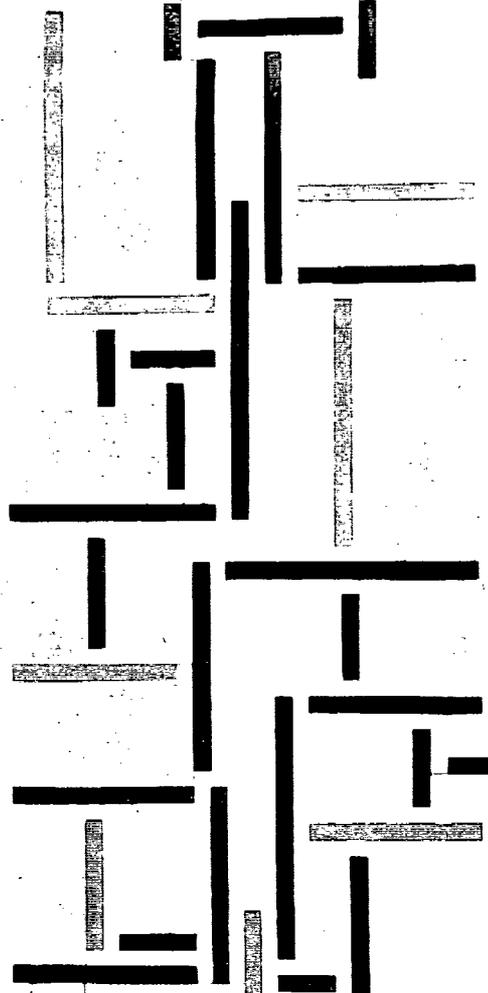
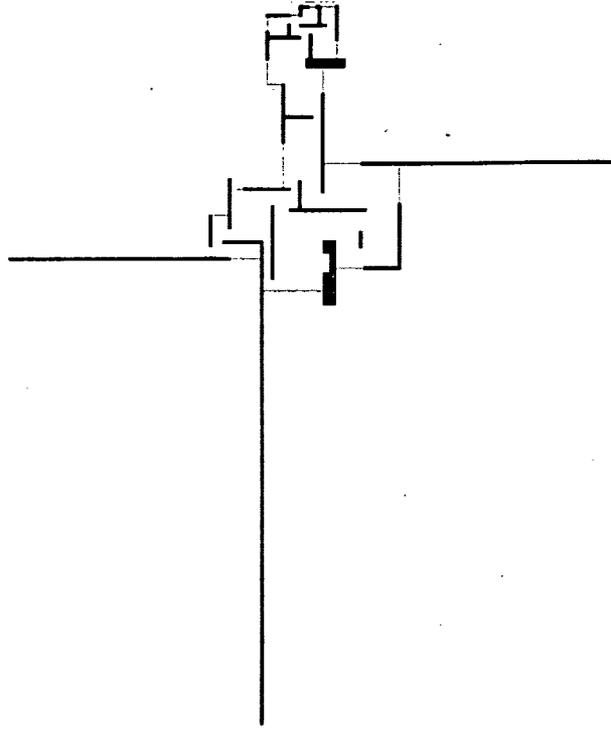


Coetáneamente con cada uno de estos grupos de obras se produce una discusión semántica en el mundo de la pintura al que Mies, sin duda, no es ajeno. Se trata de la redefinición de la pintura abstracta. Esta pasa de ser considerada como esencializadora de lo natural y por lo tanto depuradora de formas existentes a arrancar de la nada, del concepto y desligarse de lo Natural <sup>1</sup>.

Esta misma división o duplicidad se encuentra en la obra de Mies. Unas parecen ser abstracciones en este primer sentido pictórico. Muestran un proceso esencializante de formas previas existentes. Otras, sin embargo, mucho más

---

<sup>1</sup> Alexandre Kojève (filósofo y sobrino de Kandinsky) define "abstracta" a la primera de estas y "concreta" a la segunda creando una confusión importante de términos ya que, en realidad, es la segunda la verdaderamente abstracta. Este mismo "juego" o confusión deliberada entre términos es el que establece Dal Co hablando de Mies al asociar "Caos" a abstracción y "Orden Cósmico" a concepto. Francesco Dal Co "Perfección: La cultura de Mies a través de sus Notas Escritas". MOPU, Madrid 1987.



rotundas, no arrancan de ningún sistema abstrayente pictórico y son más "duras", prismas casi limpios en los que la ornamentación es reducida a lo mínimo y las formas son de una gran pureza. Las primeras muestran el contacto con los componentes de De Stijl, las pinturas de Van Doesburg ó Van Der Leek y son precisamente las abiertas, las extensivas. Es el caso de la Casa de Ladrillo (1923) en clara referencia a "Ritmo de una danza rusa" de Van Doesburg. El Pabellón de Barcelona (1928-29) ó el Club de Campo de Krefeld (1930) y algunas de su mismo período más cerradas en torno a patios pero que, en el fondo, mantienen el mismo origen, digamos, de abstracción pictórica : Casa de Tres Patios (1934) ó Casa - Patio con Garaje (1934), cuyo movimiento compositivo, giro y curvatura de muros recuerdan fuertemente a alguna abstracción de Malevitch.

Es precisamente en este período de probadas reminiscencias pictóricas en el que Mies expansiona los espacios interiores incorporando el exterior, el paisaje dentro de sus casas.

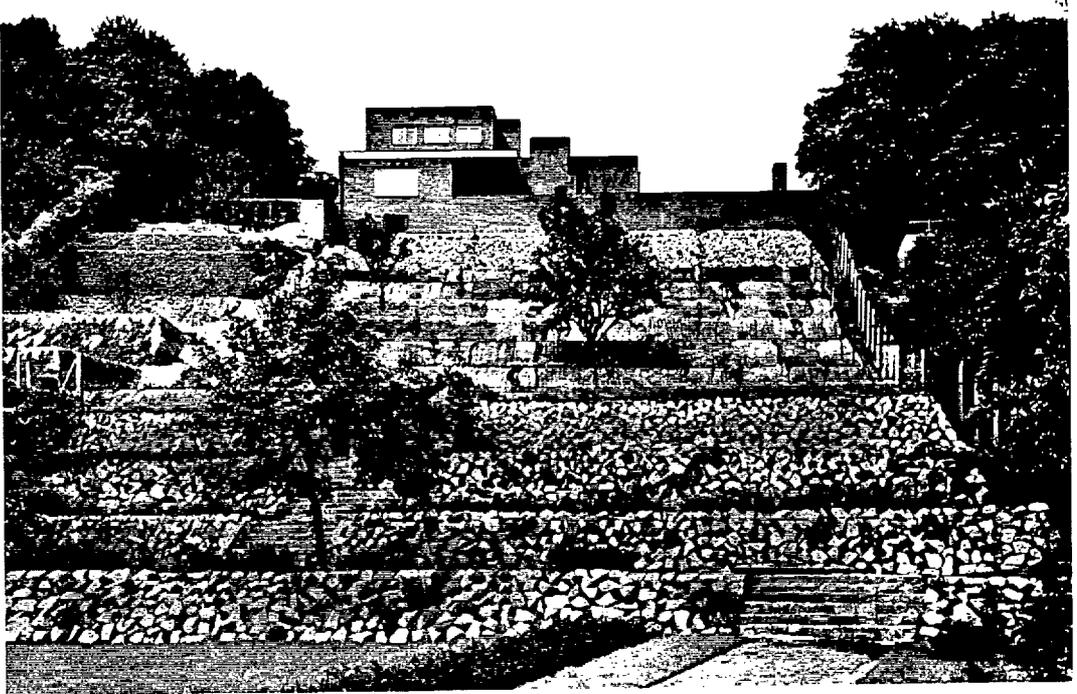
El suelo es tratado como un plano abstracto, como el lienzo sobre el que resolver la figura. Los muros son siempre rectángulos, se apoyan sobre un suelo horizontal, paralelo a las losas de cubierta. Definen en planta líneas negras que no se cruzan, propias de la esencialización directa de figuras realistas en una etapa transitoria en la que aún no se ha alcanzado el nivel de abstracción (en el sentido de "concreción" anterior) que más adelante alcanzó la pintura. Ahora bien, ¿Que ocurre cuando estos proyectos se construyen y el suelo, como es habitual, no es totalmente horizontal?.

Mies ya había tropezado muy tempranamente con esta situación. La casa Riehl (1907), una vivienda muy tradicional por una de sus caras, cubierta a dos



aguas, etc., sorprende vista desde la fachada al jardín. Un muro de contención continuo da apoyo a la plataforma horizontal de las terrazas ajardinadas y a la propia casa. Es una solución sin duda Schinkeliana - a quién Mies tanto deberá - abundando en la imagen de edificio "en la tapia" o "sobre la tapia".

La continuidad vivienda-muro de contención la volverá a usar ya en un proyecto más moderno para la vivienda Wolf (1926) dónde una sucesión de muros de contención de piedra escalonados es rematada superiormente por un muro de cerramiento de ladrillo que forma parte de la vivienda y es, a la vez, la tapia de su jardín más privado. Contemporáneo con este proyecto es la propuesta general para la Weissenhof de Stuttgart. La propuesta construída carece de interés desde la relación suelo - arquitectura. La construcción de los distintos edificios por sus respectivos arquitectos carece de la integridad proyectual de la maqueta propuesta por Mies para el conjunto. En ésta se articulaban los distintos edificios



precisamente mediante los muros de contención que resolvían la pendiente del emplazamiento. Los diferentes prismas quedaban unidos unos a otros prolongándose sus respectivas fachadas mediante los muros del aterrazamiento del terreno. El resultado final es conocido y guardaba poca relación con la propuesta, dando pie a críticas precisamente apoyadas en la heterodoxia y el caótico resultado final que llegó a ser caricaturizado como un poblado árabe (naturalmente esta postura tiene también que ver con la crítica general al movimiento moderno por parte del incipiente nacional-socialismo). Sea como sea el resultado final es bastante más pobre que el imaginado por Mies. Cada arquitecto se limitó a actuar en su parcela olvidando las relaciones entre suelo, muro y edificación propuesta por Mies Van der Rohe de forma que se perdió la unidad global prevista que se apoyaba, precisamente, en la continuidad de los muros.

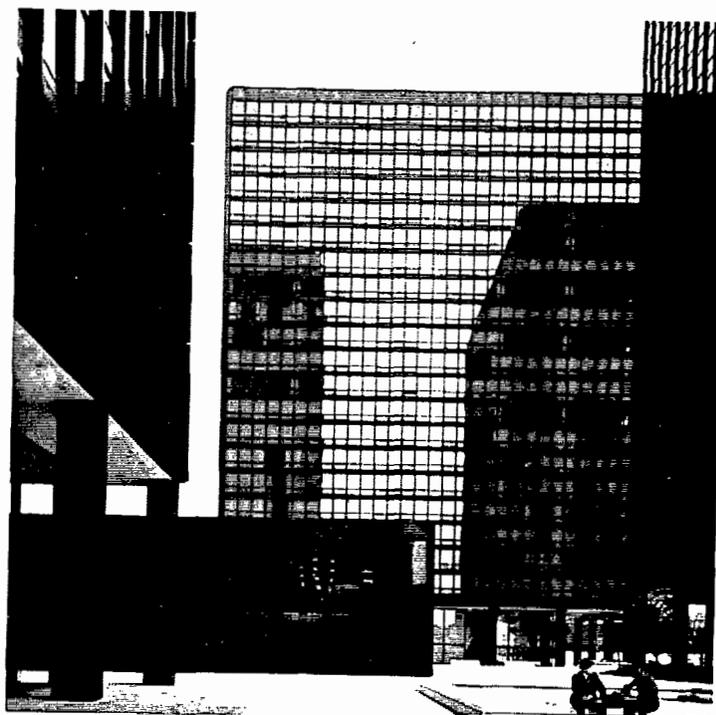
Así pues, en todos los casos, cuando el terreno no es idealmente horizontal Mies crea su propia plataforma pero que no actuará como base o pedestal independiente de la vivienda sino formando parte consustancial de la misma. La gran superficie totalmente horizontal - y siempre a escala humana - acompañará a todas sus obras representativas <sup>1</sup>.

Ahora, ¿que ocurre con las otras obras que antes se citaban, las cerradas y mucho más puras?.

---

9 <sup>1</sup> Peter Eiseman lleva más allá esta cuestión de la plataforma : En su artículo : "Lecturas de MI mESis : malinterpretadas no significan Nada" habla de la pérdida del plano del suelo. La horizontalidad se convertiría así en ausencia, quedando las paredes como figuras suspendidas. Al evitarse la mimesis del hombre (en realidad vendría a ser la empatía worringeriana) se produce la ruptura: "los objetos de Mies se hacen inestables, sin jerarquizar".

Peter Eiseman en AAVV "Mies van der Rohe. Su arquitectura y sus discípulos" MOPU, Madrid, 1987.

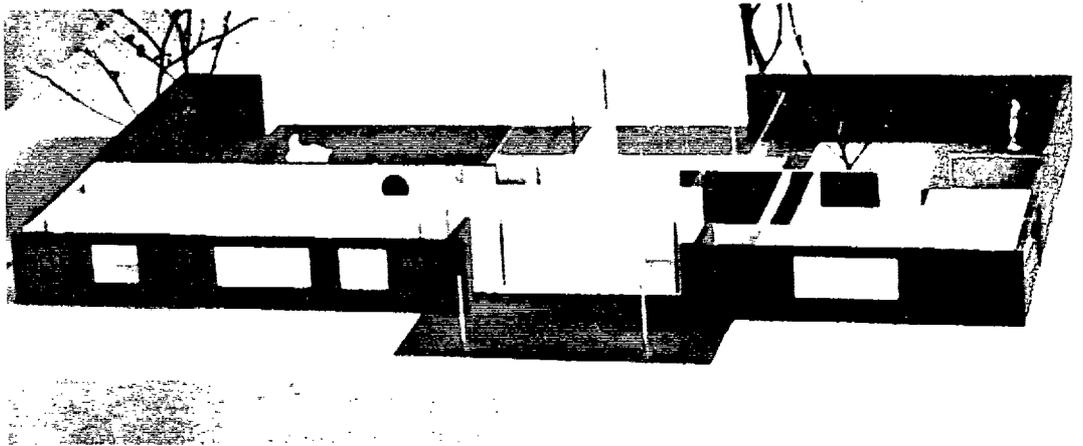
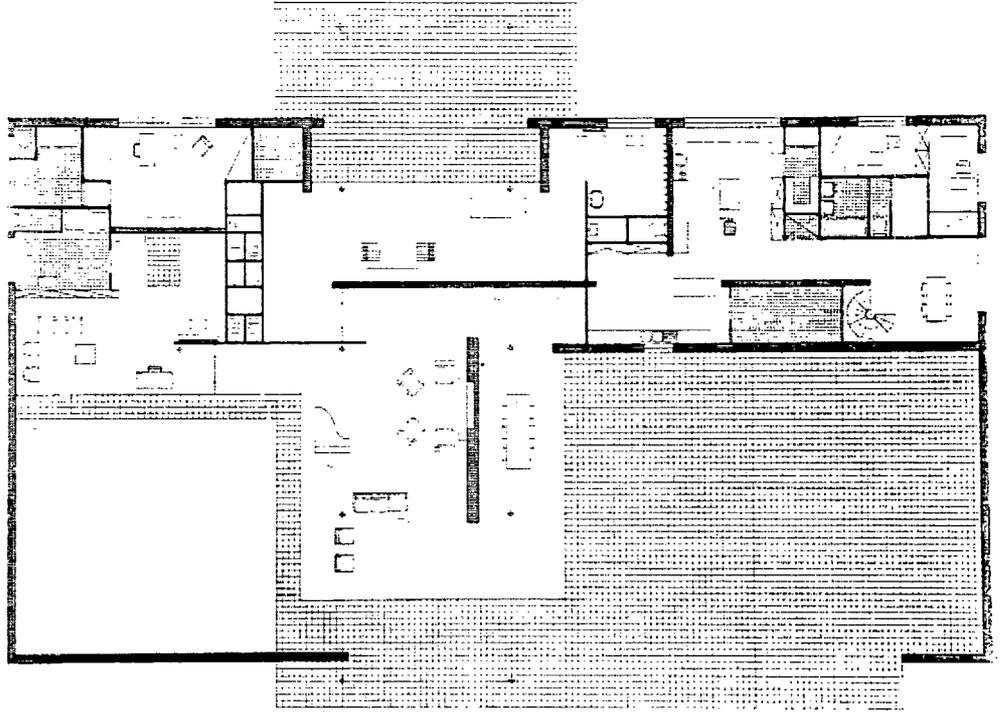


Es interesante comprobar el proceso evolutivo de las formas más abiertas (en torno a La Casa de Ladrillo o el Pabellón de Barcelona), hacia las rotundas y prismáticas empleadas ya en EEUU, para el Campus del IIT, los rascacielos o la propia Farnsworth. En medio, en la transición, se producen algunas de sus propuestas más significativas, en las que el muro que se expandía sobre el territorio comienza a cerrarse, a plegarse, en torno a la casa hasta llegar a rodearla y formar un recinto de planta cuadrada o rectangular dentro del que se desarrolla la casa. Puede interpretarse esta evolución como una identificación entre zócalo y casa que ya se resuelven como una misma cosa. Este punto de vista podría venir apoyado por la cronología. Sus bocetos para su "Casa de Montaña" (1934) muestran una edificación sobre lo que parece un antiguo aterramiento en el que el cerramiento de la vivienda se apoya al borde mismo del zócalo identificándose matéricamente. Pero también puede hacerse otra lectura, esta vez desde el paisaje.

Cuando se estudia el desarrollo del proyecto de la Casa Hubbe (1935) por citar uno de los más interesantes de esta época se observan unos primeros croquis en los que la vivienda se estructura como abierta, en continuidad con los anteriores proyectos de Mies. En un momento determinado aparece en el proceso de proyecto de esta casa un muro (de otro material) inicialmente de planta cuadrada que encorseta o encierra por completo la composición. Este muro, que después evoluciona a la planta rectangular, tiene voluntad de ser independiente de la casa. Se representa como un material oscuro, distinto al resto de los muros de la casa (esto es especialmente visible en la maqueta). Su sistema de aperturas de hueco adintelado, de pared de carga, contrasta con los huecos de suelo a techo del interior. Se aprecia claramente la voluntad de cerrarlo hacia el paisaje. Mies estaba condicionado por la combinación - en esta casa - de una bella vista y una mala orientación, pero lo cierto es que este muro que encorseta la composición e independiza la casa del territorio va a mantenerse - y a reforzarse en adelante en los demás proyectos. Este muro que delimita la intervención acaba con las líneas anteriores, con las prolongaciones de los tabiques hacia el paisaje rompiendo el anclaje de la edificación con su paisaje inmediato. Este importante cambio se produce durante el período dramático previo a la guerra y a la emigración de Mies a EEUU y supone, sin duda, la introducción en su arquitectura de un nuevo concepto de abstracción del entorno.

Esta nueva postura ante el suelo y el paisaje va a concretarse rápidamente en su primera intervención en Norteamérica, en el Campus de la Universidad de Illinois. Ya no se trata de unas edificaciones abiertas sino todo lo contrario. Los edificios se resuelven como prismas totalmente cerrados y rotundos, apoyados directamente sobre el suelo (horizontalizado, por supuesto).

En el caso de los edificios universitarios estos prismas se revuelven con

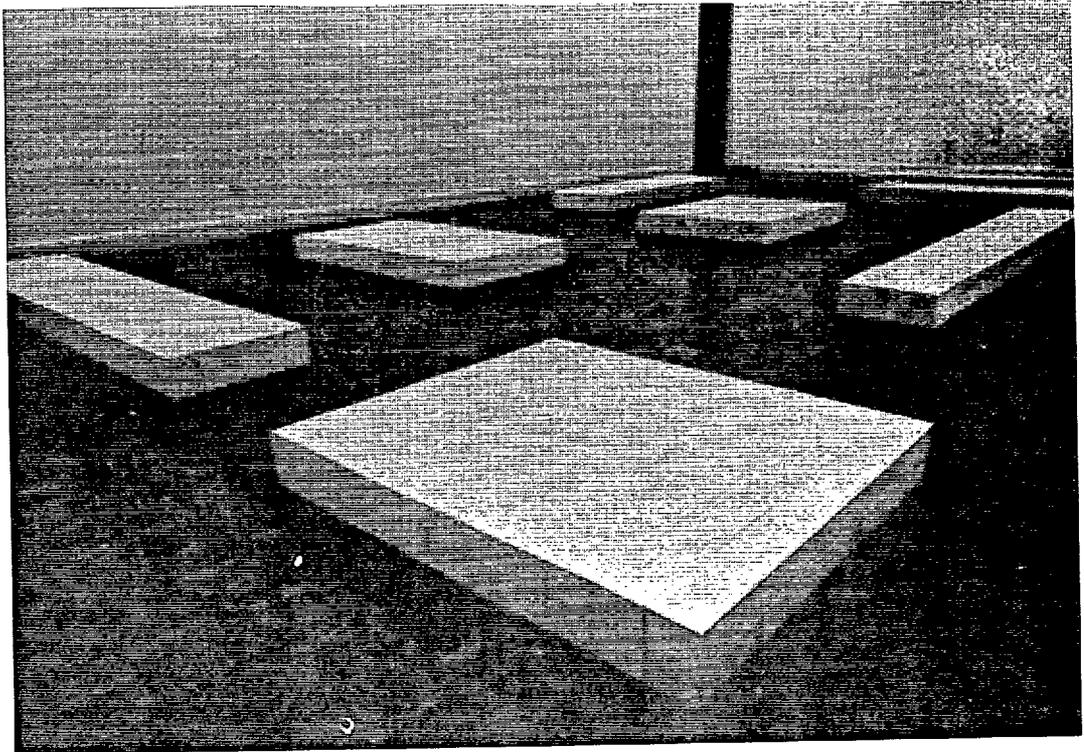
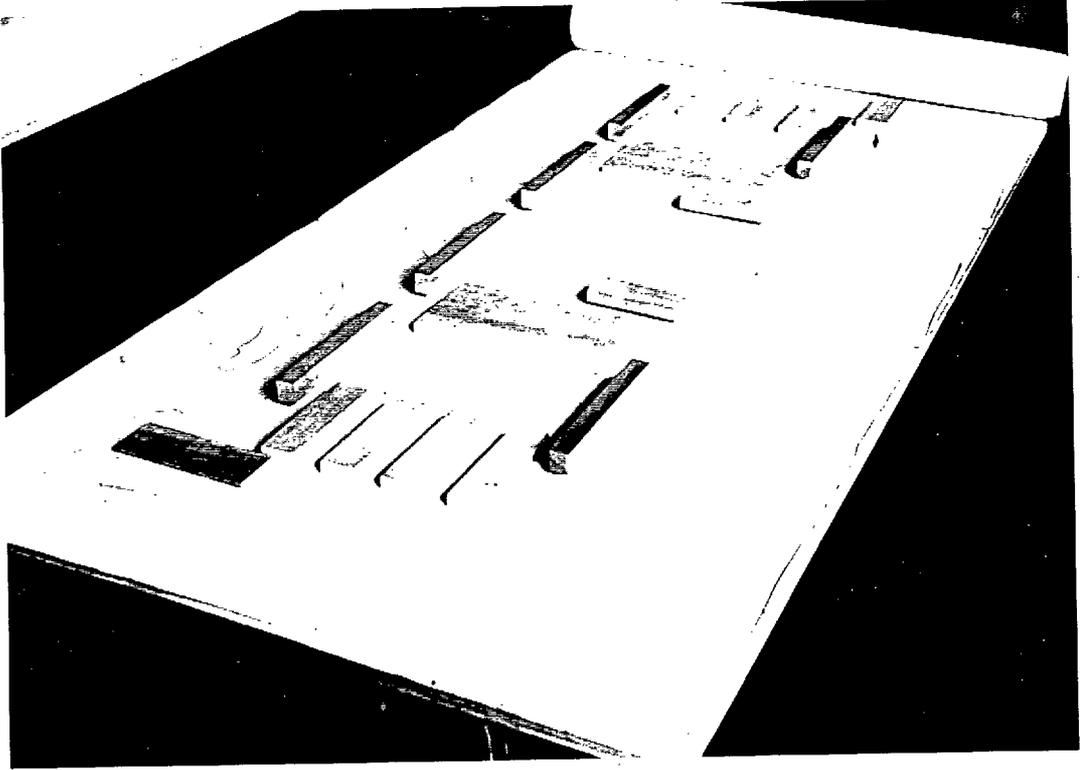


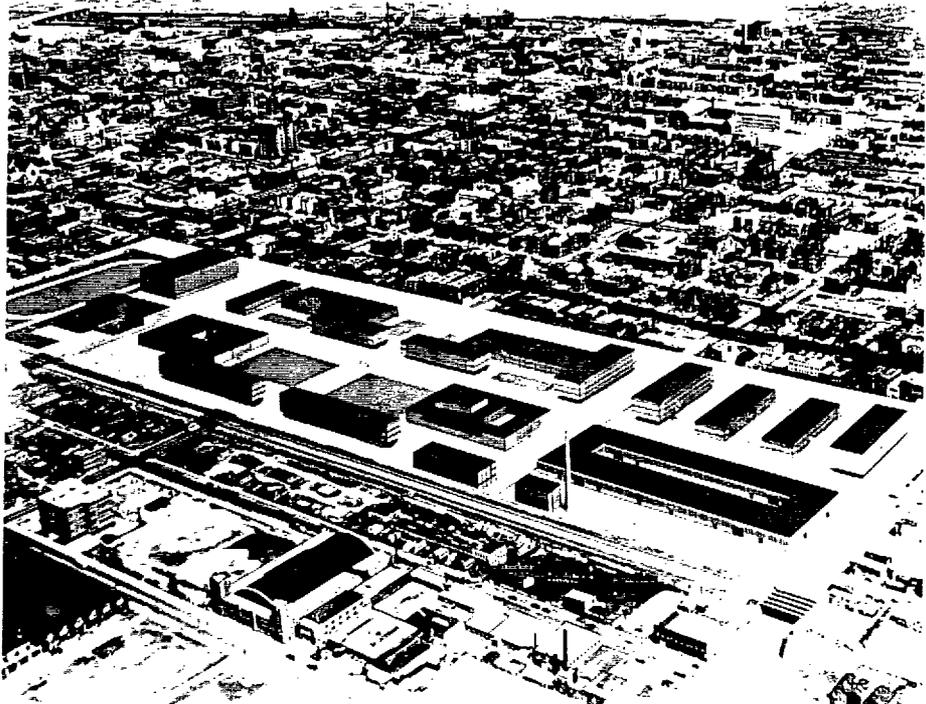
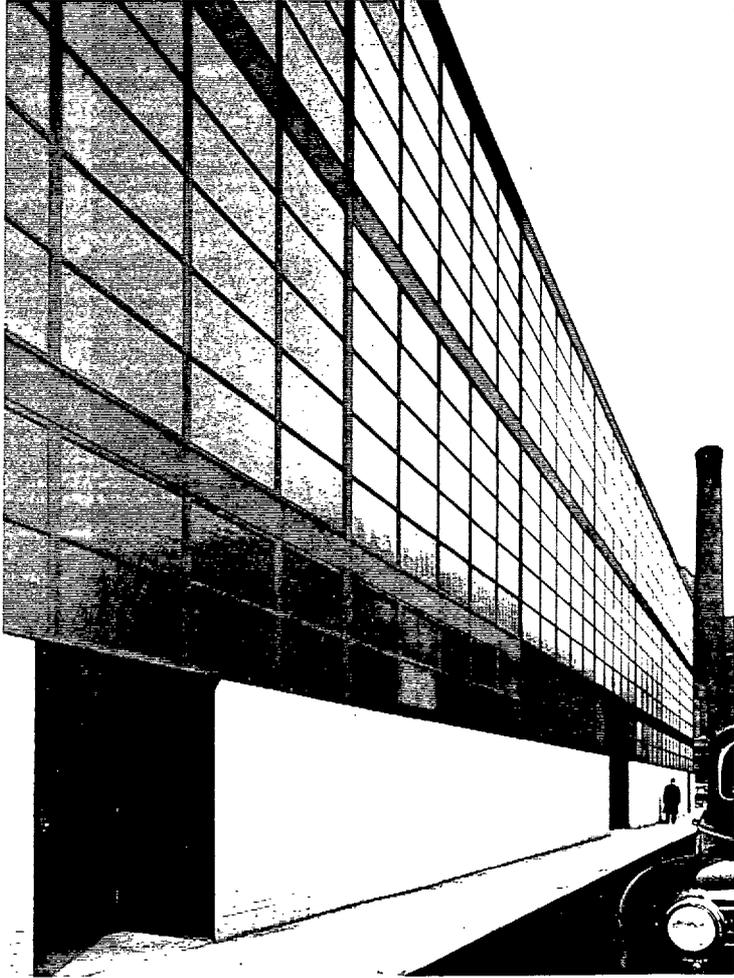
una planitud de fachada y cubierta sorprendente. Desaparecen incluso las referencias a la estructura vertical en fachada, pasando esta al interior. Los grandes planos de ladrillo y cristal se alternan con un mínimo de relieve. Esta vez sí se ha conseguido que las maquetas se parezcan a la realidad.

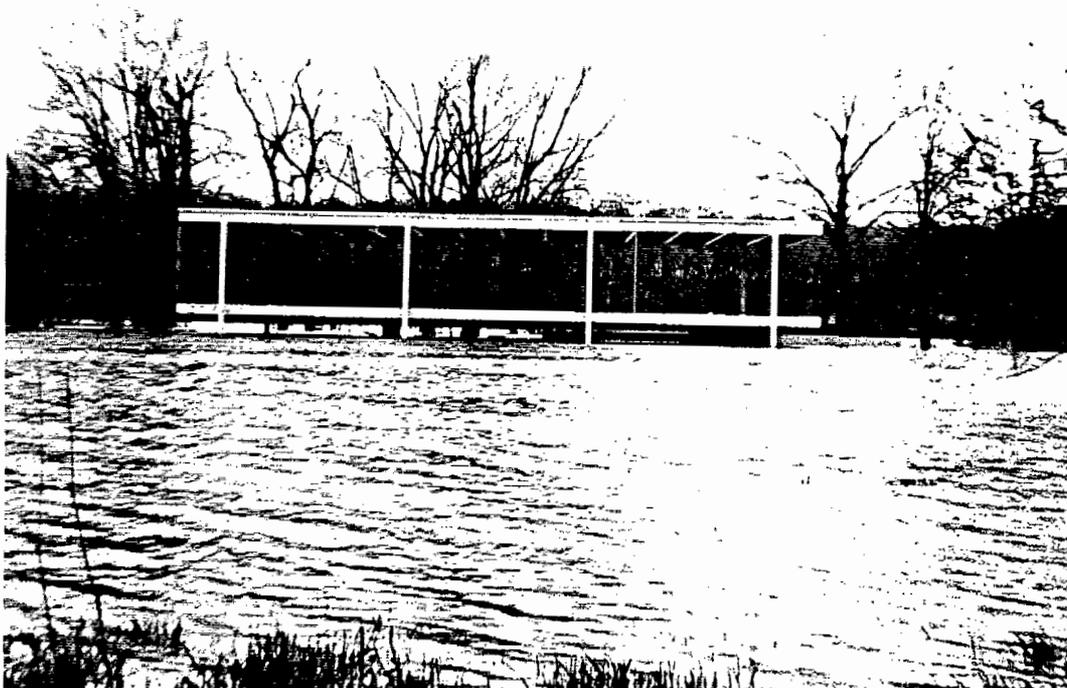
Y es la maqueta, de nuevo, la que precisamente va a permitir descubrir la clave paisajística. Cada laboratorio, departamento o edificio administrativo se encuentra sujeto a una modulación volumétrica estricta de 24 por 24 por 12 pies de alto, y fué representado en la maqueta de estudio por un prisma de madera. Mies modificó repetidas veces la disposición de estos tacos sobre la planta del solar. Existen fotografías de estas maquetas intermedias en las que puede observarse la movilidad absoluta de los volúmenes, no sujetos aparentemente a una ley compositiva. No existía un orden preestablecido ni jerárquico para la disposición de los volúmenes. Mies los mueve una y otra vez hasta lograr la solución definitiva. Este movimiento intuitivo de los edificios recuerda al realizado por Le Corbusier para el Capitolio.

La libertad de movimiento de los bloques sólo podía tener sentido en la consideración de que son objetos neutros sin referencias determinadas sobre una gran plataforma, algo así como lo eran los muros de las villas citadas, del otro grupo de proyectos abiertos. Aquí se sustituye muro por edificio. Cada volumen en sí mismo no tiene mayor valor que el que pudiera tener una de las paredes del Pabellón de Barcelona y, sorprendentemente, a pesar de la contigüidad de los edificios, en ningún punto del Campus se percibe la sensación de estar encerrado.

El suelo comprendido entre los edificios es como las habitaciones del Pabellón. No tiene límites, se resuelve con continuidad entre unos y otros. De esta forma es el suelo, la plataforma, el que da la clave para entender que ambas arquitecturas fragmentadas o prismáticas, en el fondo, no son sino la respuesta







al problema -compositivo desde la misma solución abstracta.

Posteriormente, en la casa Farnsworth (1945-50), se consigue una continuidad espacial, propia de los viejos tiempos, entre interior y exterior pero a partir de otras premisas. A pesar de haber sido estudiada ya tantas veces desde otros puntos de vista puede valer la pena esta última parada en una obra de Mies.

En ella ha desaparecido cualquier cerramiento vertical opaco. Las plataformas no tienen volúmen, són sólo planos flotantes. Los peldaños carecen de tabica. Toda referencia a los planos verticales es eliminada. La estructura de sustentación es resaltada al sacarse por fuera del cerramiento de vidrio y desplazarse asimétricamente el espacio cerrado acristalado. Liberando parte del espacio comprendido entre la losa de piso y la de cubierta, se produce el efecto de que el paisaje atraviesa la casa ó de que, como se verá más adelante (en las

obras de Utzón), al estar comprendido entre la cubierta y la plataforma se convierte él mismo en arquitectura.

Puede ser considerada como un adelanto en el tiempo de las construcciones de Judd, de las "estructuras" en el paisaje.

La continuidad espacial lograda por Mies hasta ahora a través del recorrido, del movimiento desde unas habitaciones a otras o desde el interior al exterior es ahora lograda con la máxima pureza posible. De un sólo golpe de vista percibimos la continuidad por encima, por debajo y por enmedio de las losas. Mies se acerca de nuevo a sus propuestas jóvenes, cristalinas y de ambiente expresionista de las torres de vidrio. Aquella transparencia de las maquetas y los dibujos sólo los conseguirá aquí, en la casa Farnsworth. De nuevo se une lo cristalino y lo abstracto. El siguiente paso será intentarlo una y otra vez: la torre de cristal, el rascacielo, el Crown Hall, el Museo ... la caja de cristal sobre el suelo horizontal.

## **VI PARTE.**

### **DOS CASOS ESPECIALES DE RELACION PAISAJE-SUELO-ARQUITECTURA. EL ENCUENTRO DE LOS TRES ELEMENTOS.**

#### **1. La Plataforma : ¿Entre el suelo y la arquitectura?.**

- *Entre el pedestal, el podio y la arquitectura-plataforma.*
- *Escala y Tamaño.*
- *El caso de Utzon*

#### **2. Arquitectura bajo tierra. (EN-TIERRA).**

*Lo enterrado como mito.*

*Lo subterráneo como origen.*

*¿Tallado o modelado?.*

*Algunas razones para el retorno.*

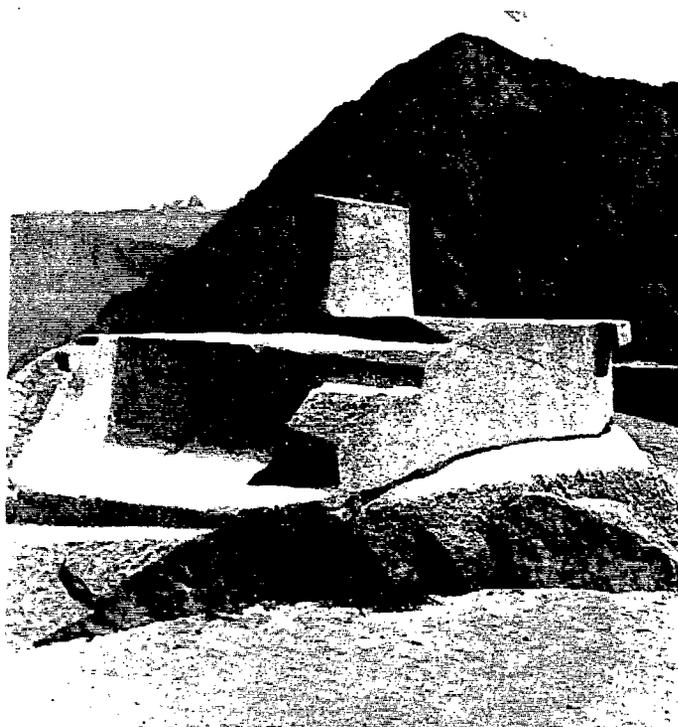
*Le Corbusier a modo de ejemplo.*

## **VI PARTE.**

### **DOS CASOS ESPECIALES DE RELACION PAISAJE-SUELO-ARQUITECTURA. EL ENCUENTRO DE LOS TRES ELEMENTOS.**

#### **1. LA PLATAFORMA : ¿Entre el suelo y la arquitectura?.**

Al estudiar la relación entre suelo y edificio pueden surgir infinidad de cuestiones que pudieran centrar la atención de quién lo estudia siendo, la plataforma, aparentemente, uno más de ellos. Sin embargo, como se verá más adelante, la plataforma trasciende de lo estilístico, es algo más que un zócalo. No se relaciona con un momento cultural concreto. Se convierte en uno de los elementos básicos para entender una determinada postura ante el suelo y el paisaje, ante el universo en definitiva.



La plataforma tiene originalmente un sentido físico, tectónico, de transmisión de cargas al suelo. Pero todo lo que ello implica, que en definitiva es un mayor peso del edificio que capacidad portante de suelo, se reduce también, a nivel perceptivo, a un problema de transición (y no sólo de transmisión). Lo que con seguridad constituyó inicialmente un problema de cimentación <sup>1</sup> (Tells de los Zigurats ó Mastabas) fué progresivamente modificándose por parámetros culturales para constituirse, en función de su evolución particular en sobreelevación de lo Sagrado y representativo (el pedestal) ó en otros casos, en edificio -

---

<sup>1</sup> En varios puntos de esta tesis se hace referencia a la "Historia de la Construcción" de Francisco Ortega Andrade.

Es frecuente en este tipo de textos, la justificación de la evolución de la forma arquitectónica en aspectos, como la capacidad del instrumental de un pueblo o los materiales que utilizaron.

Sin embargo en este texto se combinan los "procesos constructivos" con la cultura y los aspectos sociales que son los modificadores de la percepción de un universo concreto y por tanto de la creación arquitectónica.

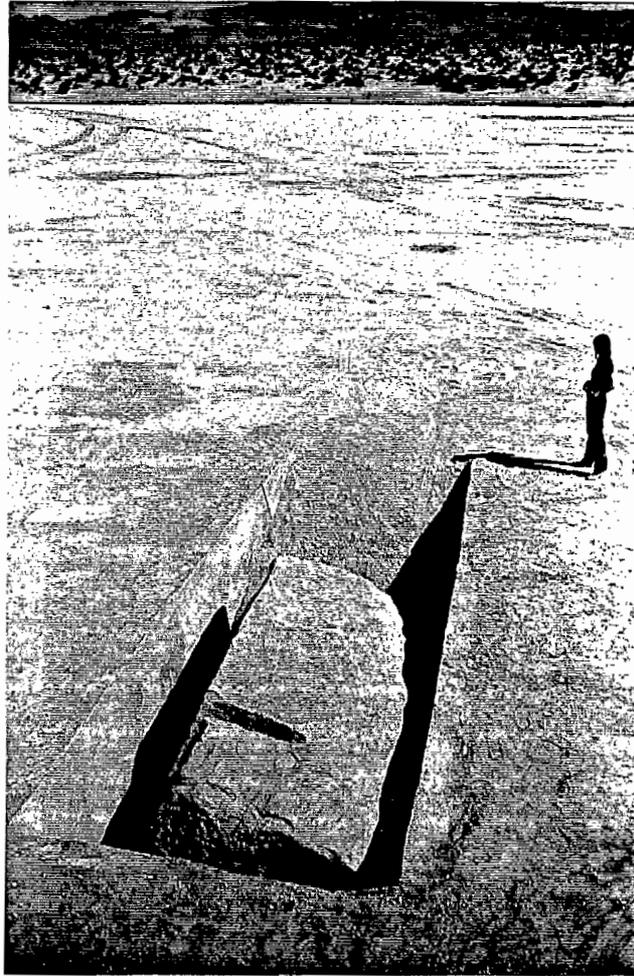
plataforma.

*Entre el pedestal, el podio y la arquitectura-plataforma.*

Las diferencias entre una y otra solución pueden ser importantes por cuanto suponen enfoques y respuestas divergentes ante el paisaje. De nuevo se establecerá una cierta correspondencia entre culturas abstractas, en sentido worringeriano, y las que no lo son. En, Grecia y Roma y, por tanto, en las herederas de lo clásico, la plataforma evoluciona hacia la sobreelevación del edificio, el podio, la basamenta y el plinto. Mediante este instrumento proyectual se reduce el impacto entre el edificio y el suelo, que así parece resuelto de forma más gradual. La plataforma, en este sentido, es un estado intermedio entre tierra y edificio. Es a la vez una elevación del suelo para preparar el sitio y un ensanchamiento, dilatación, del edificio para apoyarse y apoderarse de lo circundante. Es un estrato arquitectónico transitivo que resuelve un problema de continuidad o de jerarquización. Se establecerán, por supuesto, todos los matices necesarios entre estas culturas; debe distinguirse, por ejemplo, entre la base escalonada del templo griego, de reducida altura, y precisamente por ello, al ser perceptible su piso desde el suelo, de rotundidad sutil y la enorme base, mitad natural, mitad artificial del Templo de Salomón<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El Templo de Salomón, mil veces reconstruido en la imaginación de los arquitectos (Villalpando, Caramuel, Fischer von Erlach, Perrault ...) es quizás el paradigma de edificio sobre un podio, alejado del territorio circundante (como el Dios judío). Uno de los aspectos más interesantes de estas reconstrucciones es, precisamente el tratamiento dado a la enorme plataforma, a veces enfatizada por contrafuertes monstruosos, y la posición ligeramente asimétrica del templo, lo que viene a decirnos, aún más, que se trata de un objeto sagrado, independiente, sobrelevado.



Pero estas matizaciones serían fundamentalmente de orden dimensional, en función de una mayor o menor jerarquización arquitectónica tratándose sin embargo conceptualmente de lo mismo : una sobreelevación, un estrato mitad-tierra mitad-arquitectura que resuelve la continuidad.

Bien distinta es la evolución que la plataforma sufrió en las civilizaciones que se denominaron abstractas. El caso más sintomático es la pirámide egipcia, que habitualmente es comparada con el zigurat cuando en realidad se corresponden con dos maneras distintas de entender la Arquitectura. El zigurat se construye como una sucesión de plataformas sobre las que se eleva el templo. El espacio principal, a dónde conducen las enormes escaleras se encuentra sobre la sucesión de Tells. Al contrario de esto, en la Pirámide Egipcia no se llega a ningún lugar concreto. Señala al Universo como espacio principal. Es sólo una plataforma. El único edificio que en ella se apoya es el cielo.

Esta diferencia es importante y la coincidencia formal pierde relevancia con su reconocimiento. Ambas construcciones son piramidales, es cierto, pero ahí acaba todo. En la pirámide egipcia el espacio interior es relativamente secundario. Es la cueva excavada en la montaña (lo que lo ligaría al Valle de los Reyes) e implica un entendimiento específico de lo enterrado. La montaña, con su presencia, es la que se denota en este caso: vincula el cielo con la tierra, al faraón con el más allá. De nuevo la referencia a lo lejano, el cosmos o las leyes del Universo por encima del entorno inmediato.

La misma diferenciación se encuentra también en las culturas precolombinas. Las pirámides Mayas de Palenque, los ejemplos de Yucatán, y especialmente, la enorme plataforma de Chichen-Itzá, que emerge sobre la copa de los árboles que la rodean. También en Méjico la gran ciudad de Teotihuacán, enorme llanura modelada, convertida en una compleja plataforma, en la que la Arquitectura parece reducirse al problema de relación entre masa y superficie. Y en Perú, las plataformas y altares de sacrificio; como el Intihuatana en Machu Pichu. Arquitecturas que acercan a los dioses, podios sin remate, vacíos, que esperan al sacerdote, vínculo humano con el cielo.

Estos ejemplos hablan de lo mismo, de una plataforma con valor en sí misma o, si se prefiere ver de otra forma, de un edificio que se apoya o se ancla en el suelo sin estrato intermedio, que es en sí mismo la plataforma.

Este es el caso, en cierto modo también, de la arquitectura gótica.



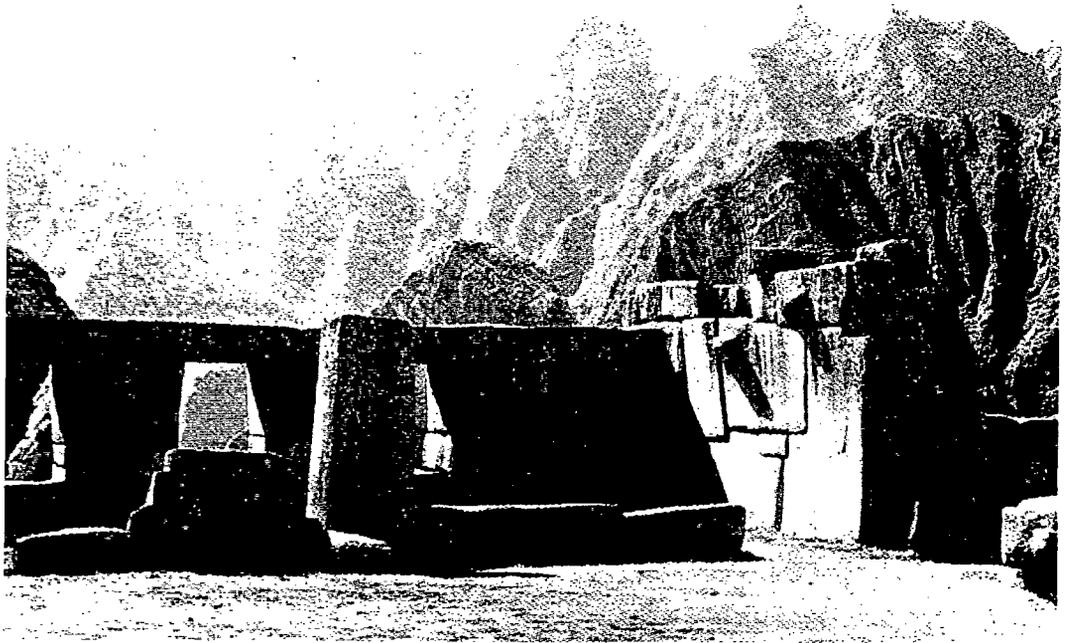
Piensese en la catedral de St. Michele, emergiendo de la peña. La catedral como montaña <sup>1</sup>, la catedral-roca, la verticalidad y el vínculo con el cielo.

En las arquitecturas de estas culturas de mayor abstracción las plataformas se convierten, por lo tanto, en arquitectura con valor en sí mismas y no por referencia a otros volúmenes arquitectónicos.

---

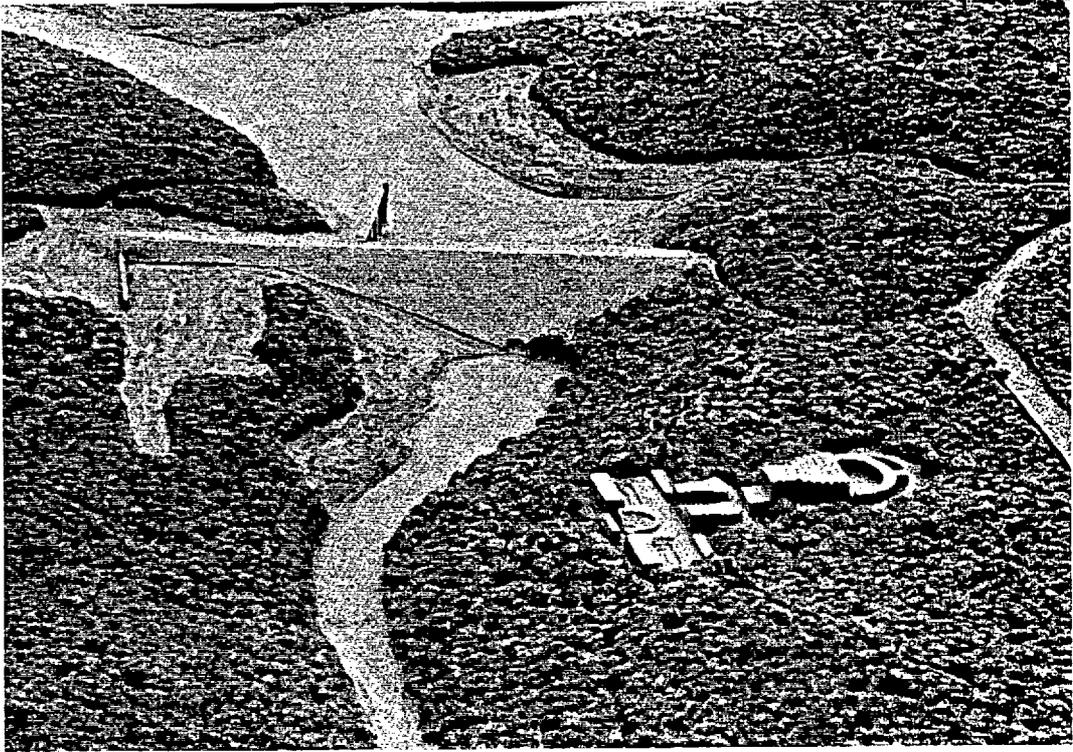
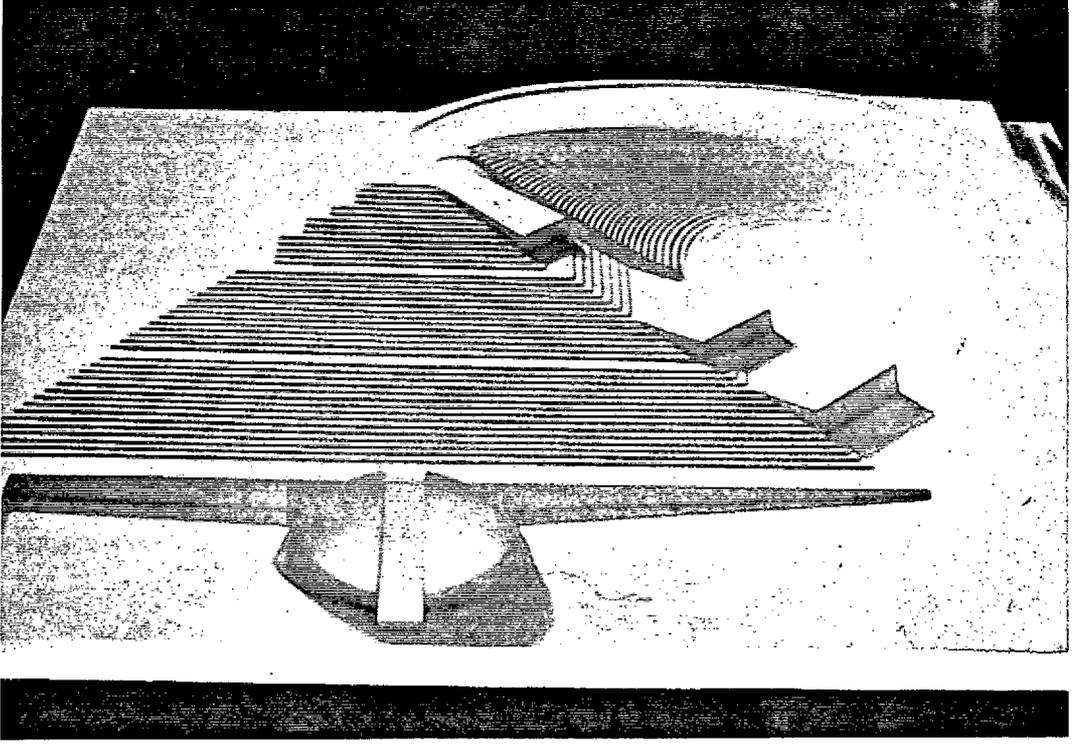
<sup>1</sup> Las referencias entre estas imágenes es habitual. Quizás tengan un origen común con la tradición védica, con Meru, la montaña mágica, y se encuentren en las profundidades de la historia de Europa, en las migraciones arias.

Le Corbusier, para la exposición de la "Trouinade" también utiliza el símil mediante un collage entre una montaña rocosa y la catedral gótica de evidente interés.



Significativamente a lo largo del siglo veinte, y sobre todo a partir de los años cincuenta ha habido un resurgimiento de estas arquitecturas - plataforma. Son edificaciones en las que desaparece el detalle. El despiece, como en las fortificaciones Incas, se vincula con la imagen de lo masivo. La arquitectura parece resolverse por la trabazón de piezas que, en la distancia, se evidencian sólo en la rotundidad de la forma completa.

Este es el caso de algunos de los proyectos - de la última década de su vida - de Louis Kahn : el proyecto para Islamabad (1965) y en especial la Corte Suprema de Justicia, el Centro de arte Pocono, Pennsylvania (1973) ó el tratamiento del centro urbano de Abbasabad, Irán. Son ejemplos de enorme belleza plástica en el que no se sabe muy bien si se trata de edificios propiamente dichos, en los que se trasciende lo habitualmente conceptualizado como arquitectura para dar la impresión de que en vez de edificios, en realidad, se tratase de un



modelado del suelo.

Estas obras de Kahn enlazan culturalmente con algunas de las propuestas de Nogushi. La relación entre ambos no es casual. <sup>1</sup> "Play Mountain" de 1933 ó su conocido "Rostro para ser visto desde Marte" parecen también figuras emergentes. Objetos que tratan de perforar una elástica superficie terrestre que se adapta a sus formas. Como una media que se utilizara para ocultar un rostro todo queda confundido y suavizado por la presión de la membrana que, en este caso es la superficie terrestre. No tiene mucha importancia el color, los materiales diferenciadores o el relieve del ornamento. Sólo la forma emergente del suelo, abstracta por lo tanto, cobra relieve.

### *Escala y Tamaño.*

Pasan a ser fundamentales en estos casos, por lo tanto, cuestiones como la escala y el tamaño, la altura relativa al paisaje y relativa a la posición del observador <sup>2</sup>. Estas arquitecturas, dónde las dimensiones cobran nuevo significado, se acercan así, inevitablemente a determinados postulados escultóricos.

---

<sup>1</sup> Tesis doctoral dirigida por Juan D. Fullaondo de Ana M<sup>a</sup> Torres de Torre : "Isamu Noguchi; desde la arquitectura : Síntesis de las Artes" Madrid 1991.

<sup>2</sup> Una arquitectura más "disciplinar" resuelve su base respecto al conjunto del edificio. Esto saca al hombre de contexto ya que, con independencia del tamaño del edificio, mide siempre lo mismo.



Richard Morris <sup>1</sup> cita una curiosa entrevista hecha a Tony Smith en la que este comentaba uno de sus cubos, de seis pies de alto, discutiendo acerca de lo oportuno de su altura :

*" P: ¿Por qué no lo hizo mayor, de forma que pudiera sobresalir por encima del observador?*

*R : No estaba haciendo un monumento"*

(¿Debe leerse aquí monumento por arquitectura?)

*"P: Entonces ¿por qué no lo hizo más pequeño, de forma que el observador pudiera contemplarlo desde arriba?.*

---

<sup>1</sup> Richard Morris en "Artforum" de febrero de 1966. Citado por Simón Marchan en "Del arte objetual al arte de Concepto".

*R : No estaba haciendo un objeto".*

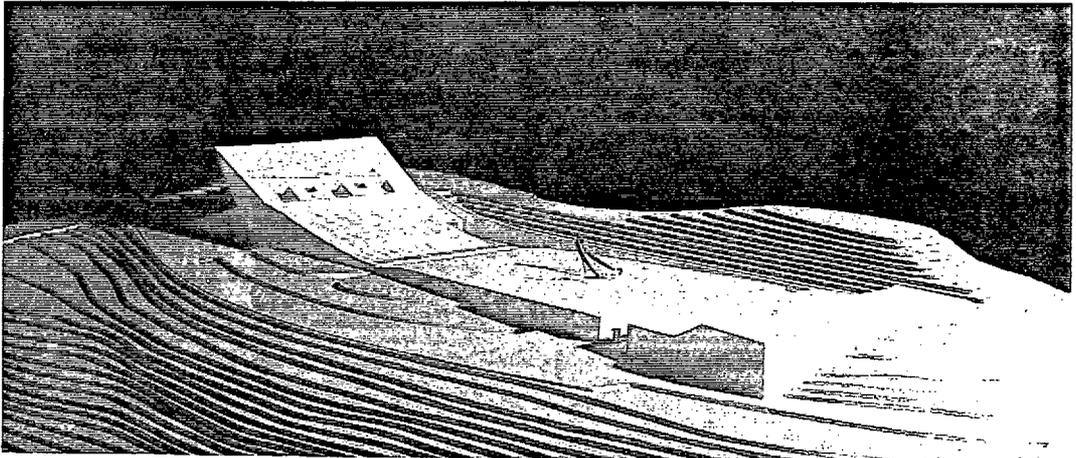
Puede ser curioso releer esta entrevista sin mayor trascendencia, y pensar a la vez en lo que se ha dicho: en los altares de sacrificio, en los zigurats o en los proyectos de Kahn. En todos ellos cobra una especial vigencia esta cuestión del tamaño. La reducción de otras cualidades en la masa emergente de la plataforma conduce a la valoración de cuestiones como la dimensión y especialmente la posición de un horizonte, un piso, con respecto a la situación del observador.

En este mismo sentido puede entenderse lo que Peter Eisenman denomina "scaling" <sup>1</sup> como producto de un nuevo modo de intervención arquitectónica. El "scaling" aparece, precisamente en dos proyectos que modelan una superficie de suelo, que elevan o deprimen plataformas creando un complejo paisaje artificial : "Chora L. Work" y "Los Castillos de Romeo y Julieta".

De entre los ejemplos de mayor claridad en estas cuestiones proyectuales relacionadas con plataformas puras destaca la obra de Francesco Venezia (el otro gran ejemplo, ya más complejo, es el de los proyectos de Utzon que se verá a continuación). En la obra de F. Venezia se llega a esta solución a través de la búsqueda de una idea rotunda. Es decir, que los proyectos que obedecen a estas premisas (y se mantienen a lo largo de su desarrollo bajo un importante control de coherencia) son proyectos fuertes, que finalmente parecen integrarse en un paisaje (Es el caso, también, de determinadas obras civiles: viaductos, canales,

---

<sup>1</sup> Peter Eisenman.  
"Moving arrows, eros and other error"  
"Arquitectura" n° 270. Madrid 1988.



embalses).

Esta fuerte estructuración territorial que, no tiene que ver con el camuflaje, logra la perfecta integración: paisajística resolviendo esa aparente paradoja mediante la que lo más rotundo es lo que mejor es "absorvido" por el paisaje:

*"Uno de los aspectos más importantes y equívocos de la arquitectura, es la relación con el lugar. Un proyecto bien incardinado parece que hubiera existido siempre"<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Entrevista a F. Venezia realizada por Sara de la Mata. "Arquitectura nº 281. Dic. 1989. Madrid.

Esta aparente atemporalidad de la coexistencia con el paisaje de determinadas obras arquitectónicas es la que aparece una y otra vez asociada a las formalizaciones que procuran trascender de las cuestiones de ornamentación o incluso de estilo. No debe entenderse, sin embargo, este comentario como una imposición reduccionista sobre la forma concreta. Más bien se trata de que, en una visión borrosa, con los ojos entornados, o a la distancia precisa para englobar al paisaje, el objeto arquitectónico guarde esta clase de relación con su lugar de asentamiento. En realidad, sin embargo, desde una proximidad mayor el objeto puede tener una formalización determinada, que abarque los estilos personales e incluya cualquier clase de acabado de mayor complejidad.

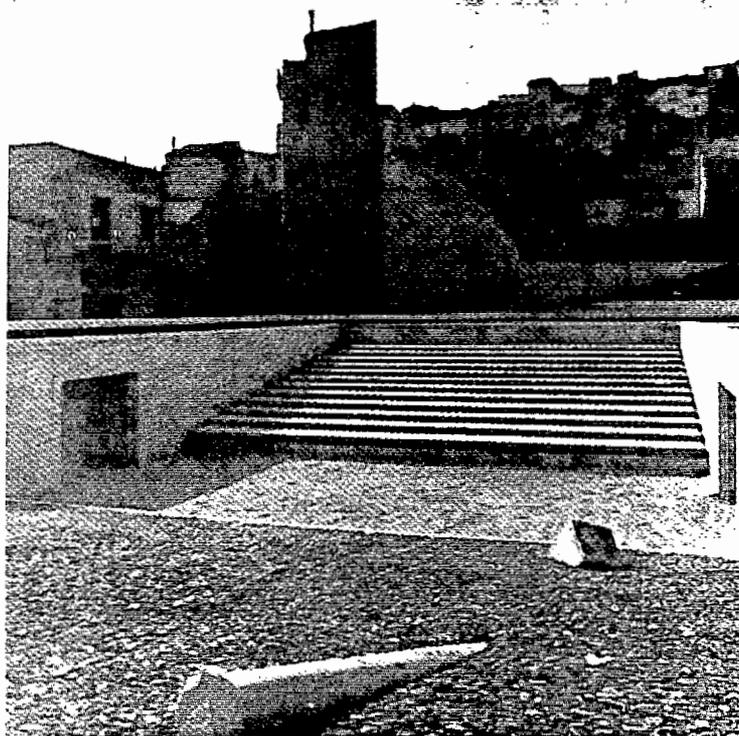
Y continúa Venezia :

*"Pero los lugares han sido "violados" a pesar de las actuales tendencias ambientalistas. Cuando un edificio se termina, el medio recibe de él un enérgico impulso, y la bondad del conjunto depende de la fuerza de la idea ... Normalmente, pienso primero en la idea descontextualizada y espero una ocasión para poder trabajar en torno a ella ... <sup>1</sup>.*

Esta descontextualización que sin duda, hay que entender entrecomillada conjuntamente con la coherencia formal comprometida con una idea, es lo que produce una cierta atemporalidad (en el sentido que se decía antes) en la obra arquitectónica de Venezia. Sólo así llegan a entenderse sus obras : La plaza del

---

<sup>1</sup> Op. cit.



Lauro, el Casino Winkler de Salzburgo o la solución dada a Segesta. Lo mismo para sus obras enterradas, las plataformas o los edificios (en el sentido más convencional); en todos aparece una idea que los ancla en el suelo y, en este sentido, los contextualiza perfectamente. La idea puede ser abstracta, efectivamente, pero el proyecto queda anclado en el sitio. Es una aparente contradicción. La misma que se producía con las construcciones megalíticas, entre la piedra sin talla, anclada en el suelo, y el paisaje circundante.

Una relación semejante entre paisaje y plataforma se produce en la obra de Utzon. También su arquitectura se confunde con el propio suelo, o mejor, como se verá, con el vacío, que queda entre el suelo y la cubierta.

*El caso de Utzon.*

La elección de Utzon para la exposición de un ejemplo de plataformas podría parecer, a simple vista, menos clara que, por ejemplo, la del propio Venezia ó algunas otras propuestas más actuales, de mayor rotundidad. Sin embargo en Utzon confluyen simultáneamente tres aspectos que merecen se les preste atención. El primero es la calidad innegable de su obra a pesar de ser un arquitecto "olvidado", injustamente infravalorado. La segunda cuestión es que en parte de sus obras - las que se definirán como "monumentales" - establece una nueva e interesante forma de entender la relación entre la arquitectura y el suelo natural y, por último, el tercer aspecto sería el cronológico. Sus postulados, sus escritos y su obra se desarrolla coetáneamente con el arte de los 60 y no están exentos, sus comentarios, de referencias al momento histórico en que se desarrollan.

Empezando por el primer aspecto hay que destacar que, sobre Utzon, hay muy poco escrito. Libros - que se conozca - ninguno y artículos de revista pocos. Incluso la revista Zodiac, con cuyo apoyo contó inicialmente, dejó de publicar sobre él tras el "desastre" de Sidney.

Y es, precisamente, como consecuencia de esta falta de escritos por lo que las pocas opiniones que se han vertido cobran una importancia desproporcionada. Es conocida la opinión de Giedion que amplía la última edición original (1965) de su "Espacio, Tiempo y Arquitectura" dedicándole un nuevo capítulo a la "Tercera Generación" - Jorn Utzon. También es una opinión clásica la de Zevi, más crítico, disconforme con el término "Tercera Generación" que para él debiera ser "Tercera Epoca" (justificado en que de la "primera generación" hubo quién



trabajó en tiempo y forma de la "Tercera", como Le Corbusier en Ronchamp). Menos disconforme es, sin embargo, a la hora de enjuiciar al propio Utzon, cuyas soluciones tacha de "geniales" y "auténticamente neoexpresionistas".

Más colateralmente, y muy críticas las conocidas opiniones de Félix Candela a raíz del estudio estructural Utzon - Arup de las láminas en la Opera de Sidney, y la correspondiente réplica de Rafael Moneo, defensor a ultranza del arquitecto y de la obra concreta en la que colaboró personalmente durante su estancia en el estudio danés.

En el monográfico que la revista Nueva Forma (siempre añorada) dedicara a la Opera de Sidney en el año 74, Juan Daniel Fullaondo se atrevía a un largo recopilatorio examen de la cuestión. El mismo comenta al principio del artículo, que probablemente, nadie haya abordado tan de lleno esta obra (ni ninguna de

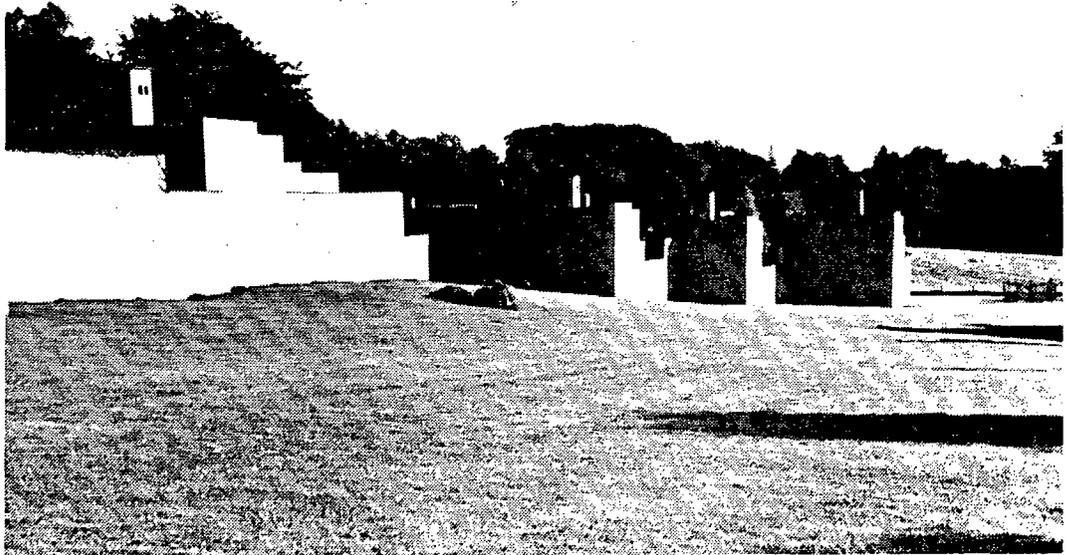
Utzon). Esto vendría justificado, a pesar de la indudable importancia de la obra, por el inadecuado momento cultural en el que se finalizó la construcción.

Podemos imaginarnos la de papel que se hubiera gastado hoy en semejante situación. En aquel momento, sin embargo, se estaba más atento a los "pattern" de Alexander o las reflexiones del propio Rossi, ambos muy alejados del interés por este tipo de obra.

Al repaso general de "Nueva Forma" habría que añadir hoy alguna crítica que ya se reconoce casi postuma como la de Kenneth Frampton (Es curioso, que aún cuando se quiere resaltar positivamente, a Utzon se le siga enterrando vivo).

Frampton (1987) ya no hace tanto hincapié en el origen expresionista. Sea porque lo sobreentiende (se prefiere pensar esto) o porque disiente, a la hora de encontrarle "padres" a Utzon, no lo hace con los consabidos : Scharoun, Mendelsohn, etc. La característica más destacable de su obra arquitectónica, en una sólo frase, sería, en su lugar, la del término "poética de la construcción". Así, Utzon habría reencontrado la abandonada tradición de Pier Luigi Nervi, Viollet-le-Duc ó Berlage para los que "descubrir lo que un edificio quiere ser significa encontrar lo que es su potencial poético como estructura expresiva y como sistema de construcción".

Esta sería la enésima interpretación posible sobre la obra de Utzon, contradictoria con las que encuentran una clarísima disociación constructiva - formal atribuida al temperamento creador de Utzon "en dónde parece prevalecer con mucha más intensidad el talento geométrico - idealista que el constructivo -



realista" <sup>1</sup>. Desde luego ateniéndose a la hostilidad con que Candelas (verdadero estructuralista) enjuicia a Utzon habría que dar la razón a quienes opinan así. No se tomará partido (más por falta de lugar que de ánimo) por alguna de las escasas críticas. Los análisis existentes, todos ellos breves, se quedan en la superficie por lo que probablemente todos tengan parte de razón.

Si se tiene, sin embargo, la oportunidad de estudiar a Utzon desde el enfoque concreto que aquí se sigue. Un repaso rápido a su brevísima obra revela dos posturas aparentemente dissociadas ante la arquitectura y el paisaje y prácticamente relacionadas con el destino de las edificaciones.

Por una parte se observa una arquitectura pública, más monumental, que

---

<sup>1</sup> Nueva Forma nº 96/97.

se justifica, precisamente, en su manera de entender las relaciones entre suelo y arquitectura.

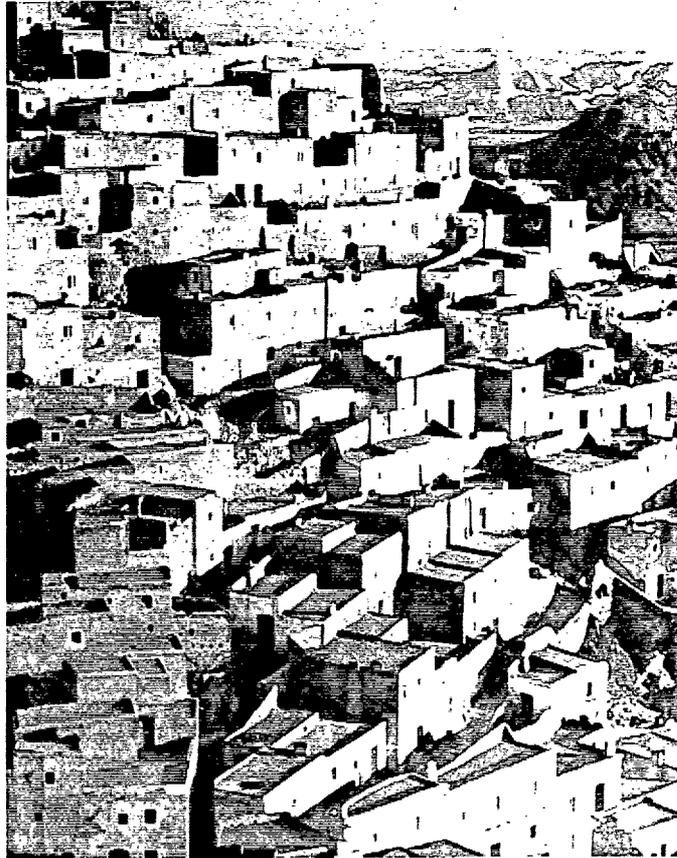
Por otro lado se comprobará la existencia de una arquitectura fragmentada, aditiva, modular<sup>1</sup>, en este caso relacionada con lo doméstico : viviendas y mobiliario principalmente : conjuntos residenciales Kingo (Elsinore 1956-60) y Fredensborg (See-land del Norte, 1962-63), Sistema de casa por Elementos de Madera, etc. Esta parte de su obra es, naturalmente, menos llamativa aunque de ella puedan extraerse conclusiones igualmente válidas. Es interesante, en este sentido, comprobar la inversión que practica de la "casa en L" nórdica (léase por ejemplo Asplund ó Aalto, con quién el trabajó): abierta, desguardada de las vistas y reservando para el acceso las esquinas y los ángulos más protegidos del viento. Utzon, por el contrario, transforma sus casas hacia soluciones mediterráneas, cerradas, sustituyendo el patio por un jardín amurallado, presentando un exterior macizo, sin huecos, resaltando el papel de la tapia, y un interior totalmente acristalado (de concomitancias formales con Schindler: Shep House, Los Angeles, 1935, etc.).

Sin embargo, todo lo que el módulo individual tiene de cerrado, de amurallado, se convierte en la propuesta de conjunto en abierto. Utzón resuelve magistralmente la organización en formas geométricas que le permite que cada vivienda entre en contacto directo con la naturaleza, con el territorio.

La disposición, en racimos, o serpenteante, hace que cada casa se sitúe junto a un trozo de espacio natural. O, mejor, que la naturaleza entre, en cuña,

---

<sup>1</sup> Esta preocupación por lo repetitivo y modular se refleja también en el diseño del mobiliario de Utzon.



dentro de los complejos residenciales. Todo ello resuelto con una gran maestría <sup>1</sup>

Aquella aparente disociación entre la arquitectura pública y la doméstica, sin embargo, puede desaparecer si se valora, en una relectura, la atracción que Utzon sintió, precisamente, por los pueblos primitivos y las culturas no occidentales. Realizó largos viajes por Marruecos, Méjico, China, Nepal, India y Japón tomando ideas de todas estas civilizaciones y en especial de la arquitectura maya, azteca y japonesa. Su importante artículo "Plataformas y altiplanos" de 1964 <sup>2</sup> comienza precisamente por la descripción de los lugares de

---

<sup>1</sup> Una disposición en racimo probablemente heredera de la propuesta de Radburn (New Jersey); 1927, de Clarence Stein y Henry Wright.

<sup>2</sup> Jörn Utzon. "Piattaforme e altipiani : idee di un architetto danese". "ZODIAC" n° 10, 1962. p. 112-140

su interés en estos países.

En casi todos ellos existe una arquitectura doméstica fragmentada, multiplicativa, de módulo repetitivo y elemental que "coloniza" un territorio, avanzando como la mancha de aceite (o como la espuma cuántica): es lo que se ha dado en llamar "arquitectura sin arquitectos": favelas, tugurios, barracas, casas de adobe o incluso las viviendas semienterradas de Túnez; la arquitectura doméstica anónima, en definitiva.

Esta arquitectura repite siempre un esquema elemental, un cierto módulo. El monumento como obra humana individual carece allí de sentido. El monumento es algo natural, normalmente de dimensión importante, fuera del alcance del hombre : la montaña nevada, el volcán, los elementos cósmicos.

Aquí es, dónde se vendrían a unir, en esta visión personal, los dos planteamientos arquitectónicos de Utzon. El monumento es la montaña, el zócalo, la plataforma, el espacio abierto ... La vivienda, el resto de la arquitectura, es elemental, repetitivo, fraccionado, modular ...

Evidentemente ambas formas de actuar conllevarían una manera de entender las relaciones entre suelo natural y arquitectura muy concreta. Desde luego, se podría decir, que es evidente el acercamiento a posturas expresionistas: "La Corona de la Ciudad", "La Montaña Mágica", "el que percibe y aprende a construir con montañas", ... Y no le faltaría razón al que esto alegara. Ya se decía al principio de este capítulo, que cualquier referencia podía ser aceptada. Algunas de estas posturas lo serían no tanto desde el origen morfológico concreto de determinadas obras - la Opera de Sidney y Finsterlin - pero si, como precursoras y "abre-caminos", posibilitadoras, de un lenguaje y unas formas



determinadas.

Sea como fuere, se cuenta con la obra de Utzon, y especialmente sus dibujos, como elementos de apoyo para esta tesis : nubes pasando sobre una llanura desértica, amenazadoras de lluvia, sobre un grupo circular orante de personas (¿otra vez el cromlech megalítico?) (este esquema dio origen a la Iglesia de Bagsvaerd), montañas cuya cima ha sido "tallada", como los altares aztecas, mesetas ondulantes o escalonadas, y un largo etcetera.

El hombre, se sitúa en la tierra, en el plano horizontal de las plataformas, en la montaña artificial. Y la cubierta suspendida, flotante, aérea. El paisaje, continuo, sin interrupción, que pasa entre el suelo y la cubierta, formando parte integrante de la composición.

¿Que sería aquí la arquitectura? : ¿La cubierta? ¿La plataforma, hueca o maciza? ¿La sombra de la nube sobre el paisaje?.

Según sus propias palabras: "... hay algo mágico en la interacción de plataforma y cubierta" <sup>1</sup>. Este es un aspecto importante. El borde superior de la plataforma y la cara inferior de la cubierta serían, entonces, arquitectura y paisaje a la vez.

Este espacio aparece incorpóreo en sus bocetos.

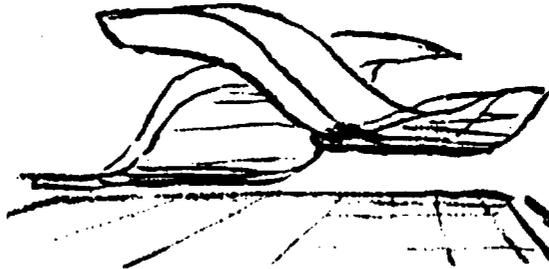
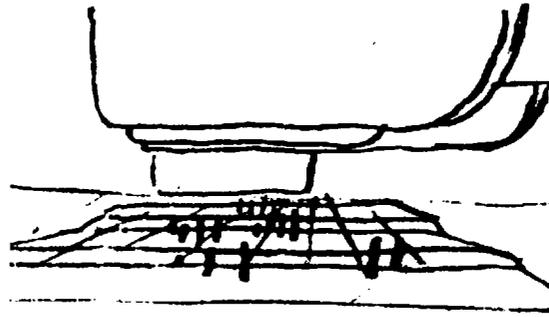
De ahí, sin duda, el esfuerzo desgastante, de más de un año de duración, por conseguir que los apoyos de la Opera de Sidney fueran lo más delgados posibles, por conseguir que las enormes láminas apoyaran casi en un punto.

Para Utzon este punto es necesario cuidarlo con objeto de no "destruir la plataforma". Aquí sí que son grandes las diferencias de planteamiento con Finsterlin.

Las dos arquitecturas que encontrábamos disociadas inicialmente, en la primera lectura, se unen, se vinculan, precisamente por medio del paisaje. El paisaje que sirve de apoyo en las viviendas, que se extienden sobre él, se maclan en un juego interesante de apariciones y desapariciones y el paisaje - montaña - nube en el edificio público, monumental plataforma, prolongación mesetaria del territorio y remate sobreelevado del asentamiento humano. La arquitectura fragmentada, modular de las viviendas unifamiliares de Utzon va deslizándose sobre el paisaje, ocupándolo, adaptándose a sus ondulaciones, como lo hacía

---

<sup>1</sup> Artículo cit.



aquella otra arquitectura anónima. A su vez, el edificio público es sólo parcialmente edificio. Tiene ese carácter de montaña sagrada, de montañas mágica, de paisaje venerado.

## 2. Arquitectura bajo Tierra. (EN-TIERRA).

Tratándose aquí sobre las relaciones que se producen entre Arquitectura, Paisaje y Suelo, ineludiblemente se ha de dedicar un espacio al comentario de unas obras arquitectónicas de repetida aparición en la historia y, además, de gran actualidad. Las posibilidades de este campo específico sobrarían para escribir una tesis dedicada sólo a él. El extensivo empleo histórico, desde la caverna o la

catacumba y la fundamentación filosófica y existencial de lo enterrado darían pie y oportunidad para un profundo estudio exclusivo acerca de este campo específico. La posible mayor extensión de un trabajo concreto sobre esta cuestión no es óbice, sin embargo, para descartarlo. Antes bien, en la arquitectura enterrada coinciden físicamente los tres aspectos que aquí se estudian : Suelo, Paisaje y Edificio que confluyen en unos aspectos y formas comunes. Esta concurrencia, unida al hecho de que se produce un renovado interés y un resurgir de estas arquitecturas en las últimas décadas, aconsejan su estudio, en el que habrá que tratar de acercarse, necesariamente, al por qué de esta abundancia de obras enterradas recientes y cuales son las partes proyectuales que aparecen en ellas.

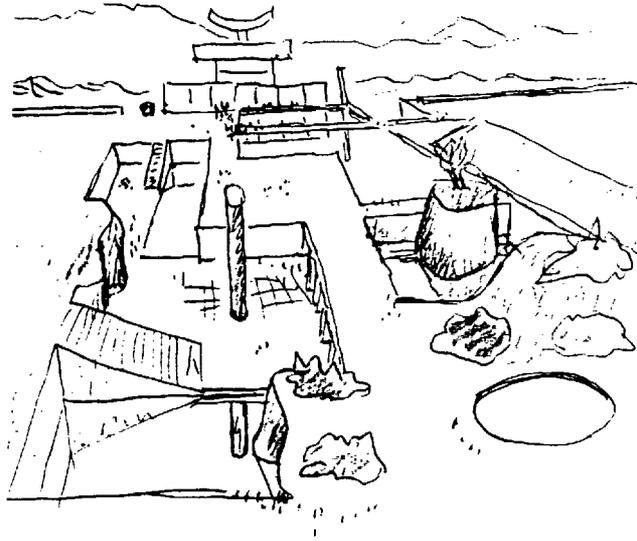
### *Lo enterrado como mito.*

El espacio enterrado, todo lo subterráneo, permanece ligado en el subconsciente humano a una cierta magia y evocación misteriosa, al "espacio oscuro" de Bachelard <sup>1</sup>. Lo subterráneo participa de los poderes desconocidos, de lo irracional. La tierra cavada, lo profundo, se asocia a las fuerzas negativas, a lo demoníaco pero también, cuando lo telúrico es más superficial, a la fecundidad, a la mujer y madre - tierra.

De aquí las leyendas universales, que relacionan el origen del hombre con

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard. "La poetica del Espacio". Fondo de Cultura Económica. p. 49.



12 mil 5 2  
L.C (3)

la caverna, con cavidades que, como matrices de la madre tierra, albergaron en su día los comienzos de la vida humana.

A su vez, cuando lo subterráneo se ha puesto en contacto con la arquitectura ha sido, originalmente, para denotar el anclaje, la adherencia y el contacto profundo de la arquitectura con la tierra. El "templo" como lugar sagrado, la señal divina, se clava en la tierra. Sus cimientos "se hunden profundamente en las regiones inferiores" <sup>1</sup> sirviendo así de vínculo entre el cielo y la tierra. Lo mismo ocurre con la caverna, cargada de significados. Además de la citada asimilación a matriz, es lugar de iniciaciones, morada de inmortales taoístas en su caso, y representa al mundo de lo paradisiaco. Por esta razón su entrada es difícil, se oculta al no iniciado.

<sup>1</sup> Mircea Eliade "Lo sagrado y lo profano". Ed. Labor. Barcelona. 1983 p. 40

Lo que oculta en su interior, su posible inmensidad y misterio, pasa desapercibido al exterior. De aquí la importancia de lo emergente: la propia puerta, la entrada, la rampa que conduce a lo profundo, la chimenea o el lucernario, lo que denota su presencia y permite el acceso. Lo que conecta el interior - la tierra - con el mundo exterior - cielo, universo.

Y si lo subterráneo es origen del hombre también lo será de la arquitectura. Las arquitecturas que se encuentran en la superficie son consideradas por Hegel como "imitaciones y florecimientos sobre - tierra de las subterráneas" <sup>1</sup>. En el interior de la cueva aparecería el prototipo de la arquitectura.

Las tumbas egipcias o la montaña sagrada MERU en la India son origen de templos y casas clásicas. Boullée recreó imágenes interesantes de cavernas con interiores arquitectónicos basados en fantasías egipcias. Si bien estos casos pueden, ser considerados fantasiosos o metafóricos no es menos cierto que el origen evolutivo de determinadas soluciones constructivas y espacios históricos arranca efectivamente de lo subterráneo.

*Lo subterráneo como origen.*

Cuando Giedion afirma que la caverna no debía considerarse propiamente

---

<sup>1</sup> G.W.F. HEGEL. "Estética" Parte III, Arquitectura.



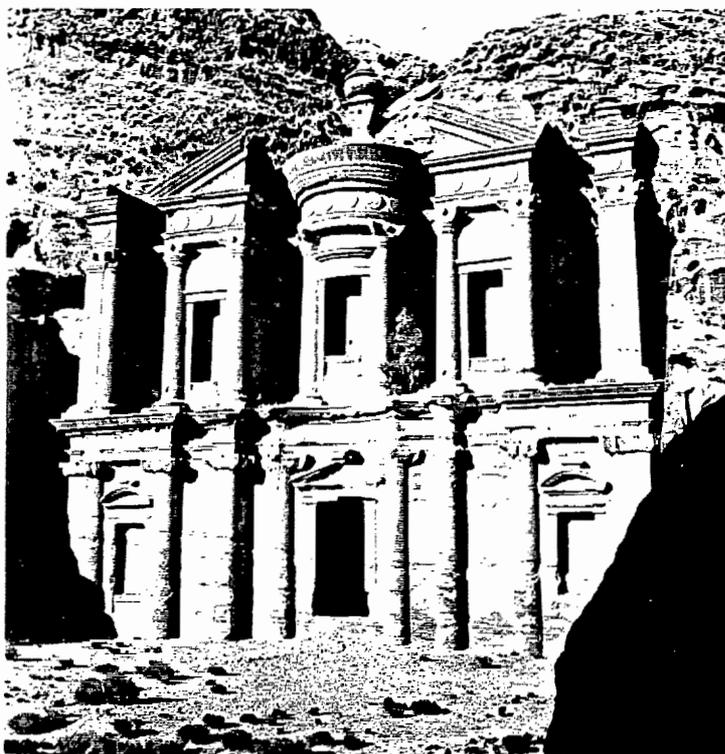
como arquitectura y que ésta, en verdad, comienza cuando el hombre crea deliberadamente las primeras formas se refiere <sup>1</sup>, obviamente, a las cavernas que Kahn clasificaba como "encontradas", en estado natural. Dónde el hombre no actúa modificando los elementos determinantes del espacio, que halla en su estado no-geométrico. Sin embargo, el propio Giedion dedica en otro libro - "La Arquitectura fenómeno de transición" - todo un capítulo a lo que denomina, "Las Formas Circulares", toda la serie de construcciones agregativas, en las que, rodeando el espacio vacío, se amontona gran cantidad de tierra o piedras hasta construir de nuevo un montículo en una imitación autoconciente de la situación "no arquitectónica" anterior.

---

<sup>1</sup> Siegfried Giedion. "El presente Eterno : Los comienzos del Arte". Alianza Ed. Madrid 1985.

Los templos malteses de Hagar Qim o Tarxien, la arquitectura funeraria micénica, el increíble Tesoro de Atreo o los túmulos etruscos forman el cuerpo de estas obras que van a dar paso, efectivamente a una nueva concepción espacial. Así, estas arquitecturas primeras, reproducen artificialmente las formas - y también las condiciones estructurales de la caverna y lo hacen por un sistema agregativo, en el que se aporta materia, justamente el contrario al del vaciado o el tallado, propio de la situación anterior en la evolución. De este modo se hace patente un primer aspecto importante: tan temprano como en el neolítico maltés el hombre actuó bajo las leyes de la arquitectura subterránea en construcciones que no eran, de hecho, enterradas. Creó un espacio VACIO al que cubrió con una MONTAÑA. Quizás actuara así por la necesidad de continuar sus cánones religiosos o por evitar un excesivo cambio en la forma a las que estaba habituado. Sea como sea, era otra innecesaria continuidad, como tantas otras veces, que dió pie a todo un posterior desarrollo certero y magnífico en el que habría de incluirse toda la arquitectura abovedada. Curiosamente esta misma situación, pero a la inversa es la que se produce en Petra, dónde la montaña, la roca, es tallada siguiendo modelos arquitectónicos convencionales, confundiéndose maravillosamente arquitectura y escultura.

Con la misma intensidad con que la caverna predeterminó el posterior desarrollo formal del espacio abovedado e incluso, parcialmente, su sistema constructivo y el adintelado, otra arquitectura subterránea, la catacumba de Roma, va a marcar toda la evolución posterior de la arquitectura Cristiana. No en vano la situación de "underground" que la originó se mantuvo durante cuatro siglos. Tampoco en este caso va a distinguirse en la evolución posterior entre positivo y negativo.



*¿Tallado o Modelado?*

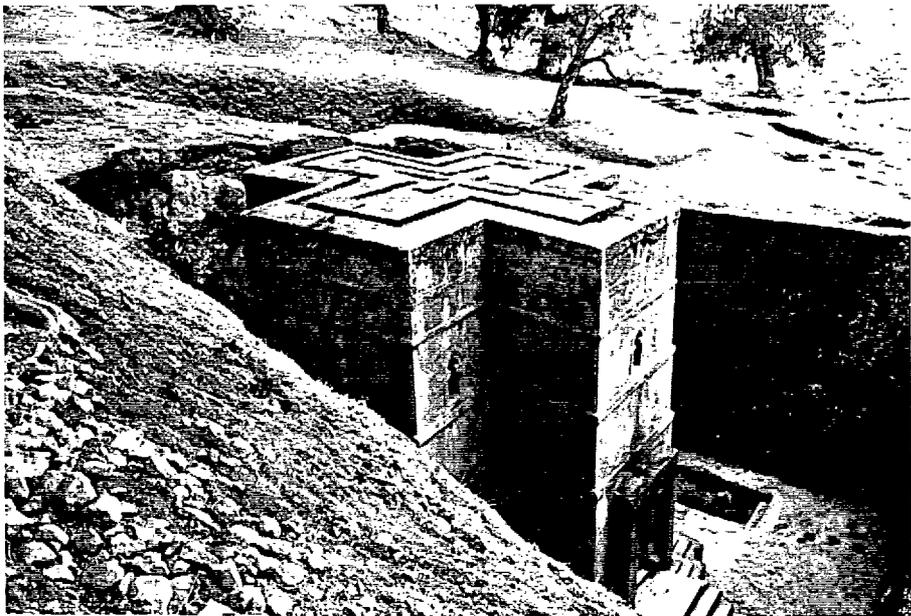
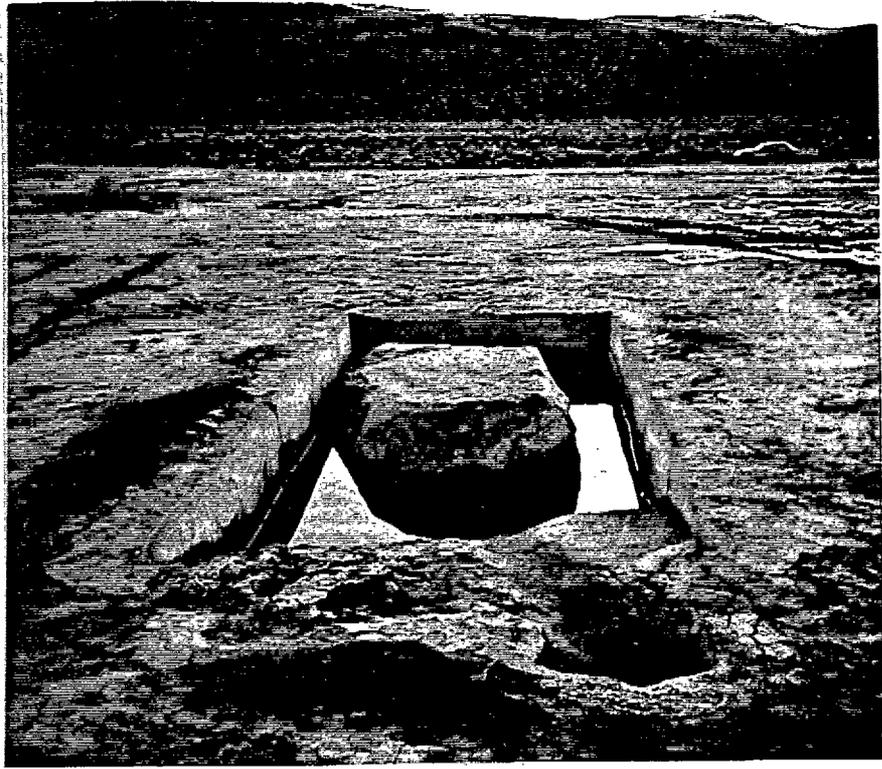
El problema que aquí va a suscitarse brevemente desborda la cuestión pura de las arquitecturas subterráneas aunque para estas sea de decisivo peso. Las pirámides egipcias, por poner un ejemplo, o mejor aún las aztecas o mesopotámicas, externamente, poseen la misma presencia y fuerza expresiva que las de la Ilustración. Cabe entonces preguntarse: ¿ Su forma gestáltica y su poder de símbolo es el mismo aún cuando una sea maciza y la otra albergue un espacio vacío? Lo mismo puede decirse de la estatuaria cuyos dos procesos "constructivos", en este nivel de grandes rasgos, son como los arquitectónicos que se tratan: ¿Se obtiene un mismo resultado formal de una estatua esculpida que de una modelada? ¿Se han realizado obras escultóricas (en sentido amplio) con uno u otro proceso sin que esto afecte a su forma? Quizás sea éste el punto álgido de

la publicación póstuma de Wittkower "La Escultura, procesos y principios" <sup>1</sup>. Aunque el texto descansa más bien sobre la relación entre la forma y la técnica, o el proceso empleado por el escultor, el aspecto más interesante, por su mayor coetaneidad, es el de la pugna o la opción entre los procesos aditivos (modelado) o sustractivos (talla o escultura). Ya Alberti, siguiendo los pasos de Plinio y Quintiliano inició la era moderna decantándose por el tallado por una razón que no deja de ser bella y sugerente y es que al esculpir se "saca a la luz la figura humana potencialmente escondida en el bloque de mármol". Porque sea cual sea la solución a la que se llegue y aunque el resultado fuera el de la indiferencia entre esculpir o modelar, está claro que esta hermosa cualidad artística sólo puede encontrarse en el vaciado, de la tierra o en el tallado de la piedra. Es la introducción del azar en la creación artística.

Retornando a Wittkower : que en escultura la opción de una de estas dos alternativas es determinante para la forma lo justificó (siempre los mismos nombres) por una comparación entre Rodín y Brancusi. Los volúmenes "acariciados", gastados, de este último nos remiten a unas formas de nuevo prehistóricas, respaldadas por otros muchos nombres del arte moderno, que propugnan de nuevo la talla y cuya expresión formal depende, indudablemente de esos postulados (H. Moore, Picasso, Modigliani). Quizás esta misma voluntad de reencuentro con los orígenes condujera en cierto modo el retorno al interés por lo subterráneo en arquitectura, aún cuando, por supuesto, los métodos, en este caso no sea racional recuperarlos. Pero, los métodos no sólo son una cuestión física, mecánica. También pueden "imaginarse" y ser usados virtualmente como ya se vió en el caso de los templos malteses. Y, como ocurre en el caso de la estatuaria la diferencia derivada del empleo de estos métodos, en la arquitectura,

---

<sup>1</sup> Rudolf Wittkower. "La Escultura, procesos y principios". Alianza Ed. Madrid 1980.



y especialmente en la subterránea, va a ser notable.

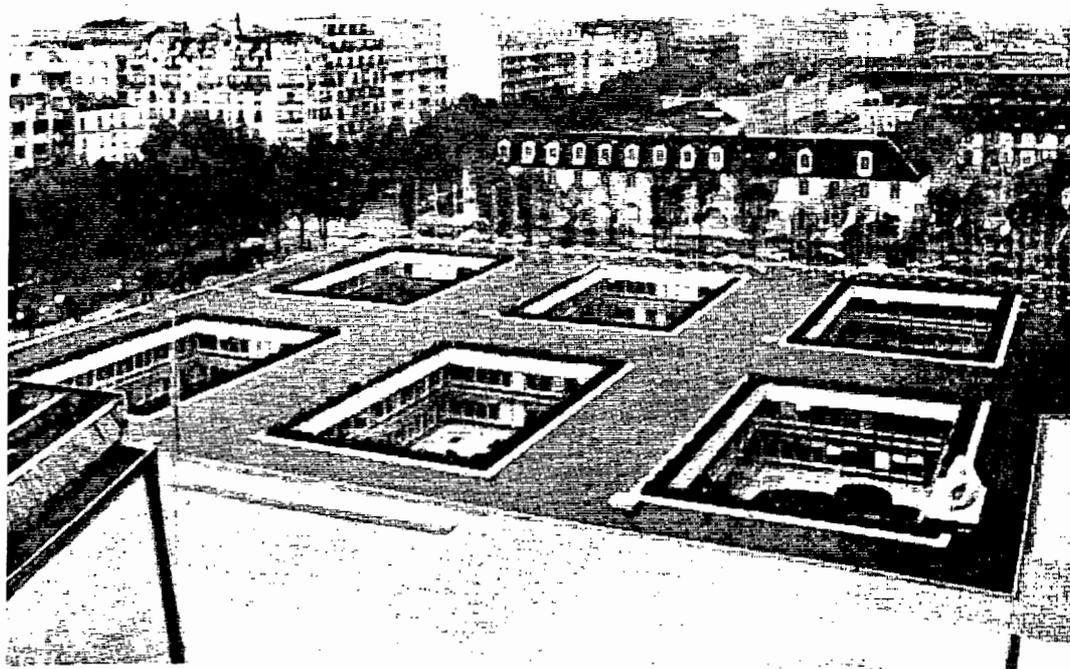
El vaciado produce formas redondeadas, ahuecadas, envolventes, con autonomía formal e interconectadas por túneles o pasadizos. La independencia de los distintos espacios provoca una estructura organizativa en racimo, agregativa, multidireccional que se refleja en la aparición de puntos aislados emergentes, sin estructura aparente, que pueden ser los lucernarios, bocas de acceso, etc.

También en estos proyectos cobra importancia la propia tierra como material arquitectónico, su estructura geológica, los estratos, la aparición de rocas o la sección visible del terreno.

Hoy es poco frecuente la excavación, el verdadero tallado del suelo. Se encuentran ejemplos, sin embargo de interés en la arquitectura militar o estratégica, cuya estructura formal prácticamente no difiere de las arquitecturas prehistóricas. Así ocurre también con las explotaciones mineras en galería o a cielo abierto, de indudable interés paisajístico.

Lo más frecuente, sin embargo, es que el vaciado sea virtual o ficticio, que su estructura morfológica se mantengan por interés proyectual y no por imperativo del proceso constructivo. Es el caso de Jardín Botánico de San Antonio, en Texas, de Emilio Ambasz o la Galería de Arte de Silkeborg de Utzon (1963).

El relleno, por el contrario, sí posee habitualmente una estructura organizativa fuerte. El proyecto que llena una vaguada o una cantera se organiza mediante una geometría contrastante con los bordes blandos, orgánicos, naturales



del orificio saturado.

Su emergencia es habitualmente por planos continuos en distintos niveles en los que se combinan texturas, brillos, colores que en realidad son su planta de cubiertas. Podría ser el caso, por ejemplo de algunos proyectos de Morphosis el proyecto de Bernard Zehruss para La Unesco ó el Museo de cubierta ajardinada de Kevin Roche y Dinkeloo.

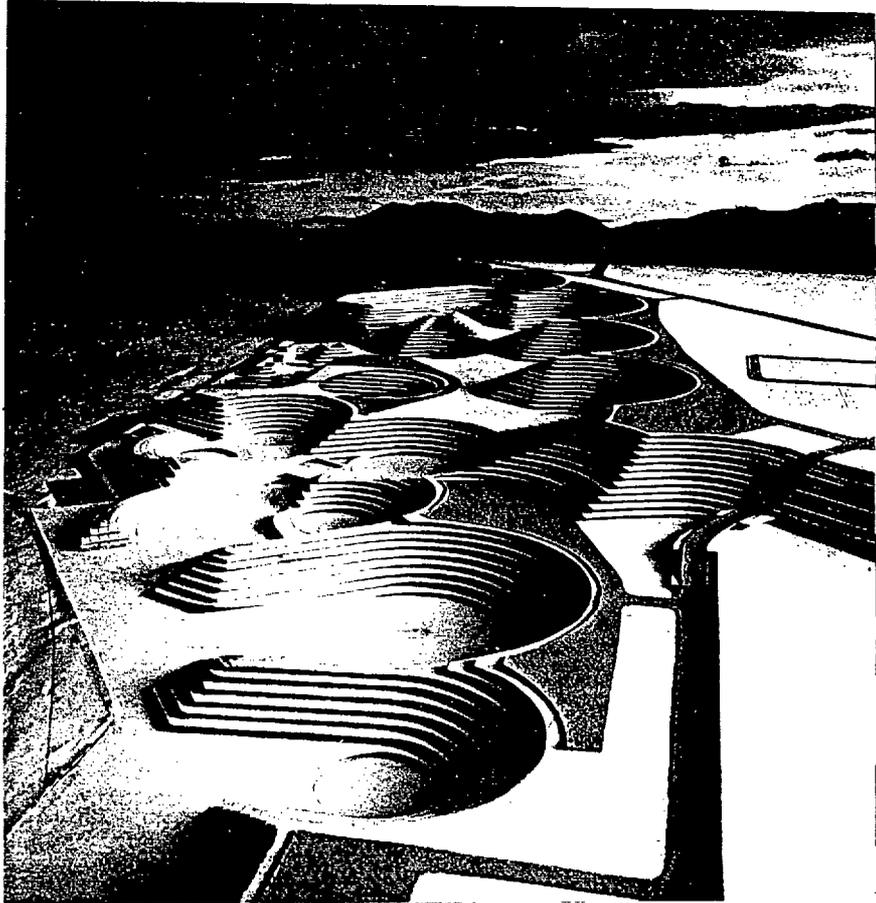
La forma externa de estas obras viene, lógicamente, fuertemente condicionada por la cubierta y todos los elementos emergentes. Tomas de aire, chimeneas, lucernarios, piezas de acceso, escaleras, que en una obra convencional poseen una importancia relativa aquí - por ser los conectores con el exterior y los denotantes de posición y geometría - cobran un papel relevante. (Pirámide del Louvre de Pei, lucernarios de Ambasz, la rampa de la Sainte Baume). También,

por la misma razón, los espacios negativos, deprimidos, los patios y grietas (proyectos de Morphosis, cementerio de Pomodoro o el palacio del Gobernador de Le Corbusier).

No se trata, por supuesto, de definir unas características excluyentes para cada elección sino tan sólo de lanzar algunas imágenes que orienten - como ejemplos - las diferentes posibilidades que se brindan ante el "tallado" o el "modelado" de una obra arquitectónica subterránea, ya que a partir de esta primera elección queda condicionado gran parte del proceso compositivo.

#### *Algunas razones para el retorno.*

Las obras arquitectónicas enterradas son cada vez más frecuentes. Su presencia, en aumento, es formalmente trascendente por cuanto denota un cierto cambio en los planteamientos arquitectónicos. Desde luego se intuyen razones ecológicas y de una cierta humildad ante el paisaje por encima de valores de uso que, por otra parte han sido comunes a todas las épocas. La frecuencia de aparición en escena de estas nuevas piezas arquitectónicas viene acompañada por el incremento, también, de arquitecturas-plataforma, de hecho directamente relacionadas entre sí y con límites difusos a las que se dedicó un espacio anteriormente. Con todo, y a pesar de haber existido siempre, los ejemplos modernos se multiplican a partir de los años 60-70, justamente el período conceptual en las artes plásticas.



En cualquier caso este resurgir de lo subterráneo no debe atribuirse a una sólo razón. Hay que aceptar una multiplicidad de causas entre las que cabría citar : **a)** La búsqueda de la continuidad paisajística, **b)** la excesiva carga formal de determinados entornos, razones pragmáticas, **c)** "Ecológicas", **d)** los revivalismos y por último **e)** el empleo de la tierra como materia.

**a) Continuidad Paisajística.**

Enterrando el edificio o asociándolo a piezas de gran rotundidad (caso de los edificio-embalse, etc.) se consigue destacar, como factor proyectual importante, la continuidad paisajística. El edificio se convierte en un pedazo del territorio que quizás se trate con la misma solución de cubierta que el entorno,

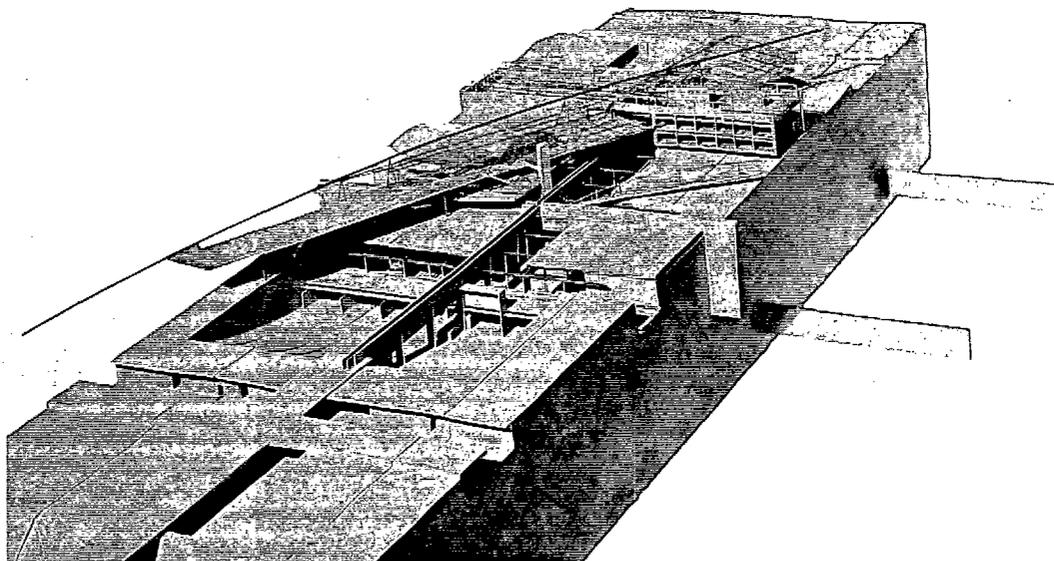
bien sea mediante el uso de tierra y cobertura vegetal, gravas, etc. (v.g. S. Antonio de Texas), forma un plegamiento de la superficie del suelo que despega parcialmente la cubierta permitiendo la entrada de luz natural ó, por el uso de espacios negativos, patios, grietas, etc. (Nogushi en Chase Manhattan Bank, Suzanne Harris en el Battery Park). Este aspecto se volverá a tratar más adelante, en la VIII Parte.

b) Excesiva carga formal de determinados entornos y razones pragmáticas.

A veces será el rechazo al entorno precisamente, el que condicione determinada postura en este sentido. Un ambiente - habitualmente urbano - excesivamente edificado, induce a la "desaparición" del edificio, que su presencia sea nula o que, al menos se reduzca a elementos aislados - lucernarios, chimeneas, etc. - que juegan el papel de "objetos" sobre un paisaje abierto, horizontal y transitable. Si desde el punto de vista perceptivo un ambiente "cargado" de edificación impele estas soluciones también desde el pragmático ocurre lo mismo. La cubierta puede usarse como plaza, ganando así espacio lúdico dónde de otra forma no lo habría.

c) "Ecológicas".

Directamente relacionado con lo anterior, con la excesiva carga edificatoria y el uso o abuso del suelo, como del resto de los factores naturales,



se incrementa paulatinamente una conciencia ecológica absolutamente justificada entre la población. Sin embargo esta conciencia no debe confundirse con la postura "ecologistas-light" de las arquitecturas-verdes y eco-arquitecturas de reciente factura a las que se han dedicado últimamente varias revistas monográficas. Estos números aparecen repletos de tópicos e ideas repetitivas sin ninguna clase de argumento racional dónde sustentarse, unido a unas ilustraciones de proyectos que generalmente confunden el bosque con el geranio de maceta. Es el caso de algunas obras de Ambasz, Site ... Su origen, en los 60-70, es, sin embargo más interesante, con las aportaciones de Archigram, Peter Cook,....

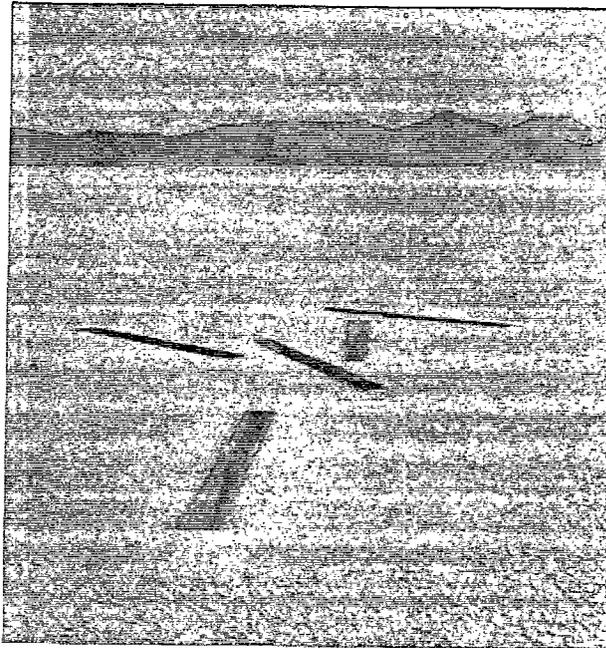
#### d) Revivalismos.

Propio de estas décadas es también el interés por todo lo prehistórico, por las tumbas y lo oculto. Las referencias desde el Land-art hacia estas cuestiones son continuas : Robert Morris, Robert Smithson, Michelle Stuart. Y en coexistencia con la revisión de lo olvidado aparece un renovado interés por las arquitecturas anónimas, los poblados mediterráneos, las viviendas trogloditas ... Llamam poderosamente la atención en estos años, gracias a publicaciones como la de Goldfinger<sup>1</sup>, los poblados en cavidades de Matmata en Túnez ó de Honan en China, absolutamente horizontales, construídos bajo tierra, bajo llanuras incluso cultivadas en las que lo visible son los orificios - ovoides o cuadrangulares - que sirven de acceso y ventilación. Con la misma propiedad agregativa, o mejor, sustractiva se reproducen frecuentemente los poblados trogloditas de Anatolia, Pantálica el poblado Chaco Canyon de los indios anasazi, ó en nuestro país, del área del Guadix.

En todos estos casos se asiste a pautas inducidas por el sistema aditivo: "células" más o menos simples cuya estructura final reproduce sustracciones complejas de interconexión mediante túneles, rampas, escaleras, callejones ... Es la referencia de Yona Friedman, Atelier 5, Moshe Shafdie, Kenzo Tange o Kurokawa.

---

<sup>1</sup> M. Goldfinger : "Antes de la Arquitectura", G.G. Barcelona 1970



e) La tierra como materia artística.

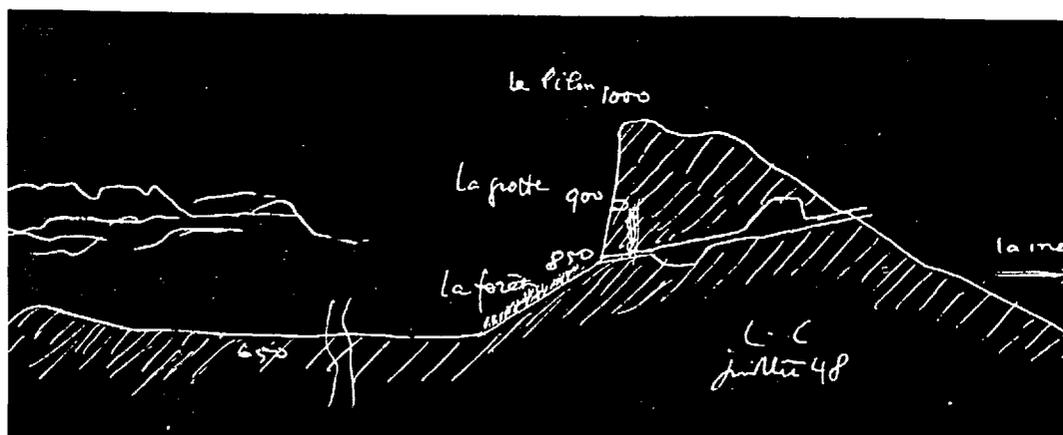
La ampliación del campo de materias artísticas que se produce en los años 60-70 (el cuerpo humano, los des hechos, los objetos populares, la tierra...) trae como consecuencia una nueva oportunidad. La tierra ya no es sólo el apoyo o el cobijo de la arquitectura. Si en el arte hay quién la utilizá como medio expresivo, ¿por qué no la arquitectura, siempre ligada a ella? Se han producido en los últimos años algunas "citas" a piezas del Land-art y en especial a obras de Smithson o Heizer pero esto no es lo más importante; la cita a una forma concreta, p. ej. una espiral de tierra, acaba en eso, en una cita. Lo más interesante es la oportunidad y la apertura del campo artístico (arquitectónico) brindado por esta nueva concepción. Puesto que el Land-art desborda la cuestión de la arquitectura enterrada y afecta a otras muchas cuestiones relacionadas con esta tesis se le dedica un apartado específico más adelante.

De esta época de interés por lo telúrico son también varias de las propuestas para Lanzarote : El Hotel Geria de Higuera-Miró, el Mirador del Río o los Jameos del Agua, de amplia aceptación popular, en los que en una isla, fuertemente condicionada por las fuerzas tectónicas, encuentra su lógica expresión.

*Le Corbusier. A modo de ejemplo.*

Los dos ejemplos que se analizan a continuación ya han sido citados con anterioridad aunque por otras razones. Se trata de la Sainte-Baume y el Palacio del Gobernador. Ambos tienen poco en común. Podrían clasificarse respectivamente como un ejemplo de arquitectura excavada y otro de "relleno" de un espacio cóncavo o vaciado.

En el Palacio del Gobernador se usa el enterramiento sólo en parte (aunque sea una gran parte) del edificio. La razón esgrimida por Le Corbusier ya se ha citado : unir el cuerpo emergente de este edificio con el resto del Capitolio manteniendo una distancia física importante entre ambos. Para ello se recurre al juego de láminas de agua que reflejen las arquitecturas a ambos márgenes de la intervención y grandes depresiones que, como patios sirvan de ventilación e iluminación de las estancias subterráneas. También las fachadas de estos patios enterrados producirían una suerte de fragmentos "negativos" de arquitectura que unirían la interposición de edificios. Sobre la cubierta alguna forma pura, más escultórica, objetual, que pudiera servir de chimenea o



lucernario, jugando el papel del monumento sobre una plaza. La imagen, como siempre, es sugerente. Desde el punto de vista poético hubiera sido apasionante ver el cambiante juego de imágenes proyectadas conforme nos desplazáramos sobre la cubierta-plaza.

Siendo éste un proyecto atípico de Le Corbusier, lo es aún más el de la Sainte-Baume, un proyecto fuertemente condicionado, esta vez, por la particular orografía del emplazamiento y la legendaria historia de que en una cueva de ese lugar habitó María Magdalena, llegada de palestina en un pequeño bote de pescador.

El proyecto constaba de tres partes: Una Basílica, un hotel y la ciudad permanente. La Basílica se desarrollaba en la propia cueva natural y en parte excavada; creada artificialmente. Pretendía llegar hasta el otro lado de la

montaña, perforarla, y llegar a visualizar, en el horizonte, el mar. Se iluminaría mediante largos lucernarios <sup>1</sup> que introducirían la luz natural en las grandes cavidades (vínculo entre el cielo y tierra). Toda ella se desarrollaba subterráneamente: Era, en palabras de Le Corbusier, "una empresa arquitectónica importante, invisible, un enorme esfuerzo gastado en el interior destinado a mover sólo los espíritus capaces de entender". En los diseños originales de Trouin la sección de la basílica mostraba una sucesión de grandes cavernas interconectadas mediante túneles de acceso que se recorrían desde la pared hasta la suave ladera en dirección al mar. El proyecto de Le Corbusier es más complejo. La Basílica, aún siendo el eje, el espacio más importante, no es el único. Para empezar Le Corbusier le antepone una enorme, gigantesca, rampa-puente, que serviría de acceso a la primera gruta.

Esta pieza arquitectónica se constituye así en el mayor objeto construido sobre el paisaje y sin embargo no llega a alterarlo sustancialmente. Algo así como lo que ocurre con los embalses o los acueductos, que por su rotundidad parecen formar parte consustancial del paisaje. Este enorme objeto, perpendicular a la pared rocosa, que arranca apoyándose en ella hasta caer al suelo, denota la importante presencia de la invisible caverna. La cueva es invisible pero su presencia se hace evidentísima.

Abajo, en la llanura quedan dos círculos que resuelven el hotel, aún siendo grandes en dimensión, parecen objetos abandonados, dispuestos libremente por el mar en la orilla de una playa. Quizás en relación con la barca que

---

<sup>1</sup> Un valor indirecto de este proyecto es el de inducir, dos años más tarde, la capilla de Ronchamp. Desde luego no faltan concomitancias: la forma de montaña de la cubierta, la iluminación profunda, cenital, el espesor de los muros y su aspecto de haber sido tallados ... Esta idea la desarrolla William JR Curtis, "Le Corbusier. Ideas y Formas", 1987 y de forma más extensa Moreno Mansilla en la revista *Arquitectura*. 1992.



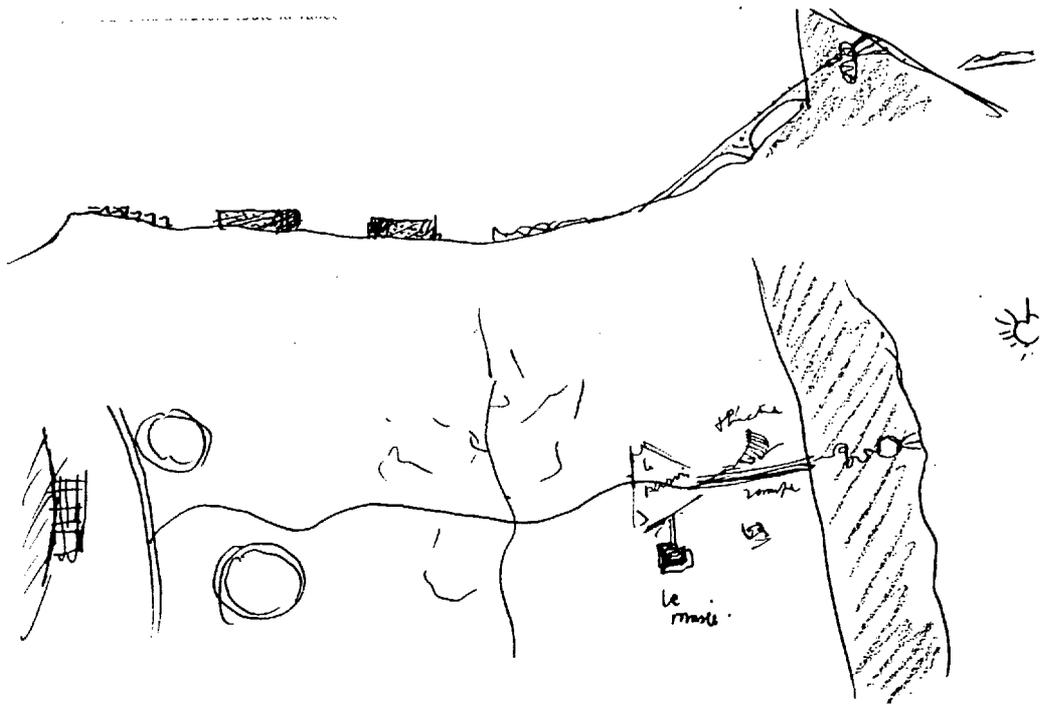
«Trouin trouine, couvrant la Ste-Baume de son ombre»

supuestamente trajo a María Magdalena. como reforzando esta idea, en el último estudio del proyecto del hotel sustituye la forma circular para adoptar la que el propio Le Corbusier denomina en "barca".

La parte más desarrollada del proyecto, quizás por ser la que primero se pensó construir, es la "ciudad permanente", unas viviendas de adobe, en el color de la tierra, del estilo de muchas construcciones anónimas del mediterráneo. Unos edificios que posiblemente parecerían haber estado allí desde siempre.

Quizás todo el proyecto no era sino una bella historia narrada mediante la arquitectura en la que cada pieza denota un episodio, pero en el que todo se supeditaba al paisaje, a la importancia relativa y el peso de cada elemento interviniente: la posición del mar, el acantilado rocoso, el interior de la tierra o la luz del cielo. Quizás sea de los ejemplos más preclaros en este sentido de Le

Corbusier. Dónde más atendió las demandas particulares de un entorno. El mismo afirmaba del proyecto que "no había nada banal; todo estaba hecho en deferencia al paisaje, modulado por y también expresando el paisaje" <sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Le Corbusier. Obra Completa.

## **VII PARTE.**

### **CONCEPTUAL, MINIMAL, LAND-ART: CUESTIONES PREVIAS.**

- 1. ¿Por qué estos movimientos?.**
- 2. Diversas maneras de enfocar la relación entre estos movimientos y la arquitectura.**
- 3. Land-art y Minimal en la órbita Conceptual.**

## **VII PARTE.**

### **CONCEPTUAL, MINIMAL, LAND-ART: CUESTIONES PREVIAS.**

#### **1. ¿ Por qué estos movimientos ?.**

Se ha procedido, hasta ahora, al estudio de diversos períodos arquitectónicos desde el concreto enfoque de su relación con el suelo y el paisaje. Se ha procurado hacer hincapié a lo largo de las páginas anteriores en aquellos aspectos que determinan las formas arquitectónicas por referencia a su lugar de asentamiento, por encima de aquellos otros aspectos más estilísticos. De esta forma se ha logrado detectar la existencia de un ciclo que regula las relaciones entre los edificios y su paisaje y que oscila entre planteamientos más

universalistas y abstractos respecto a lo circundante y otros más contextualistas y de diálogo con lo inmediato. Encontrándose que cada una de estas posturas provoca, en la obra arquitectónica, unas respuestas formales concretas, a menudo confundidas con lo estilístico, pero que en realidad trascienden este aspecto.

Estas pautas proyectuales que se detectan en cada período se radicalizan y evidencian en el Movimiento Moderno. De forma más o menos consciente el desprendimiento de ataduras estilísticas permite una mayor concentración en aquellas cuestiones más directamente ligadas a los problemas topológicos, de ubicación y de relación con el suelo. Esta lectura por la que se acepta el fin del Estilo como inductor de una mayor claridad en las cuestiones estudiadas es interpretada aquí como posible consecuencia de una desobjetualización en favor del concepto, lo que, en arquitectura ha de convertirse necesariamente en desestilización al no poderse evitar la conexión con lo construido, con la materia.

Desde este particular enfoque cabe entender el siglo XX no como una simple sucesión de movimientos herederos de lo moderno sino como una evolución, más o menos lineal, desde el control del estilo hacia el predominio de la idea y el concepto. Ha de tenerse siempre presente que se está hablando por referencia a la relación con el paisaje y no del objeto arquitectónico en sí, por lo que determinados movimientos, como el del postmodernismo, no representan esa mayor trascendencia que pudiera ser interpretada como una ruptura o interrupción del proceso citado. Además, precisamente coincidiendo con este movimiento se producen en el arte modificaciones sustanciales por los que la conceptualización, timidamente iniciada en los "ready-mades", se desarrolla exponencialmente incluyendo toda clase de materias y procesos en el campo artístico. Materiales nunca antes empleados pasan a ser manipulados y convertidos en nuevas referencias artísticas. La idea se convierte en licenciadora de todo proceso y toda

materia.

Es decir, que mientras la arquitectura se debatía entre la continuidad moderna y la recuperación imposible del Estilo, centrándose los debates disciplinares en estos aspectos, en el mundo extraarquitectónico estaban produciéndose fenómenos de indudable interés para la relación con el paisaje y, sobre todo, se producían desde planteamientos en absoluto extraños a las arquitecturas anteriores.

Como consecuencia de la confrontación permanente del ciclo de lo contextual y lo abstracto en la relación con el paisaje se detecta una evidente similitud de planteamientos entre la arquitectura moderna y algunos de estos movimientos artísticos.

El tratamiento de la tierra como materia de arte, el paisaje como medio, la superimposición de estructuras descontextualizadas, la concordancia de la reducción formal, de lo minimal y la "limpieza" que provoca la visión lejana, la "narración" de hechos mediante el empleo de arquitecturas fragmentadas en el paisaje, el uso de las premisas del "object trouvé" en algunos proyectos actuales ó el empleo del movimiento como pauta proyectual son algunas de las muchas concordancias que pueden detectarse entre estos movimientos artísticos y la arquitectura.

Todas estas cuestiones que son detectadas a partir del análisis histórico, pero de forma fundamentalmente intuitiva, se relacionan más con unos movimientos que con otros. Tienen que ver más con el Land-art, y también con lo Minimal o con lo Conceptual. Y, aunque inicialmente se arrancó de un interés por el Land-art por su evidente conexión con el paisaje, en realidad son

movimientos interconectados, en los que la frontera aparece siempre difusa y en los que las mutuas interconexiones se encuentran secundadas por el trasvase permanente de los artistas de uno a otro movimiento.

Así es posible leer de nuevo a estos como la continuación (extraarquitectónica) de aquella progresiva conceptualización que se detectaba en el devenir del siglo siempre en relación con el suelo o con el paisaje.

Finalizado el debate postmoderno se produce la revisión de aquellos movimientos olvidados o solapados instaurándose una especie de "nueva moda" de los 90 de arquitecturas "minimalistas" ó "conceptualistas" de evidente inspiración en las formas de estos movimientos artísticos.

Sin embargo, estos movimientos, a los que ha de reconocerse una gran capacidad de evocación formal, han de leerse, desde su propia evolución, desde su ubicación en lo conceptual y no desde premisas exclusivamente formales. Cuando se practica la confrontación con lo arquitectónico se hace precisamente porque suponen un nuevo enfoque de la relación entre ellos y su emplazamiento, ya se trate de la implantación del Land-art en el territorio o de lo Minimal en su entorno específico.

## **2. Diversas manera de enfocar la relación entre estos movimientos y la arquitectura.**

A lo hora de analizar las complejas relaciones entre arte y arquitectura ha

de explicitarse, en lo posible, el sentido en el que se realiza. El binomio arte-arquitectura es usado con demasiada frecuencia y desde planteamientos que poco tienen que ver entre sí. Además, existe otro factor complejizante: es el rechazo que produce cualquier etiquetación de un movimiento arquitectónico, máxime cuando el nombre elegido proviene de las artes plásticas (se acepta peor arquitectura "minimalista" o "conceptual" que arquitectura "deconstructivista" o "high-tech"). Este rechazo, producido probablemente por el exceso, hace temer que al tratarse de cuestiones que estudien relaciones entre arquitectura y otro arte se puedan resolver de forma superficial o generalizante, como suele ocurrir con las "etiquetas".

En definitiva, ha de entrarse en este tema situándose precisamente en el peor de los puntos posibles, en los borrosos límites entre inspiración e interrelación, y siempre superando la náusea o el rechazo que la comparación entre arte y arquitectura pudiera provocar, considerando que no se trata de etiquetación sino de confrontación.

Ignacio de Solá - Morales en su prólogo al libro Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1959) afirma, muy acertadamente, que Collins analiza la arquitectura desde perspectivas novedosas en relación con el mundo del arte y el pensamiento. Esta opinión se sustenta en que anteriores análisis habían tocado - si cabe - tangencialmente estos aspectos, dejando sin interpretación lógica otros acontecimientos de la Historia. Para él las estructuras culturales de un determinado período han de considerarse fundamentales para proceder a su análisis. Y así, se dice en el prólogo:

*"La necesidad de hipótesis más complejas para explicar los mecanismos de interrelación y dependencia, es la que ha llevado a plantear, en el caso de la obra arquitectónica, entre otros, el estudio de los términos intermedios : estructuras culturales que modelizan el contexto, creando relaciones y dependencias inmediatas, entre los diferentes niveles culturales ".<sup>1</sup>*

Ahora bien, siendo cierto que Collins es el primero en analizar estas relaciones citadas, no lo es menos que el prólogo de Solá-Morales le hace esperar a uno algo más de concentración del libro precisamente en estos aspectos. Desgraciadamente sólo se le dedica a esta faceta un único y último Capítulo bajo el título "Influencia entre las diversas artes". En él, tímidamente, Collins reconoce la relación entre arte y arquitectura pero - y aquí es dónde falla el análisis - exclusivamente como inspiración. Es decir que en cierto modo se sigue asistiendo a una historia "formal". Aunque se haya entrado, por fin a tener en cuenta los aspectos culturales, las relaciones de "inspiración" no pueden considerarse básicamente como estructura enraizada en este sentido que posee lo que ha sido pasado por el tamiz de la sensibilidad y el juicio crítico de la racionalidad.

Cuando pasa al análisis concreto de las influencias lo hace desde los campos de la literatura, la pintura, la escultura, el diseño industrial y las nuevas concepciones del espacio. Estos títulos, también más sugerentes que su desarrollo, son en realidad análisis desde el mismo sentido de la inspiración e interrelación de unas artes con otras. Así, en el caso de la "pintura y escultura",

---

<sup>1</sup> Ignacio de Solá-Morales en el Prólogo de Peter Collins: "los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1959).

el más importante para él, se queda en los movimientos de principios del siglo XX - Stijl, constructivismo, cubismo, Dada - pero siempre reconociendo sólo influencias formales, sin entrar en el fondo espiritual que viene siendo el soporte teórico de esta actitud distinta ante la forma.

Este enfoque restrictivo, que limita las interacciones entre arquitectura y arte a la inspiración formal es el más frecuente. La evidente interrelación entre determinados movimientos de ambos campos sugiere inmediatamente su confrontación visual.

Si, por otra parte, centrando más la cuestión, se limita esta relación a los movimientos de las últimas décadas, nos encontramos con multitud de publicaciones sorprendentes, tanto por su número, como por sus ecos. Prácticamente todas ellas surgen en los dos o tres años últimos. Analizada desde fuera esta cuestión, parecería como si este asunto estuviese de moda. Y quizás sea así que tras tantos años de "olvido" de estas interrelaciones con el arte, de cierta marginación de las áreas extradisciplinares, se sienta ahora la necesidad de recuperarlas de nuevo.

No obstante estas publicaciones no siempre aciertan con el enfoque deseable. En varias se solicita una cierta recapitación arquitectónica, una revisión, que rompa el círculo disciplinar o interconecte con el resto de las artes. Sin embargo, esta esperada reflexión luego no se produce. De nuevo se recurre a la coincidencia formal, a las imágenes, combinando obras de arte y arquitectura.

Como siempre, la abundancia visual y la escasez reflexiva conducen al "etiquetado" fácil. Y puesto que esta trivial clasificación está ahora poco

considerada, en esta fase de mayor madurez del debate se entiende como absurda esta relación entre arte y arquitectura. Es decir, por una parte se muestra esta relación visualmente obvia e interesante y por la otra se niega la posible reflexión al rechazarse como inadecuada o innecesaria.

No parece que sea este el mejor camino. Cabe, en todo esto, otro análisis, menos formalista que el de recurrir a la "inspiración", para extraer conclusiones eficaces y útiles en la reflexión proyectual que ahora se plantea.

Podría empezarse por considerar a la pintura, la escultura y la arquitectura relacionadas entre sí - además de mediante posibles parecidos morfológicos - porque son la expresión sensible de una misma cultura.

Se parte de la base de que el artista es un vehículo sensible de su cultura y capta perfectamente el sentir de su momento. Vive en ese momento. A menudo no lo percibe conscientemente pero comprende el Universo tanto como lo hace la ciencia en su época, aunque no sea capaz de expresarlo en fórmulas matemáticas. ¿Cómo se explicaría si no la simultaneidad, de pensamientos y de expresiones artísticas en diversos puntos del planeta <sup>1</sup>?

Ese saber estar en el mundo obliga al artista a conectar con unas

---

<sup>1</sup> Volviendo sobre la afirmación de que la lectura sensible del artista sintoniza perfectamente el momento cultural, viene a la memoria el artículo publicado en "La Vanguardia" por Antoni Tàpies en el que afirmaba :

"Aunque parece que vivimos en un rincón del mundo, no hemos estado nunca desvinculados de las nuevas ramas del vanguardismo que van desarrollándose en las grandes capitales. Es más, también las presentimos o incluso las anunciamos, como es natural que suceda si se forma parte del mismo tronco del árbol".

coordinadas culturales acordes con el pensamiento de su tiempo.

En este caso la búsqueda de relaciones entre arquitectura y arte excedería de las del simple motivo de inspiración.

De lo contrario las posibilidades de interrelación quedarían limitadas a un cierto número de arquitectos.<sup>1</sup> Se trata, en sentido más amplio por lo tanto, de detectar los síntomas y datos de la operación cultural, para poder controlar el temperamento, las características, los aspectos más destacables de los fenómenos artísticos de un determinado momento y contrastar su presencia en lo arquitectónico. Es, en consecuencia algo más amplio, que no se circunscribe a la pertenencia a un determinado grupo artístico. Se podrían establecer decenas de binomios formados por una obra escultórica y una arquitectónica, que si obedeciesen a coincidencias de enfoques serían de destacar pero, que en el caso contrario serían una peligrosa frivolidad.

Se puede, a pesar de todo, establecer legítimamente multitud de relaciones formales que, arrancan de parámetros en sintonía. En este caso no existe una influencia de un arte sobre las otras sino una coexistencia de impulsos artísticos significantes de un pensamiento común. Es desde este particular enfoque desde el que se debe analizar la cuestión.

---

<sup>1</sup> Consistiría no obstante en una serie de interesantes relaciones que, aún no siendo suficientes para explicar toda la concatenación entre arte y arquitectura, puede ser necesario tener en cuenta si se ha de profundizar en estos aspectos. Se trataría, entre otros, de las relaciones de pertenencia o contacto entre grupos artísticos y arquitectos del tipo de : Le Corbusier - Purismo - Cubismo Analítico ó el más complejo Le Corbusier - Dada propuesto por John Summerson. Mies van der Rohe - De Stijl - Hans Richter. La primera obra de Gehry y el Cubismo Sintético (almacén O'Neill (1968), Estudio Ron Davis (1970) o Casa Wagner (1978). Lo pop y Robert Venturi. Y un largo etcetera.

Profundizando más en el tema: la débil frontera existente entre el simple parecido formal y aquel, más profundo, de coincidencia de postulados haría que este punto de este trabajo resultara muy complejo de no ser por que el enfoque que se le da trata de ceñirse al estudio de las interrelaciones entre arquitectura, paisaje y suelo. Desde el momento en que el estudio descarta el estudio del objeto en sí mismo, como fin, y se centra en algo incorporal, como es una relación, las similitudes morfológicas pierden importancia cobrando más fuerza lo esencial, lo que subyace tras la forma.

Así, cabría preguntarse : ¿ Que aporta a lo arquitectónico la ampliación del campo matérico inducido por el arte actual ? Y en relación con el paisaje, ¿Que implicaciones trae la consideración de "la tierra" como materia artística? ¿Puede ser el paseo, el recorrido, una premisa proyectual?.

Más en relación con lo conceptual: ¿La información anticipada, la exposición de la idea, aparece como condicionamiento de la posición arquitectónica ante un paisaje?.

O, por último, ¿Que ocurre con la reducción formal consecuencia de la visión lejana, en el paisaje, en referencia con lo Minimal?.

Finalmente : Cabe también establecer, ¿por qué no? la relación más canónica entre Land-art y arquitectura. Aquella que utiliza para la proyectación arquitectónica formas o métodos provenientes de estos movimientos.

Este aspecto, aún tocando sólo tangencialmente lo que aquí se trata, merece una breve mención. Se trataría de una faceta "práctica", directa, del empleo de las premisas del Land-art en proyectos arquitectónicos.

Esta aplicabilidad de las premisas del Land-art no siempre es lo coherente que debiera. Ya se ha dicho anteriormente que este camino, el de la inspiración en las formas extraarquitectónicas, cuando no se sustentan en la reflexión (como sucede a menudo) produce formas extrañas, "etiquetables" y fácilmente denostadas. Por esto, ya se ha adelantado, se pretende en el próximo capítulo una toma de posiciones distinta respecto a este tema. No obstante existen determinados proyectos que aún en este pragmatismo utilitario (utilizar el Land-art para fines arquitectónicos) logran resultados de interés.

Algunas de las más famosas de estas propuestas han sido controvertidas hasta el punto de haber sido desmanteladas por las autoridades. Otras, sin embargo, han sido de un éxito sorprendente. No cabe duda de que, a pesar de todo, en todos estos proyectos hay una gran frescura de planteamientos, se salen de "lo acostumbrado" para el gran público y son francamente aceptados.

Una característica poco común en los jardines del siglo XX es precisamente que, a diferencia de estas intervenciones del Land-art, no han tenido una sustentación ideológica clara. Existen bellos ejemplos, sin duda, pero en su mayoría parten de premisas decimonónicas. O, más frecuentemente, de la aplicación literal de premisas y pautas proyectuales propias de los edificios (en sentido estricto) sin considerar la enorme diferencia entre uno y otro tipo de espacios. Naturalmente hay excepciones. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Es interesante, por ejemplo, en este sentido el cambio perceptivo - por la anteposición de una propuesta de jardinería - entre dos arquitecturas formalmente de la misma procedencia : La Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier y el Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasilia, de Oscar Niemeyer. Limitándonos a aspectos formales - lo cual es mucho limitar para una obra casi conceptual como es la Asamblea - ambos edificios recurren al juego formal de un gran estanque y un enorme pórtico, a escala no humana, de orden gigante, en relación con la dimensión del espacio antepuesto y el edificio. Esta imagen repetidamente usada en la historia (Altes Museum de Schinkel, Palacio del Gobernador en Delhi, de Lutyens, etc.) con un significado y efectos similares :

Así el Land-art, analizado desde este punto de vista "pragmático", puede tener un interés sobreañadido y puede entenderse como un código formal nuevo, no ligado a anteriores ó intrínsecas estructuras pero en el que tiene que intervenir, necesariamente, la idea, el concepto previo.

En caso contrario, las intervenciones en entornos urbanos o suburbanos - en proyectos de jardines o plazas - por mucho movimiento de tierra que contengan y por muchas "espirales smithsonianas" que incluyan no pasarán de ser meras referencias vacías de contenido.

Las realizaciones de proyectos catalogables como de "jardinería" desde el Land-art comienzan paradójicamente antes de ser conocido con ese nombre el movimiento. Artistas como Noguchi, Herbert Bayer o el propio Oteiza son, en este sentido, auténticos precursores del movimiento.

De entre ellos el más interesante quizás sea el americano-japonés Isamu Noguchi. Sus jardines poseen esa belleza serena del jardín japonés de piedras, del que es heredero evidente. Su "Chase Manhattan Bank Plaza" (1961-64), en Nueva York, guarda relaciones con el jardín de Roanji que ya se citó anteriormente. Un jardín cerrado, de piedras, seco. En él Noguchi sustituyó la arena rastrillada por un adoquín de granito que dibuja las "ondas" alrededor de las piedras y una estructura ondulante que atraviesa toda la planta también

---

representatividad del edificio público, grandilocuencia formal ... se transforma por completo ante la intervención de Burle-Marx. Este "ocupa" el estanque previo con "islas" repletas de vegetación, dispuestas de forma libre, como esos restos vegetales que, desprendidos de las orillas del Amazonas, en su exuberante crecimiento, flotan a la deriva, lenta y tranquila de sus aguas ante el ritmo vertical de los inmensos troncos de los árboles. Esta imagen - obviamente relacionada con su país - transforma, o mejor, subvierte el orden gigante que pasa a ser una pequeña, entrañable, representación de un paisaje amazónico.

recordando los movimientos y reflejos del agua.

Noguchi ya había recurrido a esta "caligrafía" del jardín japonés en su solución para el edificio de la UNESCO en París, de Marcel Breuer (1956-58). En él aparecen combinadas de forma compleja ondulaciones, diferentes tierras y gravas, grandes piedras, agua y por supuesto las "piedras-puente" que le obliga a uno a cruzar el estanque saltando de piedra en piedra.

Son estas las más conocidas de las obras de Noguchi pero no las de mayor expresividad. Mucho antes había realizado el interesante "Rostro para ser visto desde Marte" o su "Play Mountain" obra temprana (1933) de una rotundidad sorprendente.

Ya metidos de lleno en el Land-art siguen produciéndose intervenciones de ajardinamiento pero generalmente más monumentales, con tendencia a lo escultórico. Sin embargo estos artistas insertan su obra en el paisaje y no, como es ya tradicional con respecto a la escultura sobre el paisaje. De este modo logran planteamientos rotundos, novedosos, en los que la idea organiza con fuerza la propuesta. Es el caso de muchos ejemplos: Carl André con sus esculturas matemáticas para Connecticut (1977), Robert Irwin en East Portal Park (1980-81), Richard Fleischner en el museo de Bellas Artes de Dallas y un largo etcetera. Son todos proyectos en los que la intervención de un artista del Land-art organiza toda el área (jardín o plaza) confiriéndole un carácter (eminentemente arquitectónico) novedoso, con un lenguaje distinto al tradicional.

Carece de sentido extenderse mucho más en esta parte (colateral) de la tesis. Existen multitud de casos interesantes que pudieran servir como ejemplos pero cuya cita requeriría una extensión excesiva para las intenciones de este

capítulo. No obstante y como consecuencia de su alta repercusión, vale la pena citar, por último, la propuesta construída de Maya Ying Ling para el "Vietnam Veterans Memorial" en Washington (1982).

El diseño de esta pieza, manifiesta expresión de un concepto dramático, fué seleccionado de entre más de 1400 propuestas para el monumento. Su forma es la de una V abierta con ángulo interior de 132 grados. Está "clavada" en el terreno, conteniendo las tierras por uno de sus lados y mostrando por el extradós, sobre granito negro pulido, el nombre de los 57.000 norteamericanos que perdieron la vida en la guerra.

El monumento, en palabras de Maya Ling es un

*"encontrarse el comienzo y el final de la guerra; la guerra esta "completa"... roto por la tierra que limita el lado abierto del ángulo, y conteniendo a la tierra en sí misma" <sup>1</sup>*

Además, al construirse en granito negro pulido, el monumento hace que su observador - que se encuentra aislado del exterior por la depresión de la tierra dónde se encuentra - se vea reflejado en él al tiempo que lee los nombres de los caídos.

Es como si uno de los sueños de Bachelard cobrara forma física :

---

<sup>1</sup> citado en "Model of Simplicity" de Benjamín Forgey

*"El soñador de sótanos sabe que los muros son paredes enterradas, paredes con un sólo lado, muros que tienen toda la tierra tras ellos. Y el drama crece, y el miedo se exagera".<sup>1</sup>*

### 3. Land-art y Minimal en la órbita Conceptual.

Aceptada la necesidad de limitar el estudio con objeto de evitar divagaciones y supuesta la validez de la selección debe realizarse el análisis que permita traslucir aquellos aspectos comunes de interés para el reconocimiento de la relación entre Paisaje y Arquitectura en estas décadas.

Desde el mismo momento en que los tres movimientos aparecen unidos surgen dos cuestiones de cuya solución podrán obtenerse algunas conclusiones de interés.

La primera de ellas es inmediata. ¿Es lo mismo o son tres movimientos distintos?. Especialmente cuando se enfoca el problema desde el paisaje y la arquitectura ¿existen grandes diferencias entre ello?.

Sostiene Simón Marchán, encontrando la palabra exacta, que las interrelaciones entre estos movimientos no se encuentran claramente delimitadas,

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard. "La Poética del Espacio" p. 51

que son "complejas" <sup>1</sup>. Entre estos movimientos se producen continuos trasvases de ideas y de artistas de forma que se hace difícil la precisión de los límites de cada uno.

También reconociendo la compleja interrelación se encuentran Edward Lucie-Smith <sup>2</sup>, Robert Hobbs <sup>3</sup>, Gregory Battcock <sup>4</sup>. Para ellos estos movimientos están interrelacionados confluyendo el Minimal y, especialmente, el Land-art en la órbita-madre de lo Conceptual. Este punto de vista encuentra una fundamentación lógica en el hecho de que cada uno de estos movimientos artísticos por separado es heredero, fundamentalmente del proceso de desobjetivización del arte iniciado por Duchamps y Dadá. La importancia otorgada por los críticos y por el propio Duchamps a algunas de sus obras en las que se transmite el significado del objeto - una rueda de bicicleta, un urinario... implica necesariamente una cierta pérdida del valor del objeto en favor de la idea. Harold Rosenberg <sup>5</sup>, definiendo lo que es el conceptual dice de el que es "*una especie de centauro: mitad materiales artísticos, mitad palabras*".

Destaca así la importancia que en lo conceptual tiene tanto la idea expresada como la concreción objetual de la obra de arte.

Cabría reconocer en estos movimientos artísticos un cierto nexo

---

<sup>1</sup> Simón Marchán Fiz. "Del arte objetual al arte de Concepto". Ediciones Akal, S.A. Madrid 1986.

<sup>2</sup> "Art Now" y "American Art Now" respectivamente. Wilham Morrow and Company, Nueva York 1977 Phaidon Oxford 1985

<sup>3</sup> Robert Hobbs. "Robert Smithson. A retrospective view. Cornell University, 1982.

<sup>4</sup> Gregory Battcock. "La idea como arte". G.G. Barcelona 1977.

<sup>5</sup> op. cit.

bergsoniano por el que se podría identificar el acceso del hombre a la Totalidad creadora a través de la actuación, de la creación, por encima de la contemplación. La "actuación" comprendería aquí el propio reflejo de la idea además del proceso perceptivo o creativo y relacionaría al artista y al místico ("las grandes almás" <sup>1</sup> bergsonianas) que, a su vez, ligarían con la conocida "Sentencia" de Sol Lewitt de que *"los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar"* <sup>2</sup>.

Y en este sentido, de la unión de la idea, del concepto, para lo que es necesaria la actuación (explicar, conocer, participar ...), y del objeto contemplado nace este "centauro" de Rosenberg.

Sólo así puede entenderse la obra Minimal.

Sin la consideración de ambos elementos cualquier obra de este movimiento quedaría en la incomprensión. Por citar un conocido ejemplo: un cubo de Serra de acero cortén situado en la esquina de una calle podría parecer un contenedor de basura o una papelera. Es necesario conocer la posición del artista respecto al entorno, las cualidades que desea expresar, etc. para que la obra quede acabada y fundamentada en su propia razón de ser artística.

De este modo el Land- art, el Minimal y el Conceptual serían movimientos interconectados por su base. La expresión de la idea, la necesidad del concepto, constituyen un fuerte nexo que, visto así, disuelve o debilita las

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze. El Bergsonismo. Ed. Cátedra. Madrid 1987.

<sup>2</sup> Sol Lewitt. "Sentencias sobre arte conceptual", Art Language, Vol. I, nº 1 1969. Citado por Simón Marchán en la antología de textos de "Del Arte Objetual al Arte de Concepto".

diferencias formales que son, más bien, el resultado de la diversa selección  
materia y procesual.

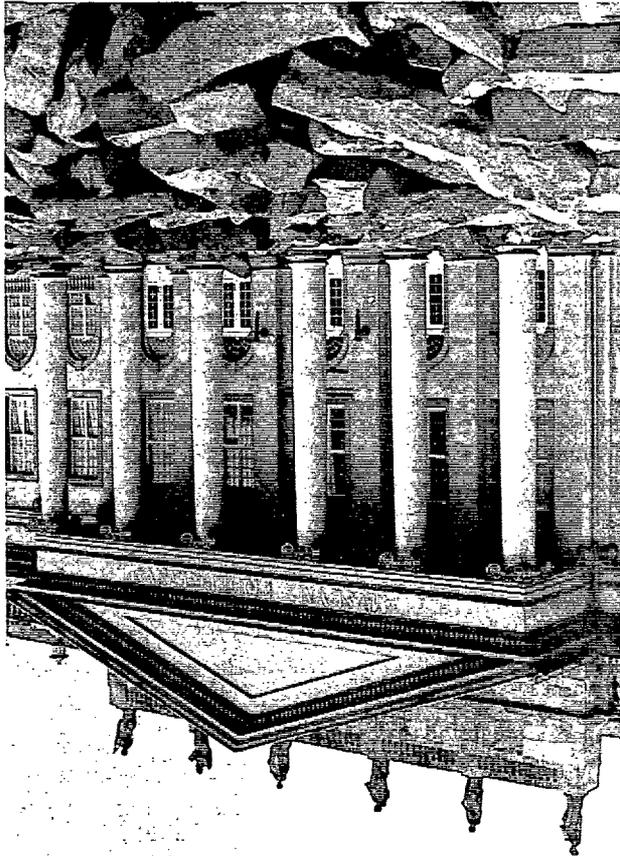
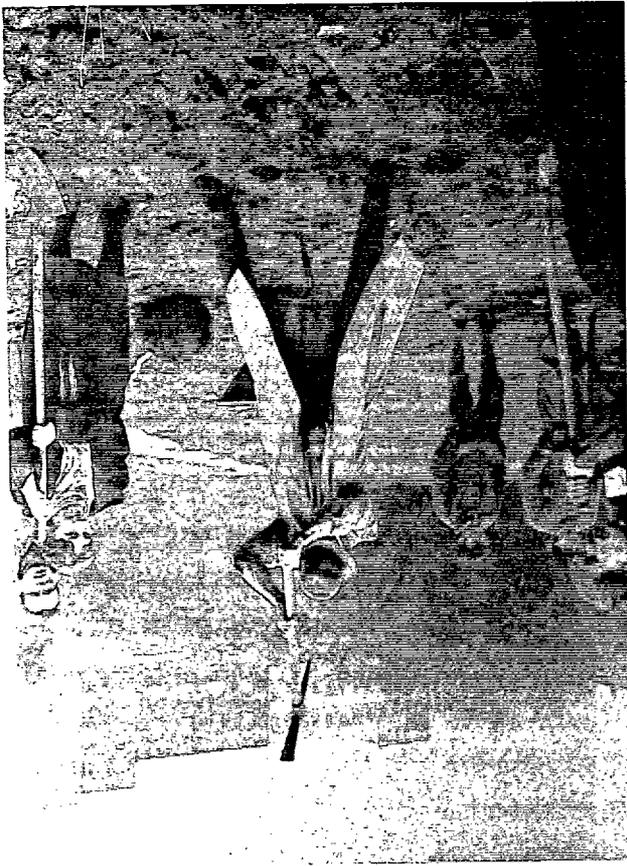
**VIII PARTE.**  
**CONCEPTUAL, MINIMAL Y LAND-ART: APORTACIONES  
A LA RELACION PAISAJE-SUELO Y ARQUITECTURA.**

- 1. Lo Minimal reincidiendo en el paisaje.**
- 2. La esencialización Minimal en confluencia con la visión  
lejana. El reforzamiento de lo abstracto.**
- 3. La reducción formal en relación con lo Minimal, el  
ejemplo de las obras civiles en su lectura paisajística.**
- 4. Megaestructura en el Paisaje en relación con el Land-art.**
- 5. El tiempo como pauta proyectual en el Paisaje.**

**VIII PARTE.**

**CONCEPTUAL, MINIMAL Y LAND-ART: APORTACIONES  
A LA RELACION PAISAJE-SUELO Y ARQUITECTURA.**

En 1982 Joseph Beuys fue invitado a realizar una obra para la séptima Documenta de Kassel. Debía erigir una escultura en la Frederic Platz, precisamente en frente del neoclásico Museo Fridericianum. La obra de Beuys, como casi todas sus intervenciones, fue polémica. Dispuso siete mil bloques de basalto formando un gran amontonamiento en medio de la plaza. Y ante la sorpresa de los habitantes de Kassel declaró que plantaría otros siete mil árboles en el suelo público de los alrededores de la ciudad y que, por cada nuevo árbol plantado quitaría un bloque de basalto, que se situaría junto a él. La escultura así



sufriría una lenta transformación. La disminución de su volumen se interpretaría desde el centro urbano como un incremento simultáneo de la masa vegetal de la periferia de Kassel. Cada vez que desapareciera una piedra se conocería que un árbol había sido plantado en uno de los distritos de la ciudad.

La finalización de la escultura consistía en una completa ausencia. Esta nos informaría de que la ciudad, en palabras de Beuys se encontraría bien "embosquecida" (juego de palabras entre repoblado y administrado: *Verwaldet/Verwaltet*).

Salvando el doble significado de matices políticos esta escultura puede clasificarse en la débil frontera donde se encuentran el arte conceptual, el Land-art e incluso, aunque sea muy en el límite, el mundo arquitectónico en su aspecto más urbano. El enorme amontonamiento en otro emplazamiento quizás hubiera carecido de la fuerza visual que le confería la proximidad con el pórtico neoclásico del museo. Puesto allí es preciso leer, aunque sea tangencialmente, que se trata de una propuesta arquitectónica (¿o quizás debiera decirse antiarquitectónica?) a la vez que conceptual. Sin la información anticipada no puede entenderse la obra pero tampoco sin ese entorno clásico, sin esa voluntad de rechazo que sin duda generaba, por su dialéctica anti-lugar.

A su vez, los siete mil árboles plantados, cada uno con su piedra basáltica al pie, no pueden entenderse como una operación de plantación cualquiera, correspondiente a un proyecto de jardinería. Su ligazón con la obra de la Frederic Platz hace que se interpreten como una protesta ecológica y como una obra de arte. De nuevo es la realización de un concepto lo que la diferencia del paisajismo

más canónico <sup>1</sup>. Es el planteamiento y el fuerte compromiso con la idea lo que le da sentido y razón de ser a la operación formal que trasciende su campo escultórico para involucrar a otros parámetros espaciales, hacerse obra de arte total.

Esta obra de Beuys tiene la virtud, aparte su natural belleza, de llevar la cuestión a la frontera de lo arquitectónico. Ir a la frontera, al límite tiene un peligro que es el de abstraerse demasiado de la realidad pero tiene también una ventaja. Sólo desde un planteamiento extremo puede formularse la cuestión: ¿Es posible que el conceptualismo determine una nueva realización entre arquitectura y paisaje?. ¿Qué lecciones pueden extraerse desde lo Minimal y el Land-art hacia esta relación?. Vale la pena insistir: no se trata de caer en la simple "inspiración" formal. Esto sería reducir enormemente las posibilidades de esta interrelación.

Antes de continuar es necesario acordar que la desobjetualización, como proceso en desarrollo desde Duchamp, tiene, en el caso arquitectónico unos límites más restringidos que los del resto de las artes. En primer lugar, y de forma más obvia, porque la desobjetualización total en el sentido empleado por artistas como On Kawara<sup>2</sup> sería la eliminación de la propia arquitectura que no tiene más medio de expresión que el de la espacialización (virtual o concreta).

En segundo lugar, de forma menos evidente, porque la desobjetualización

---

<sup>1</sup> Para Harol Rosenber estos calificativos (paisajistas) "no son en absoluto del agrado de nuestros contemporáneos trabajadores de la "tierra", cuya finalidad no es llevar a cabo un proyecto para goce de la vista sino realizar un concepto".

<sup>2</sup> Una de las formas de expresión artísticas de On Kawara consiste en enviar tarjetas postales indicando a que hora se levanta cada día.

Cabe citar también a Terry Atkinson quien trabajó en una "serie de afirmaciones sobre el uso teórico de una columna de aire con una base de una milla cuadrada y una dimensión vertical de distancia sin especificar".

lleva implícita la pérdida de valores ligados a la cosa entre los que cabe destacar los simbólicos, de fuerte arraigo en las formas arquitectónicas. Este es un aspecto que obliga a la consideración de lo Minimal, de lo reducible en relación con la pérdida estilística, ya que cualquier elemento arquitectónico lleva implícito una carga simbólica importante que remite normalmente a la múltiple y compleja expresión de sus cualidades.

En la obra de Joseph Beuys que se citaba anteriormente, además de una fuerte conceptualización intervenían otros factores si se quiere ver "chocantes" en su empleo artístico. Estos serían, además de la propia idea, la consideración como materia artística de un simple montículo de piedras o una plantación de árboles.

Es decir, que no sólo la desobjetualización (en este caso combinación de idea y objeto) pueden tener alguna clase de relevancia arquitectónica. Es precisamente en relación con la desobjetualización como aparece - casi como relación causa-efecto - la ampliación del campo matérico artístico a, prácticamente, todo lo existente y, también, la aceptación de cualquier "forma" para su expresión. Formas y materias que habían permanecido fuera del campo artístico hasta entonces cobran ahora un nuevo significado después de haber sido trazadas por los artistas.

Estas materias y formas, por lo tanto, abarcarían cualquier "cosa" existente en el universo que fuera susceptible de manipulación (virtual o real), incluyendo en el término "cosa" también las propias ideas. No es esta la ocasión de analizar el por qué de esta gigantesca ampliación matérica. Sí parece lógico, sin embargo, pensar que se produce motivada por la conceptualización del arte. La consideración de la idea como arte modifica el rígido marco histórico que

determinaba "qué cosas" podrán ser consideradas como arte. Ahora la expresión de esa idea viene ligada al empleo de formas y materias de uso cotidiano en su dimensión o sacadas de escala (Oldenburg...), del cuerpo humano, el universo, la basura y los desechos... De esta forma un prisma limpio, sin ornamentación, flotante en un determinado paisaje ó un edificio con forma de autopista, o de embalse, pueden ser hoy considerados como obra Arquitectónica.

El campo se ha abierto enormemente desde los "ready-mades" duchampianos hasta hoy. Cualquier intento de clasificación deja fuera, sin duda, a artistas y materias. Ocurre aquí, además, lo que con toda clasificación del arte: las fronteras, los límites entre unos artistas y otros aparecen desdibujados. A menudo se solapan unos y otros. Al fin y al cabo tratan la idea. La materia es secundaria a su expresión aún cuando a veces se haya estado más ligado a un cierto campo materico por intereses expresivos <sup>1</sup>.

Aceptando por lo tanto, la posible subjetividad o tendenciosidad de cualquier clasificación, conviene establecerla con el objetivo fundamental de servir de ejemplo de lo que aquí se viene afirmando; de la ampliación matérica y formal susceptible de incidir o afectar a lo arquitectónico y, especialmente, en relación con el paisaje y la tierra:

---

<sup>1</sup> Cualquier intento de clasificación reflexionada en este mundo es perfectamente discutible y en cierto modo molesta. Como contaba Foucault cuando se intenta una clasificación puede caerse en la misma arbitrariedad que cuando se afirma que el gato y el perro se asemejan menos entre sí que dos galgos, "aún si uno y otro están en cautiverio o embalsamados, aún si ambos corren como locos y aún si acaban de romper el jarrón". No obstante, con esa voluntad de mostrar hasta dónde podrían encontrarse concomitancias nos aventuramos a unas breves asociaciones.

1. Desde el Land-art, el arte ecológico (y también el povera): el empleo de materiales de la naturaleza:
  - tierra (Robert Smithson, Michael Heizer)
  - Maderos, troncos etc.(Nils Udo, Gary Rieveschl).
  - Piedras, amontonamientos, túmulos (Richard Long, Carl Vetter, Alan Sonfist).
  
2. También ligado al Land-art, pero a partir del artificio y como contraste o resalte de la naturaleza:
  - Telas (Christo)
  - pararrayos (Walter de Maria)
  - aparatos, máquinas, móviles en los que intervienen las fuerzas naturales tales como el fuego, el agua o el aire (Susumu Shingu, Walter de Maria)
  
3. Ligado con lo anterior: el redescubrimiento y puesta en escena del orden cósmico y de las fuerzas naturales:
  - Orientaciones solsticios y equinoccios (Robert Morris; Nancy Holt).
  - el viento a través de la fuerza eólica.
  - el fuego, la luz y los reflejos (Susumu Shingu).
  - el agua: corrientes de agua, restos que deposita un río o el mar (Eberhard Eckerle,

Dominique Arel).

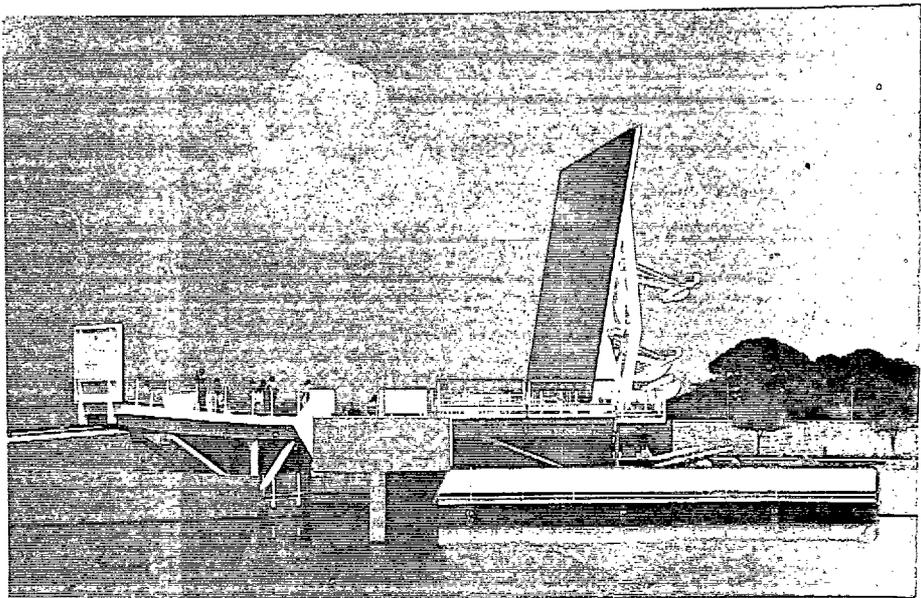
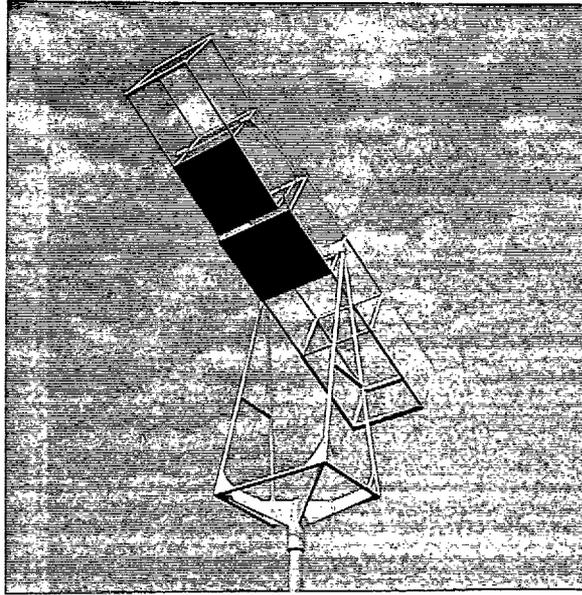
4. El tiempo expresado como arte:
  - la descomposición, el ciclo vital (Jochen Duckwitz, Andrew Leicester, Dominique Arel).
  - el reciclaje (Gary Rieveschl)
  
5. El paseo como arte. El movimiento:(Richard Long, Hamish Fulton).
  
6. Recuperación y empleo de formas protohistòricas:
  - piràmides, túmulos (Gary Rieveschl, Tim Ulrichs)
  - laberintos, espirales (Robert Smithson, Alice Aycock, Richard Fleischner, Jochen Duckwitz)
  
7. Empleo de formas puras, gestaltianas, estructurales, en relación con lo Minimal.
  - Cubos, Piràmides, .... (Richard Serra, Donald Judd)
  - Planos (Carl Andrè, Richard Serra)
  - Estructuras (Sol LeWitt, Robert Morris).

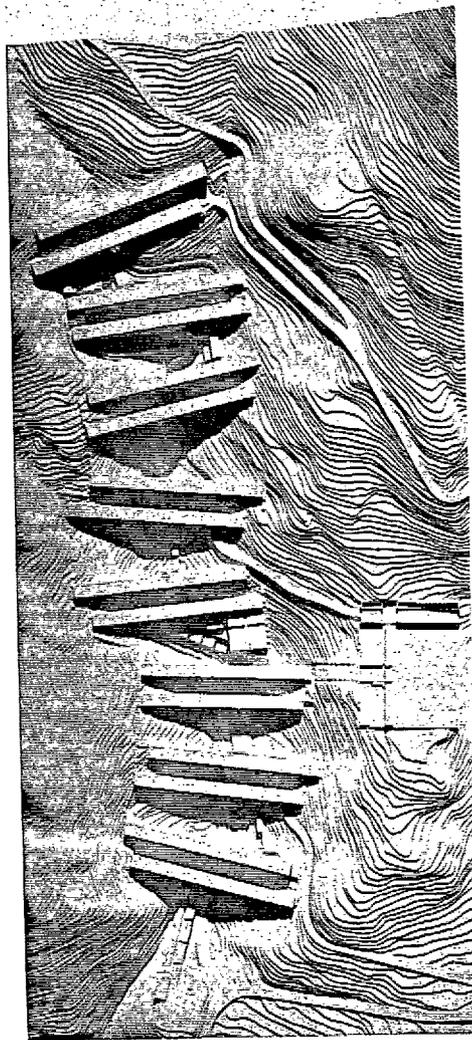
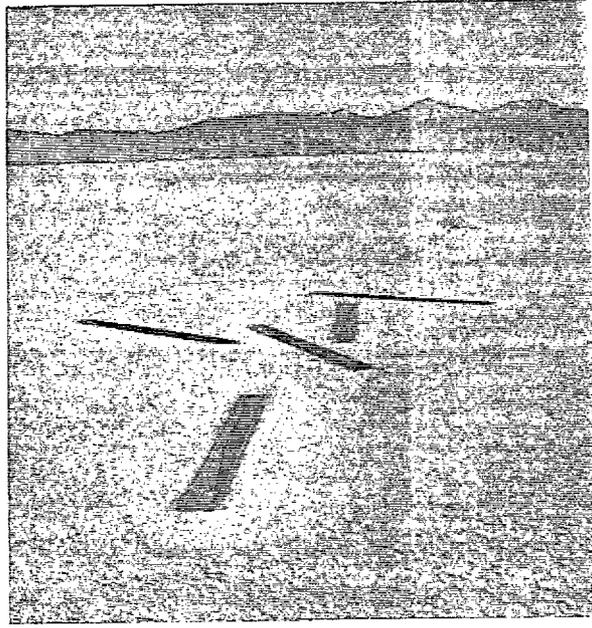
Una clasificación, elaborada a través de una de lectura rápida como ésta, puede decir, a primera vista, bien poco. En una segunda lectura, ya de referencia arquitectónica pueden sugerirse relaciones formales evidentes:

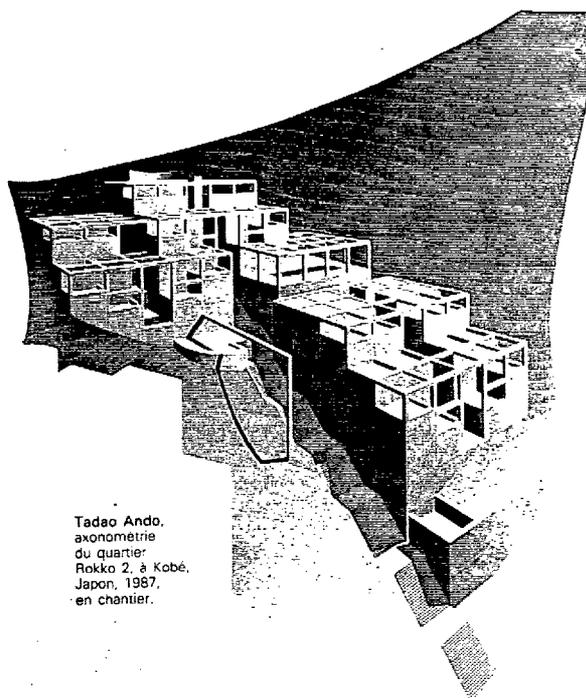
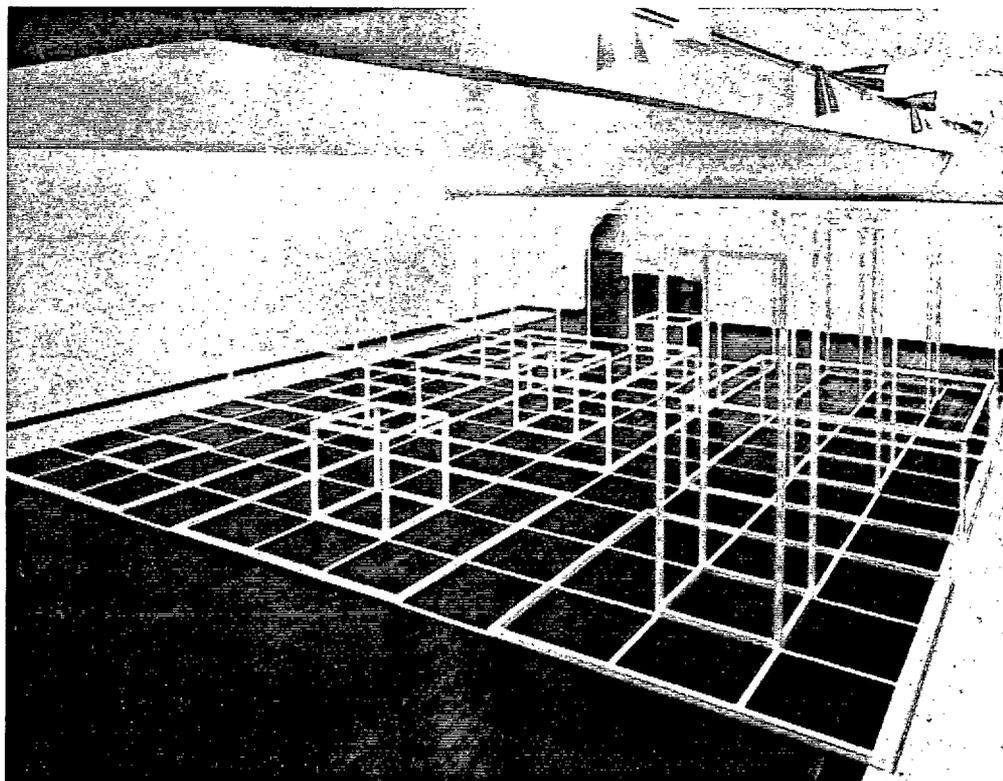
- Coop Himmelblau - Susumu Shingu
- Vittorio Gregotti - Michael Heizer
- Tadao Ando - Sol LeWitt
- Cesar Pelli - Carl André
- Maya Lin - Richard Serra
- Holt, Hinshaw Pfau Jones - Susumu Shingu
- Morphosis - Michael Heizer
- Superstudio - Christo

La relación podría extenderse y, sin embargo, esto nos descubriría sólo aquella relación de inspiración o sencillamente en otros casos, orbital, de situación coetánea en la superficie del tiempo. Sería un ejercicio interesante que conduciría a conclusiones ya citadas en este trabajo al referirse a "Arte y Arquitectura"

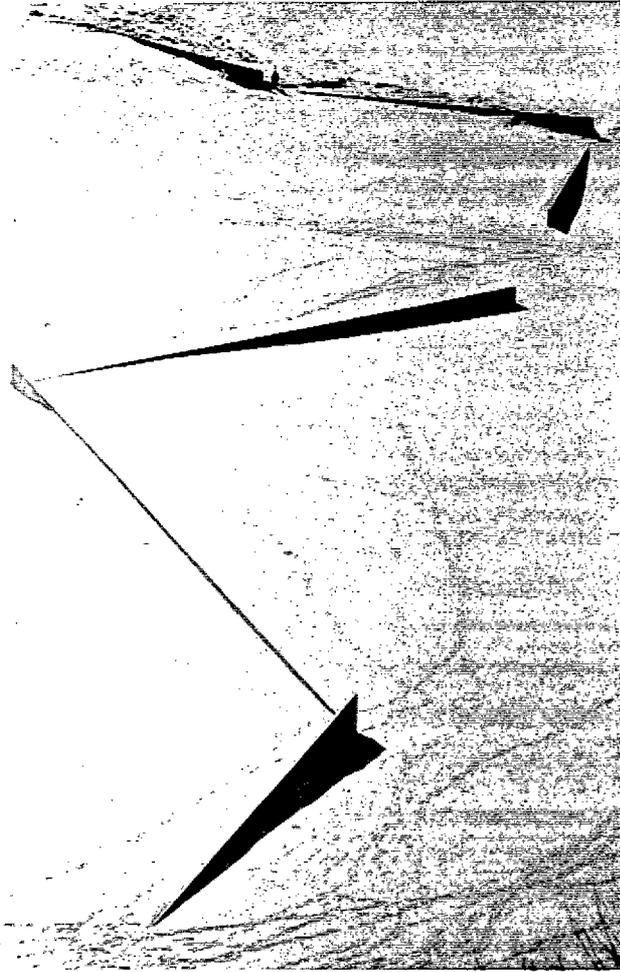
Aquí, sin embargo, se pretende ir más allá en esta cuestión. En la relación estudiada entre suelo, paisaje y arquitectura, ¿qué papel juega esta conceptualización y ampliación matérica?

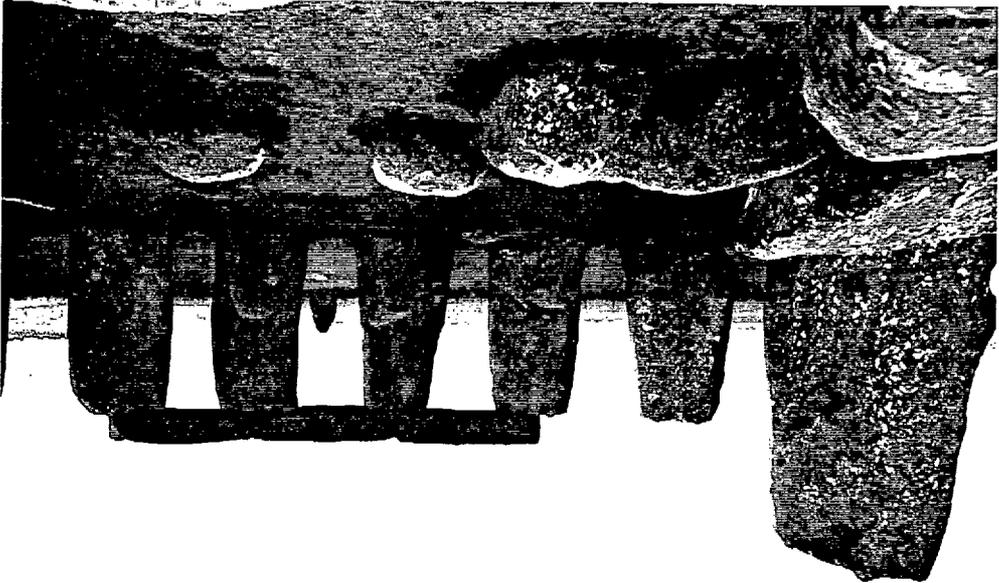
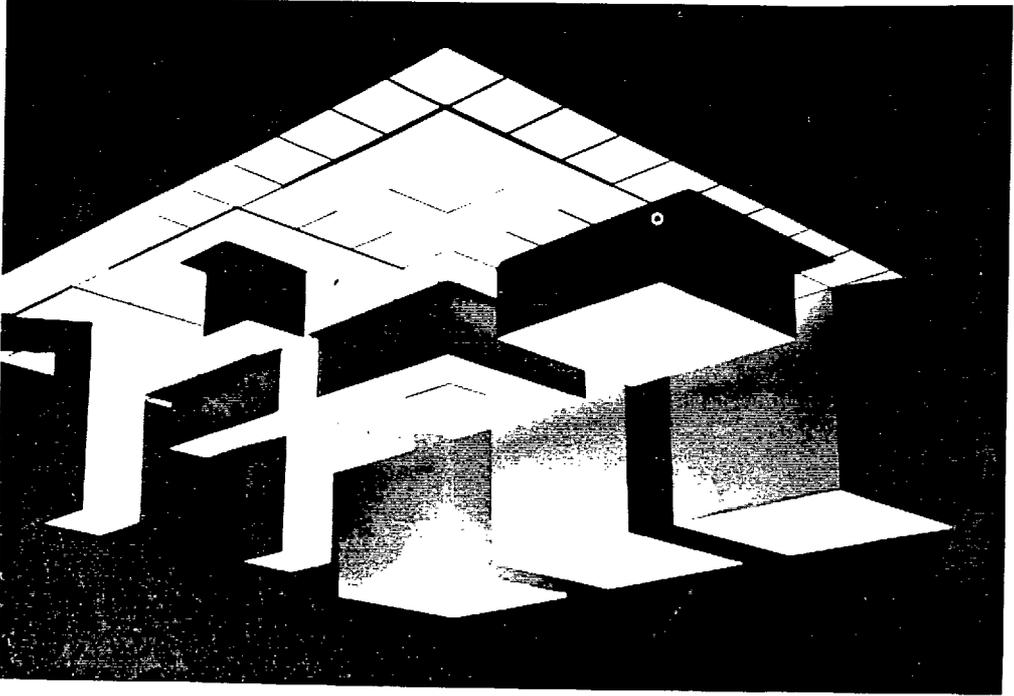






Tadao Ando,  
axonométrie  
du quartier  
Rokko 2, à Kobé,  
Japon, 1987,  
en chantier.





## 1. Lo Minimal reincidiendo en el paisaje.

El utópico intento de reducir más y más las cualidades expresivas de un objeto escultórico tropieza inevitablemente con la multiplicidad de propiedades elementales físicas o químicas que, inevitablemente, denota el propio material. De este modo, al pretender resaltar por ejemplo, sólo el peso de un objeto, aparece por fuerza su color, su textura, su temperatura, etc.

Pero, aún a pesar de esta multiplicidad es posible, con dificultad, resaltar una de estas cualidades hasta el extremo de hacer "olvidar" el resto de las denotadas. Esto, que aplicado a una escultura es ya de por sí suficientemente complicado, en el caso de la arquitectura, visto desde la globalidad absoluta es un imposible. Otra cuestión ocurre cuando se deslindan factores complejizantes y se estudian las formas arquitectónicas desde ópticas particularizantes, como se verá a continuación.

El motivo de esta mayor complejidad para la reducción formal del objeto arquitectónico permanece ligado a la inevitable expresión de otras muchas cualidades culturales. Estas, paradójicamente, pueden, convertirse en coadyuvantes de la reducción.

La potenciación de una idea cultural hasta su extremo último puede ayudar a centrar la percepción en un único aspecto destacable.

Así, por ejemplo, una cúpula define un espacio central, en relación con el suelo, una descarga de fuerzas gravitacionales, un peso en definitiva. Esta forma permanece ligada, por lo tanto, a una cualidad cultural de la que es difícil desprenderla. Ahora bien, si esta cúpula se separa del borde de sustentación para que aparezca suspendida o flotante se ejerce sobre ella una reducción. Precisamente por contraste, una de sus cualidades más evidentes, la de transmisión de cargas, al aparecer interrumpida, se convierte en, prácticamente, la única cualidad perceptible, restando importancia a otras como el color, la textura, etc.

De este modo un factor sobreañadido como es el de las connotaciones culturales, transformado adecuadamente, ayuda a la reducción perceptiva de las formas arquitectónicas.

Sin embargo, la posible minimalización, ya sea cultural o de propiedades físicas donde cobra sentido en verdad es en relación con el paisaje.

Se decía casi al principio de este trabajo que parecía existir una cierta relación inversa entre carga formal de un edificio y capacidad de diálogo con su entorno.

Se decía, concretamente, al hablar de la arquitectura megalítica que la simplificación al extremo de las formas (y las autoconnotaciones) del objeto provocaba la potenciación de sus cualidades posicionales y orientativas en el paisaje. Aquello que había quedado allí simplemente apuntando encuentra aquí su lógica justificación.

El objeto desnudo, reducido en sus formas y por lo tanto, con la

expresión mínima de cualidades, inevitablemente entra en un dialogo especial con su entorno. El objeto descontextualizado por sus formas, universalizado, no se une al suelo y a su paisaje mediante anclajes culturales (como el zócalo, la basa o los ejes territoriales) sino que, simplemente, se relaciona con él, permaneciendo separado, por su posición (sobreelevación, apoyo, emergencia) ó su orientación. En definitiva en estos casos es la topología la que regula la relación con el paisaje y de las piezas entre sí.

Parecería, por lo tanto, que lo Minimal, mas que descubrir una nueva relación con el paisaje, descubre algo que ya era inherente al movimiento moderno.

Aceptando el origen de lo conceptual en Duchamp y en sus ready-mades, al modificarse el enfoque del arte desde la forma del lenguaje a lo que se pretende transmitir, es decir, "al cambiar la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función<sup>1</sup>", debe aceptarse que el proceso de reducción formal y del correspondiente incremento del valor de lo topológico diera comienzo también en las primeras décadas del siglo, (aún cuando habitualmente se identifique con los años 60-70). Pudo perfectamente ocurrir que la arquitectura, con la investigación formal de la relación con el entorno, descubriese estas propiedades del arte Minimal, antes incluso de cualquier reconocimiento explícito que se este produciendo ahora.

Desde este punto de vista nada tiene de particular la permanente referencia

---

<sup>1</sup> Joseph Kosuth, "La idea como arte".

al mundo arquitectónico de muchos artistas Minimal <sup>1</sup>. Casas de formas abstraídas, cubos y pirámides de geometrías perfectas establecen una relación con su lugar de emplazamiento como premisa fundamental de la obra. El detalle del objeto, los huecos, los rehundidos de los planos, las molduras y lo superpuesto es eliminado. Sólo queda el volumen a menudo resuelto en un solo material para relacionarse con los otros objetos de las composiciones (de nuevo la referencia al taller de Brancusi y la obligada cita a Herzog y de Meuron).

Conviene aclarar, sin embargo que, esta pureza de lo minimal no implica su necesaria literalidad al trasladarse a lo arquitectónico. Sería absurdo tratar de forzar la percepción próxima del objeto arquitectónico a su coincidencia con la visión lejana que es, en definitiva, la interviniente en su relación con el paisaje. Cuando se habla de "limpieza" de formas se hace desde la visión lejana, desde la sensación perceptiva que se obtiene en la distancia. Esto implica la separación, en el discurso, de diferentes niveles contextuales. Se habla por referencia al paisaje en una contextualización amplia, correspondiente a la visión lejana. No debe entenderse, por lo tanto que esta "limpieza" de formas sea real, la del plano de fachada.

El proceso por el que una obra Minimal llega a ubicarse en su específico entorno es un ejemplo preclaro del control topológico y abstracto de la pieza sobre su "paisaje".

La obra se hace realidad por una doble referencia. Existe como objeto con anterioridad al espacio de ubicación y, a la vez, es definida en relación con el

---

<sup>1</sup> Se reconoce como "lugar común la alusión a las implicaciones del minimal art en la arquitectura o a que muchas de sus esculturas sean arquitecturas inconscientes". Simon Marchan Fiz. "Contaminaciones Figurativas" p. 256 Alianza Forma. Madrid, 1986.

espacio de su encuentro.

Esta idea queda perfectamente expresada por Robert Morris al afirmar que la ambición del Minimalismo es dejar el terreno de lo que el llama "estética relacional" para "aprovechar las relaciones que se establecen en la propia obra y convertirlas en una función del espacio, la luz y el campo de visión del espectador <sup>1</sup>".

## **2. La esencialización Minimal en confluencia con la visión lejana. El reforzamiento de lo abstracto.**

### *Las formas desnudas o la visión lejana.*

Las teorías psicológicas de la percepción gestáltica han condicionado los diversos movimientos del siglo y los análisis recurrentes de períodos anteriores.

Las formas gestálticas, planas inicialmente, satisfacen idénticas propiedades cuando se llevan a las tres dimensiones (cubos, esferas, pirámides, conos ...) e, incluso, se podría decir que con respecto al tiempo guardan una propiedad común : la facilidad cognoscitiva de sus formas completas, aún en el caso de visualizarse sólo una parte de las mismas. Debido a experiencias

---

<sup>1</sup> Robert Morris. "Notes on Sculpture" citado por Rosalind Kraus en "Arte en tránsito". Revista AV. n° 39 de Febrero de 1993.

anteriores, nos permiten prescindir de la percepción global, en redondo, para captar y comprender su forma absoluta.

Estas formas, en el campo tridimensional, son difícilmente reductibles, se encuentran en el estado mínimo teórico de propiedades visuales. Sus partes se encuentran unidas entre sí de forma que ofrecen una "resistencia máxima a la separación perceptiva"<sup>1</sup>.

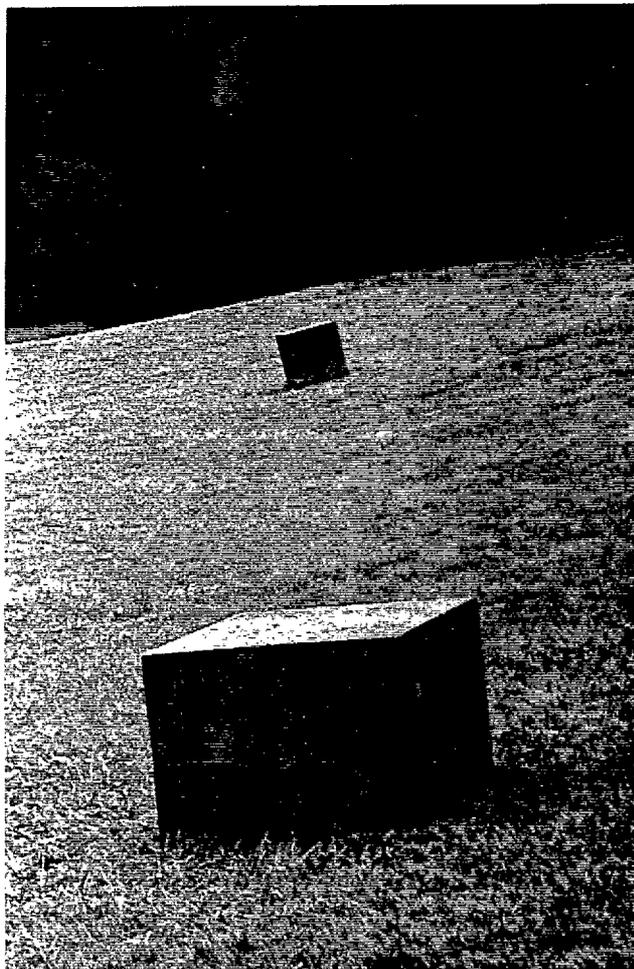
Si bien es cierto que cualquier volúmen, (arquitectónico o no), es reducido a estas formas elementales al aplicarse el análisis gestáltico, no necesariamente ha de producirse la coincidencia de que ese volúmen sea, por sí mismo y a primera vista, simple y reduccionista en cuanto a la denotación de cualidades.

Con anterioridad a la reducción analítica pueden percibirse, y de hecho ocurre siempre así, otras propiedades que, en el caso de la arquitectura, van desde sus cualidades simbólicas hasta los problemas estilísticos. Especialmente estas últimas cuestiones detraen la lectura perceptiva por encima de las de posición y emplazamiento territorial en la observación próxima del objeto arquitectónico. El ropaje cultural de la obra desvía la atención de los asuntos puramente gestaltianos. Sin embargo, a lo largo del presente siglo, se asiste a una progresiva reducción formal y simbólica que permite, cada vez más directamente, la lectura abstracta de las piezas arquitectónicas. En el extremo de lo que se afirma se encontraría la asimilación arquitectónica, por su reducción máxima, a las piezas del arte Minimal.

Y, siempre en el extremo, la reducción formal conduce, inevitablemente,

---

<sup>1</sup> Robert Morris.



a la reconsideración de los aspectos topológicos. La disminución de los códigos formales - ya se ha visto anteriormente - lleva aparejado un incremento perceptivo de las relaciones con el lugar y con un universo más complejo en torno a las piezas.

Este proceso de abstracción en las formas arquitectónicas no puede asimilarse exclusivamente al Movimiento Moderno por razones de precisión histórica, aún cuando durante su desarrollo es cuando más se identifica la abstracción con la arquitectura <sup>1</sup>.

Con posterioridad al período de entreguerras han surgido tendencias cada

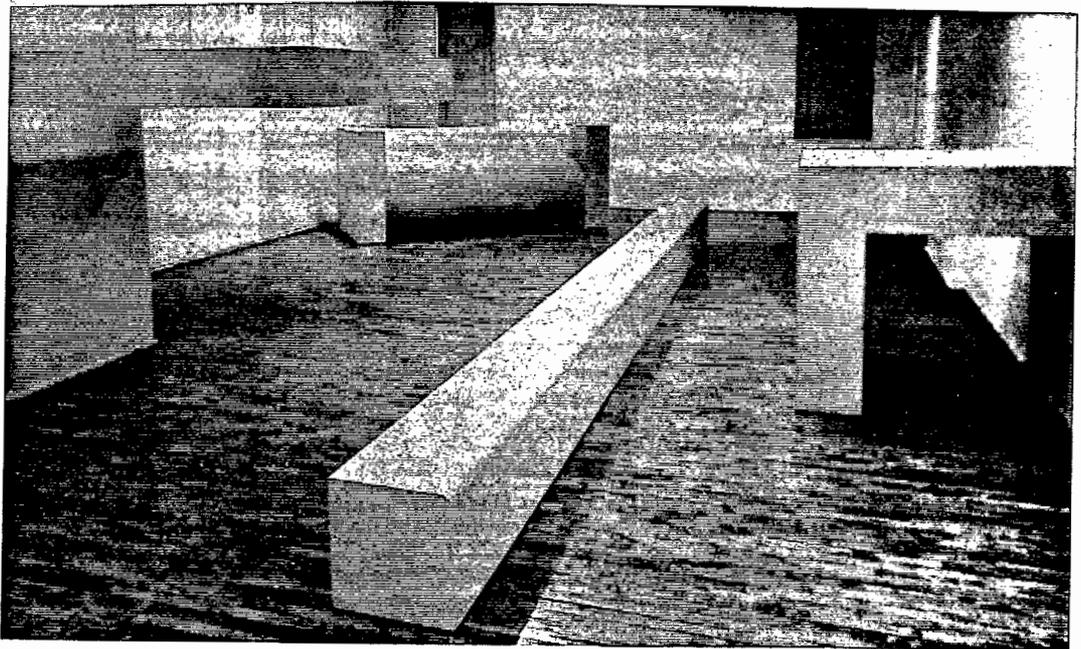
---

<sup>1</sup> Puede sostenerse perfectamente la idea de que este interés por la geometría pura (identificación entre geometría y arquitectura que diría Sedlmayr) arranca en la Ilustración, con Ledoux.

vez más reduccionistas, pero también podría ser conveniente la reconsideración, en este sentido, de determinados postulados expresionistas, aún cuando habitualmente sean considerados como opuestos a esta tendencia. Es el caso de las obras más "cristalinas" como "Cristal sobre una esfera" de Wassili Luckhardt (c. 1920) o los diversos proyectos de Bruno Taut, entre los que cabe citar el "Pabellón de Vidrio", (1914) ó su "Casa del Cielo" (1920) y, por supuesto, aquellos primeros croquis de Mies para sus rascacielos de cristal. El propio Worringer identifica una y otra vez, en su tesis doctoral, lo abstracto y lo cristalino y es curioso que este texto fundamental, de tanta trascendencia en el posterior desarrollo del arte abstracto, haya sido parcialmente obviado en la otra posible interpretación, más objetual y menos estilística.

Quizás sea debido a la fácil asimilación de lo abstracto con un código formal determinado, común a todas las artes, olvidando que la abstracción es un proceso mayor que incluye por supuesto el anterior, pero cuyo alcance comprende, también a la descontextualización de un objeto respecto a su entorno inmediato, la objetualización a la que se hará referencia en la segunda parte de este capítulo.

La reducción formal, cuando es real y no producida por la lejanía, por la distancia del punto de vista de quién mira una obra arquitectónica integrada en un paisaje trasluce aquellas cuestiones puras y netas de relación con el territorio. La desnudez estilística, producto del impulso hacia lo minimal, viene pues a igualar la relación independientemente de la distancia del observador. El reforzamiento de lo abstracto se produce por la descontextualización total del objeto cuyas fuerzas expresivas pasan a depender de forma importante de las cuestiones topológicas.

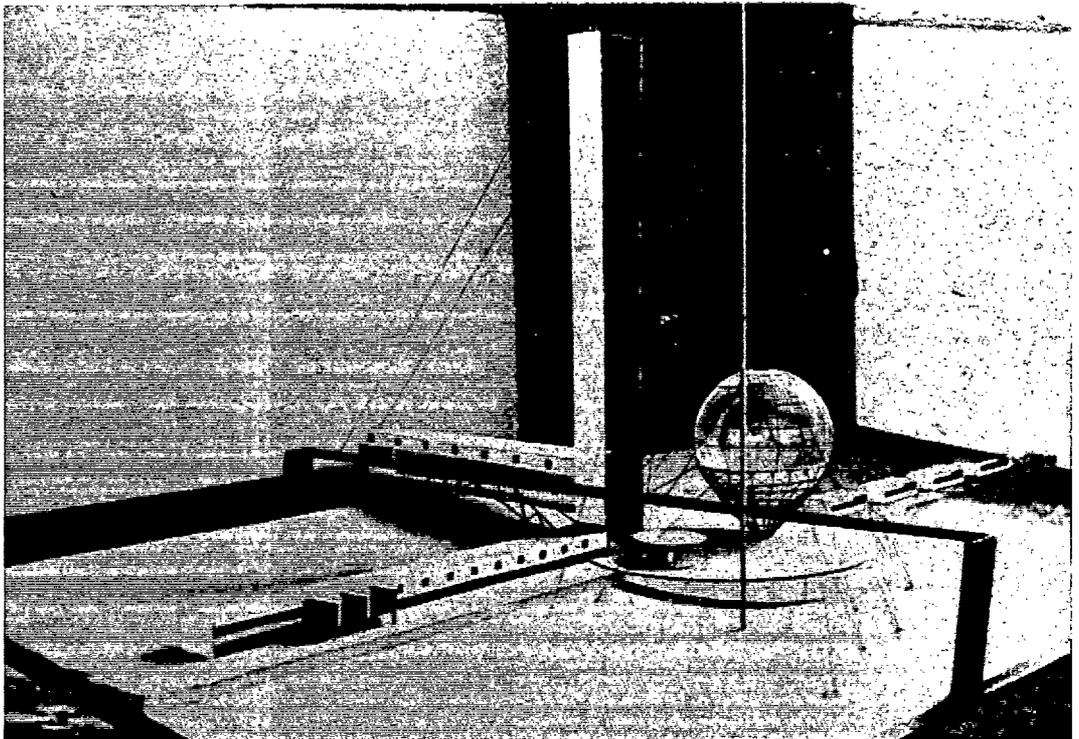
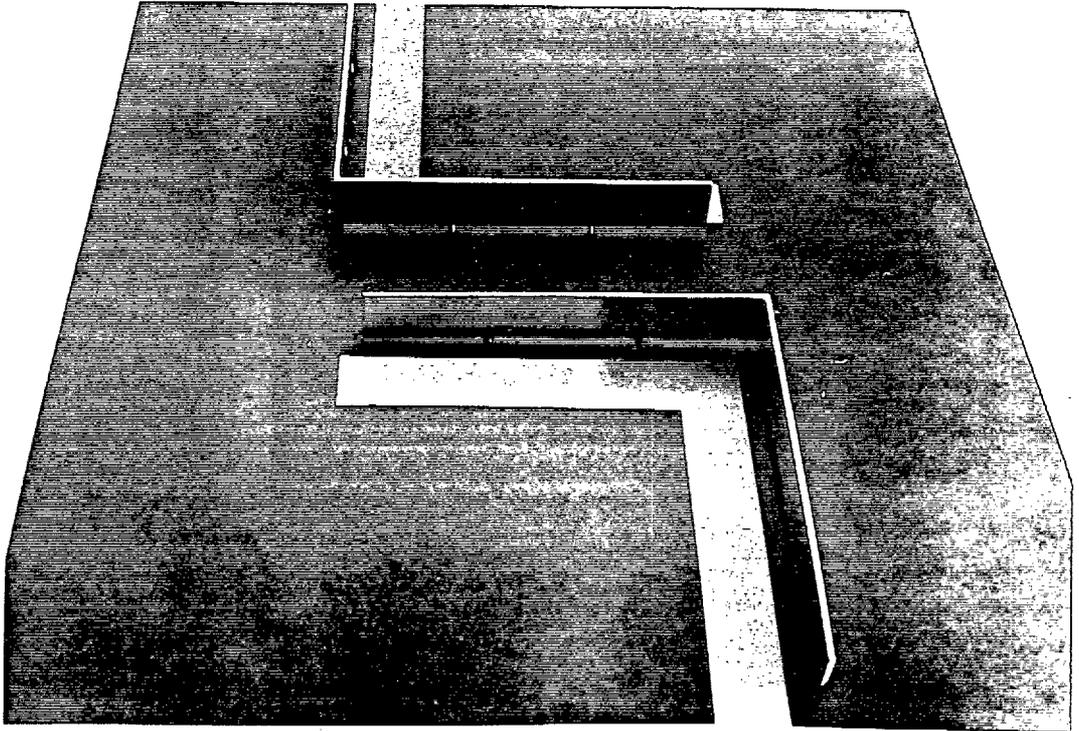


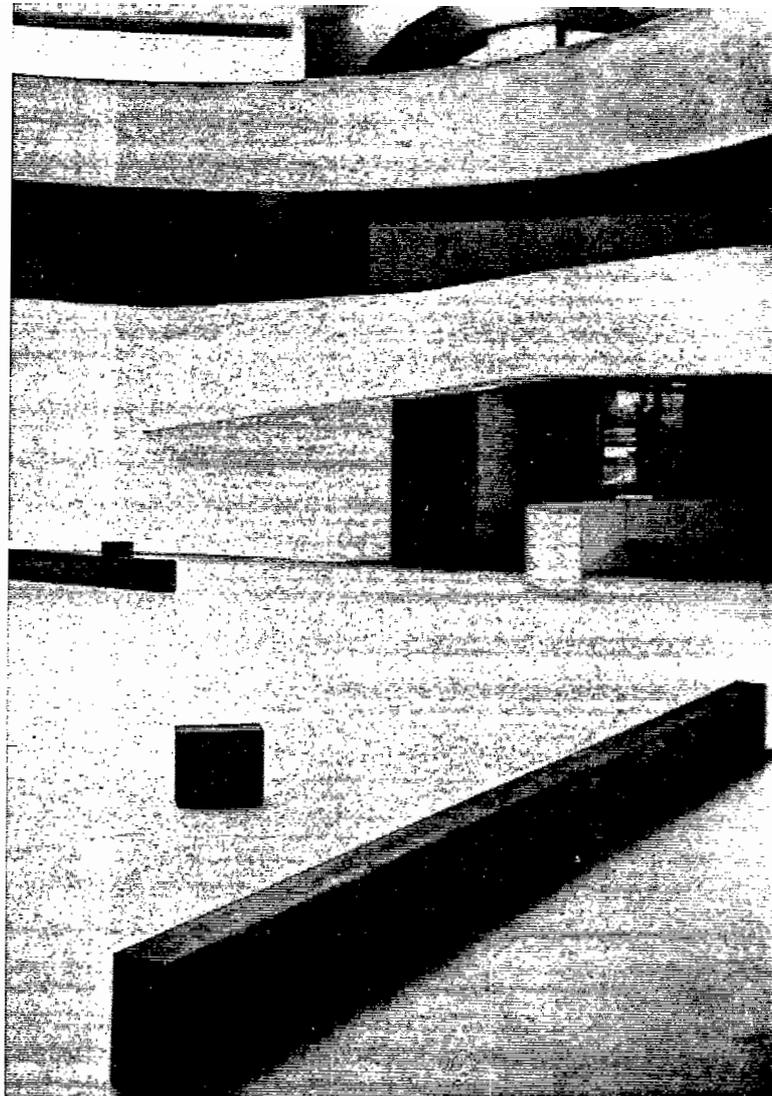
*La objetualidad reencontrada.*

La reducción de cualidades en un objeto lo aproxima, lógicamente, a la rotundidad.

La forma gestáltica, el uso de un único material, la ausencia de estructura formal del tipo de : pedestal - objeto ó basa-fuste-cornisa; en definitiva, la simplificación morfológica hacia lo mínimo posible nos inducen a leer el objeto, que así se nos presenta, como elemental y extraño frente al resto de los objetos de su entorno.

Esta ausencia de relación con lo cotidiano, con lo que lo rodea es precisamente la que provoca que nuestra atención se centre en este objeto. Y este





fenómeno perceptivo, que nos ocurre por ejemplo con el arte Minimal se produce también con elementos naturales del territorio ó, incluso, con determinadas piezas arquitectónicas <sup>1</sup>. Pero para que esto suceda es necesario que concurran varias condiciones relativas al objeto en sí mismo al paisaje que lo rodea y a una situación cultural determinada.

Este fenómeno perceptivo conocido ya de antiguo, habitualmente ha permanecido ligado a la sacralización de un determinado objeto : monte; roca ó incluso árbol. Y esta cualidad "presencial" permanece ligada, por encima de cualquier otra cosa a la proporción referente a su entorno.

---

<sup>1</sup> Vale la pena aclarar, sin embargo, que no se trata de interesarnos por los proyectos arquitectónicos que se "inspiran" en piezas minimalistas. Estos pueden o no ser trascendentes en función exclusivamente de si su relación con el paisaje y con el suelo es o no recíprocamente coherente, y que permitan que se produzca una separación, una flotación e independencia del objeto con respecto a su entorno, al paisaje que lo rodea.

Se trata por lo tanto de un problema de relación entre Arquitectura y Paisaje y no de un análisis de los objetos paisajísticos en sí mismos.

*La montaña cósmica.*

La montaña coincide en ser el elemento natural más venerado, con más fuerza en las simbologías religiosas. Su cima se pierde entre las nubes, se acerca al cielo, a veces es inexpugnable ... y todas estas cualidades hacen que pueda ser lógicamente considerada como un objeto sagrado de conexión entre la tierra y los dioses. Pero además su verticalidad la convierte también en una representación del "Axis Mundi", puesto que fija una referencia con capacidad para ordenar el entorno y a la sociedad que la venera.

Siguiendo la terminología de Mircea Eliade <sup>1</sup> la Montaña Cósmica es el "vínculo" por excelencia entre el "Mundo" y el Cielo.

De entre todas las Montañas con presencia (Haraberezaiti en Irán, Gerizin en Israel, Fujiyama, Kilimandjaro, el mismo Teide y un largo etcetera) quizás la de mayor relevancia arquitectónica sea la mítica e inaccesible Meru por la multitud de templos védicos que repiten una y otra vez su forma. Es el caso de las Stupas o de los templos excavados en colinas o montañas que adoptan así, la forma exterior como propia, que se apropian de la forma natural. Este relación arquitectónica, quizás no tan directa, aparece sin embargo en otras muchas

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, Lo Sagrado y lo Profano. pag. 40. Esta misma idea es desarrollada por Siegfried Giedion en "El Presente Eterno".



culturas. No es necesario enumerarlas. Basta recordar las pirámides egipcias, mesopotámicas o aztecas, los túmulos, los amontonamientos artificiales de Gran Bretaña los montículos funerarios de los Indios de Norteamérica o incluso, quizás, los hallados en el sur de Tenerife.

Fácil es imaginar, sin embargo, que no cualquier montaña posee esta cualidad mágica o sacra. ¿Por qué, entonces, unas sí y otras no? ¿Es una razón justificada en acontecimientos divinos o existe una cualidad anterior de la montaña que luego se cargó de leyenda?.

Necesariamente se ha de volver a lo planteado al inicio. Los objetos capaces de esta cualidad - por su forma - han de reunir una serie de propiedades intrínsecas y en relación con su entorno. Se aclara que es "por su forma", puesto que determinados objetos sagrados también poseen esta característica y su

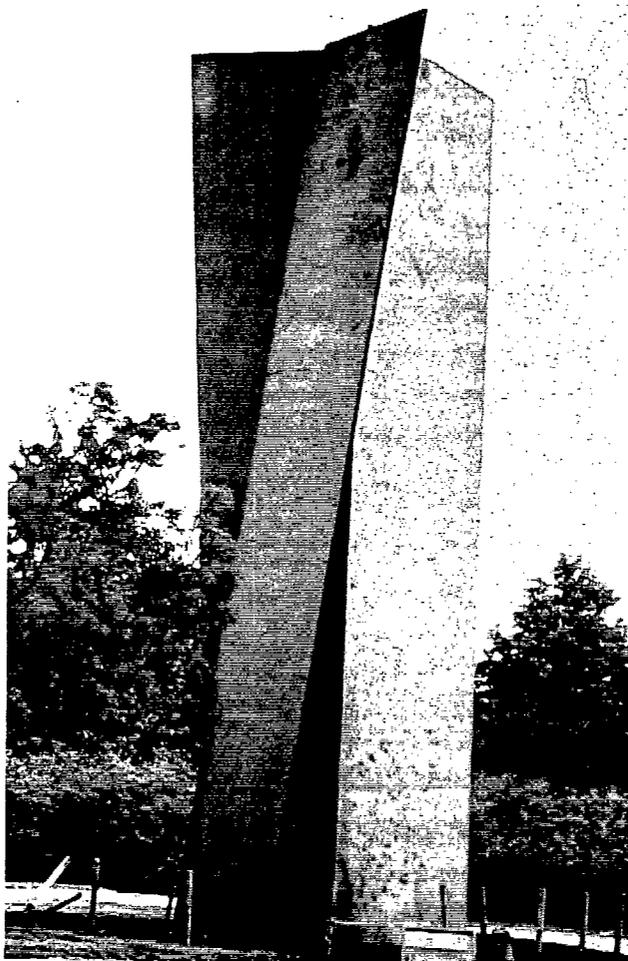
presencia es enorme para su cultura aún cuando no son visibles. Es el caso, por ejemplo, de La Caaba, cuya capacidad estructurante alcanza a las formas arquitectónicas y a su relación con el Cosmos de todo el mundo islámico. En cualquier caso esta dimensión cultural se sale del hilo conductor que aquí se intenta llevar y su importancia con respecto a la obra arquitectónica es más bien intrínseca y no tanto en relación con el Paisaje.

Cuando el objeto no es natural, cuando es una creación humana sobre el paisaje se produce la misma confluencia de propiedades formales. Dos de sus propiedades son intrínsecas: reducción y autonomía formal y otras dos lo son en relación con el entorno : dimensión proporcionada e independencia de los sistemas paisajísticos.

*Reducción y autonomía formal :*

La pieza está desprovista al máximo de contaminaciones lingüísticas y entre más próxima a la expresión de una sólo propiedad, mejor.

Una de las características de estas obras, la "reducción", es la desaparición, positiva e inevitable, de características estilísticas o ajenas al objetivo alcanzado. Esta reducción se produce, de forma consciente, en el arte de las últimas décadas. Aspas y cruces sobre el territorio de Richard Long, de Robert Morris o de Dennis Oppenheim, esculturas-obelisco de Richard Serra, etc., nos introducen en este aspecto proyectual de incidencia sobre el Paisaje.



El lenguaje arquitectónico o la complejidad formal en el caso del elemento natural, disfraza y oculta al objeto. Despista su percepción inmediata y rotunda o lo contamina con factores culturales de otro tipo que le hacen perder su carácter. Este aspecto hace que sintamos preferencia - cuando situamos el objeto en el paisaje con esta intención - por la forma bruta de la piedra (el menhir), antes que por la estatua <sup>1</sup>, por la pirámide y las formas gestálticas, los proyectos de Ledoux y el Cenotafio antes que por una obra de lenguaje más "disciplinar".

El menhir, en este sentido tiene su continuidad en algunas esculturas contemporáneas de Richard Serra, de gruesas planchas de acero dispuestas con dominio de la vertical como "Spin Out" ó "Sight Point". Y en arquitectura podría ser asimilado a edificios de aspectos muy rotundo: el Seagrams, la torre

---

<sup>1</sup> Carl André. Catálogo de la Exposición en el Palacio de Cristal de Madrid, 1988.

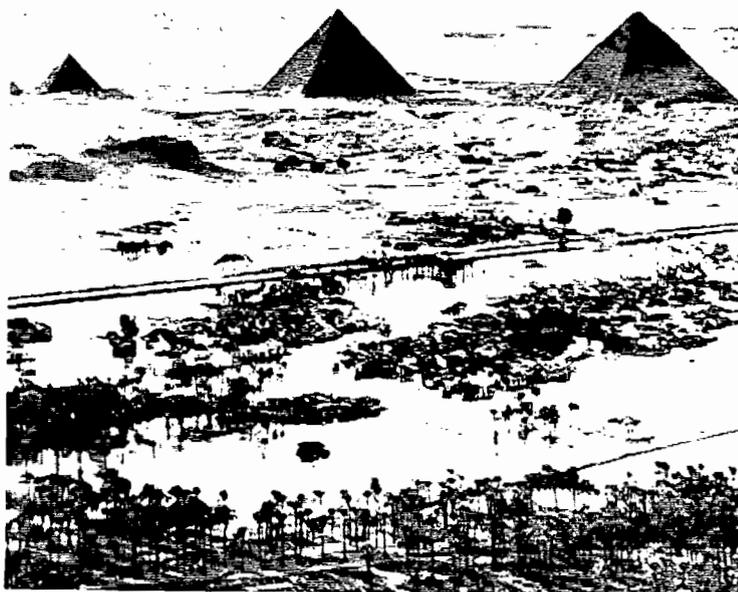
cilíndrica de Nouvel.

La segunda cualidad citada, la autonomía de la pieza está ligada en cierto modo al contacto que esta mantiene con el suelo.

Un edificio puede leerse desde este punto de vista, anclado, con parte de él enterrado aunque conservando su forma rotunda, simplemente apoyado sobre el suelo, flotante en el aire, suspendido o sobre pilotes pero de forma, en cualquiera de los casos, que parezca que el edificio no se integra, no se extiende ni dentro ni sobre la tierra. Una plataforma, una base o pedestal unen el edificio con el suelo y parece emerger de él. Un cubo, pongamos por caso suspendido o apoyado sobre pilares no emerge del suelo sino que cae, se posa, como diría Le Corbusier. Esta autonomía del objeto respecto a su suelo vuelve a remitirnos a los períodos indicados por Worringer. De nuevo es más fácil asimilar lo dicho con la prehistoria megalítica o las construcciones piramidales que con otras civilizaciones más concretas, de mayor contacto con la tierra. Sin tener que ir a los extremos, a la pirámide que siempre es más obvio, el templo egipcio por contraste con el griego, carece de base visible de apoyo, sus partes se apoyan directamente en el suelo, como arrancando de la tierra.

Pero, con todo, cuando aparece con mayor rotundidad esta autonomía formal del objeto respecto al suelo es a partir del Movimiento Moderno. Basta recordar villa Farnsworth, villa Savoy o los prismas rotundos para las Unidades de Habitación. En todos ellos se destaca el valor objetual, prismático, suspendido en el aire a una cierta distancia del suelo.

La rotundidad en la búsqueda de estas cualidades se alcanza en obras como el "Palomar" de Kikutake o la "Lady" de Chillida, literalmente suspendidas, o en



las obras constructivistas o en la enorme marquesina de Hannes Meyer por citar algunos ejemplos pero, esto no quiere decir que objetos sobre pilotes o simplemente apoyados no puedan denotar también esta cualidad.

Es el caso de la Biblioteca de Francia de Rem Koolhaas, bello contenedor de volúmenes "flotantes" o de los proyectos no ejecutados de la "Capilla en el Camino de Santiago" de Saenz de Oiza y José Luis Román, el "Monumento a José Battle" en Montevideo, de Jorge Oteiza y Roberto Puig ó, en la misma línea, la propuesta para el cementerio de San Sebastian, también de Oteiza y Juan Daniel Fullaondo.

La técnica y las estructuras apoticadas permiten llevar este proceso de abstracción del objeto respecto al suelo a límites cada vez mayores a lo largo del presente siglo. Sin embargo lo que para algunos arquitectos es una consecuencia

de la técnica para otros va a ser una licencia para evocar cualidades abstractas del objeto que antes sólo se hiciera más sutilmente.

Separar el edificio del suelo, por ejemplo, hace que pueda leerse la fuerza de la gravedad, el peso y el volúmen, las tensiones entre la tierra y la arquitectura y aunque ésta sea sólo una de las posibilidades de este enfoque es lo suficientemente atractivo como para merecer un breve comentario.

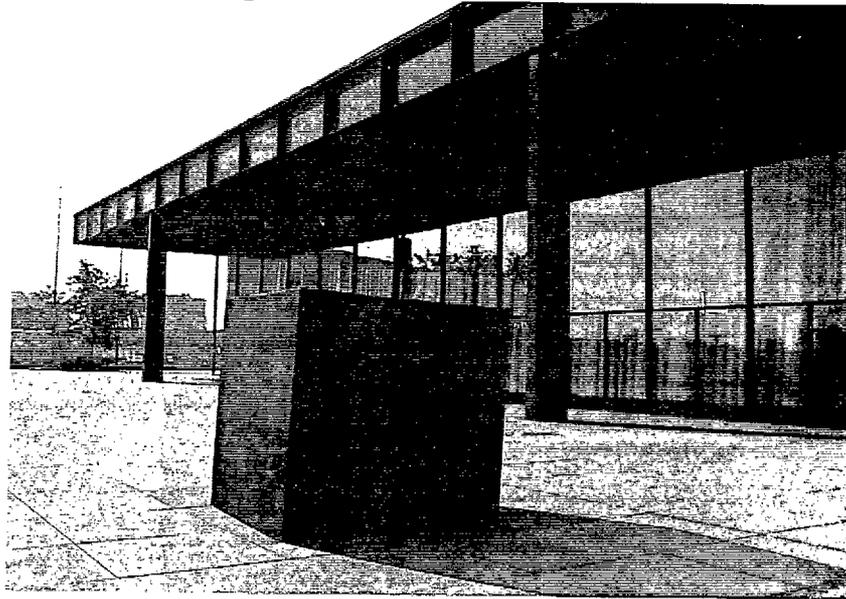
*La valoración de una cualidad: El Peso.*

El peso es en realidad una propiedad intrínseca del objeto. Sea virtual o verdadero, el peso se relaciona con el volúmen y especialmente con el aspecto o la elección formal por la que se ha optado.

Sin embargo, si enfocamos el problema desde las connotaciones citadas del territorio o el suelo, la cuestión es distinta. El peso denota la existencia de aquellas líneas invisibles, que antes se citaban, de la fuerza o la sustentación <sup>1</sup>. Así, un portaaviones, por citar un ejemplo que posee un peso reconocidamente grande, suspendido en el aire por unos cables a diez metros de altura del plano del suelo puede causarnos una enorme sensación de estupor que no se produce quizás con igual intensidad de encontrarse - aunque tampoco esté en el agua - en un varadero antes de su botadura. El que se seleccione un ejemplo extraarquitectónico cuando se está hablando de algo tan intrínsecamente arquitectónico

---

<sup>1</sup> Algunas culturas asimilan el Axis Mundi a unas flechas ascendentes de la tierra al cielo. No deja de ser curiosa la concordancia.



no es casual. El peso percibido en los volúmenes arquitectónicos depende del lenguaje, de las formas por las que se opta. El peso aquí es una propiedad virtual, no real y provoca situaciones tan chocantes como la de la conocida foto de J.N. Baldeweg en la que aparecen juntos la base de una columna clásica y una pesa de balanza. ¿Podrá denotar mejor el peso unos gramos de bronce que todo el edificio cuya carga se transmite a través de la columna?

Richard Serra ha mostrado siempre un especial interés por la reducción al mínimo de las propiedades perceptivas que un objeto es capaz de transmitir. Esta reducción, por descontado, es más una aspiración que algo alcanzable. Un objeto que denotase un color poseería, además, un tamaño, una textura, etc. Una de las cualidades mínimas más destacadas por Serra, es el peso, alrededor del cual. Gira su particular visión de la historia del arte. Y es que efectivamente el peso, visto como cualidad artística, puede determinar un nuevo enfoque.

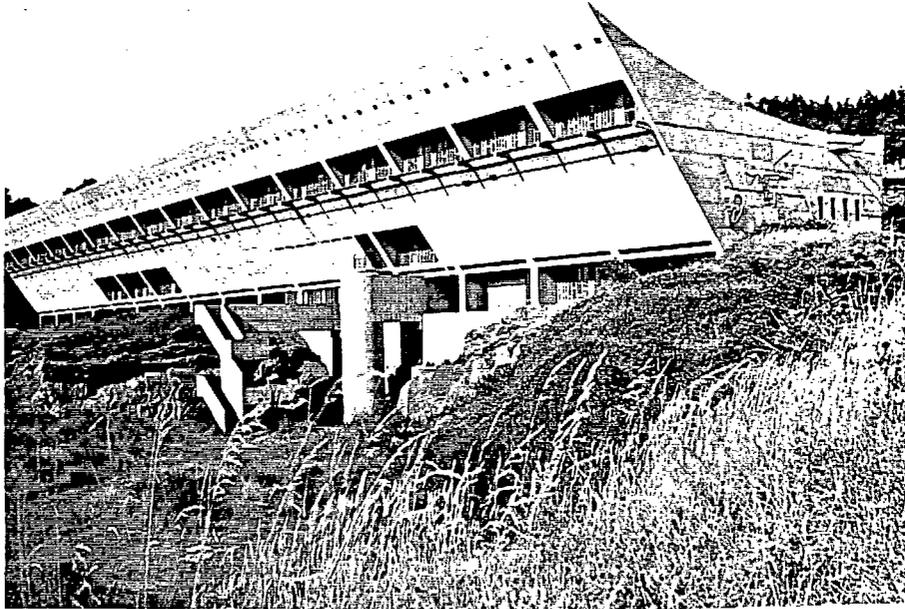
*"Tengo más que decir sobre Mantegna, Cézanne y Picasso que sobre Botticelli, Renoir y Matisse, aunque admiro lo que me falta. Tengo más que decir sobre los monumentos infundidos por la muerte, más que decir sobre el peso, densidad y concreción de innumerables sarcófagos, más que decir sobre tumbas y enterramientos, más que decir sobre Miguel Angel y Donatello, más que decir sobre arquitectura inca y micénica, más que decir sobre el peso de las cabezas olmecas".<sup>1</sup>*

Pero, a su vez, ya se ha dicho comentado, el peso está en relación con el volúmen y, en arquitectura tanto como en escultura, es una propiedad perceptiva virtual. Serra trabaja, al referirse a esta propiedad con volúmenes - huecos y es capaz de denotar una característica que, sin embargo, es físicamente irreal. Si, por el contrario, se descompone un volúmen en sus diversos planos, los independizamos a la manera de De Stijl, van Doesburg, Rietveld o Mies, el objeto se abre, el espacio interior se conecta con el exterior y desaparece, por lo tanto, las posibilidades de mostrar esta concreta transmisión de fuerza hasta el suelo.

Esta potencialidad arquitectónica nueva (del siglo XX) de lograr la autonomía del suelo y la reducción formal es quizás más importante que las modificaciones compositivas relativas específicamente a los planos de fachada. Puede interesarnos más la lectura de cualquier edificio sobre pilotes en el sentido de que se trata de un prisma elevado, separado del suelo, que su estricta

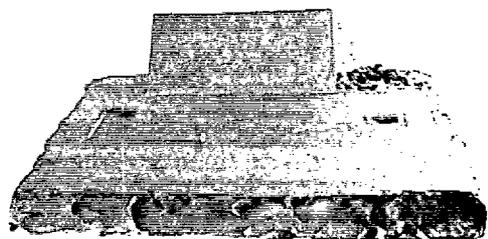
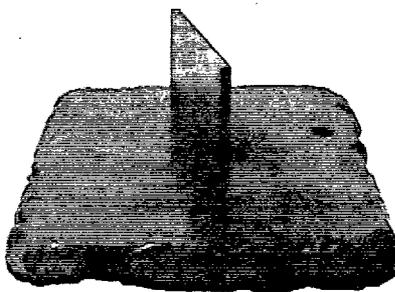
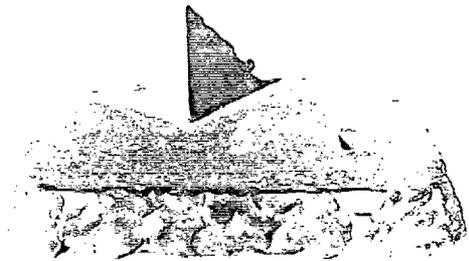
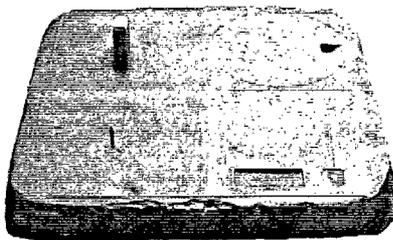
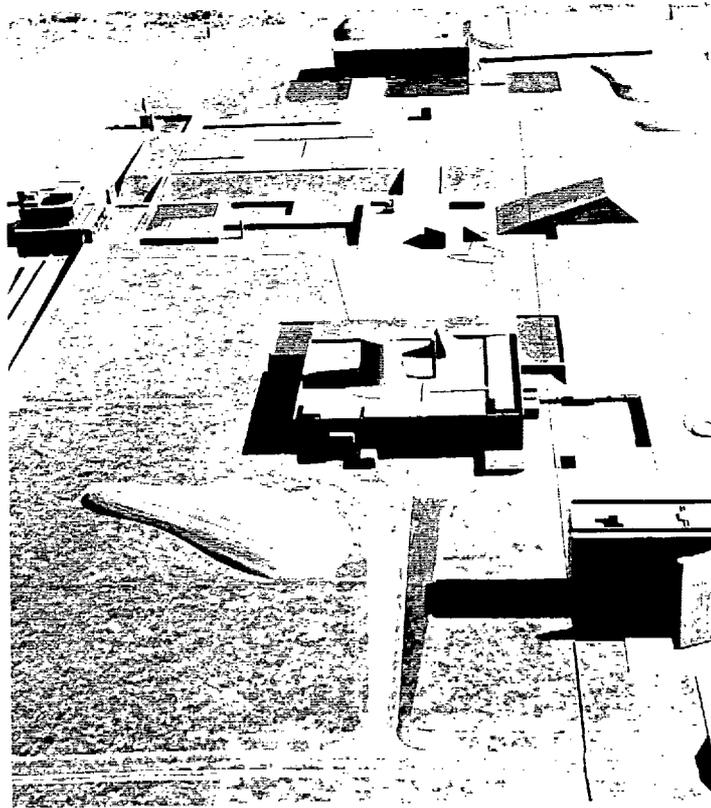
---

<sup>1</sup> Richard Serra. *Catálogo. Museo Nacional Reina Sofía. 28 de Enero - 23 de Marzo de 1922.*



composición de fachada. El interés de cualquier bloque de unidad de habitación radica en la coherencia de ambas situaciones. Las fachadas, de un sólo material, ligeramente talladas, redundan en la unitariedad del paralelepípedo. Los enormes pilares que la separan del suelo muestran el peso del volúmen que sostienen. Sólo en cubierta aparecen piezas que aparentemente rompen este juego pero son, precisamente, como los objetos que sobresalen en cubierta de un trasatlántico, es decir, refuerzan el sentido de autonomía e independencia respecto del suelo.

Este, el suelo, por su parte, no se proyecta estructurado por la posición del edificio. El plano del suelo se modela independiente de la ubicación del prisma. Una lámina de agua, una ligera ondulación, el pavimento de grava, parecen haber estado allí antes que el edificio. Este se posó "como pudo" sobre un plano independiente. Suelo y edificio refuerzan en la composición su mutua independencia.



*Independencia estructural del entorno y proporción respecto al resto de los elementos.*

Aquellas montañas que se citaban anteriormente y que poseen la cualidad perceptiva de la "presencia" se encuentran normalmente aisladas y en medio de un paisaje sensiblemente plano con el que contrastan de forma sensible. Esta condición, que impide que una montaña que se encuentre entre otras muchas o esté incluida en una cordillera posea esta cualidad sagrada, es común al resto de los elementos naturales y arquitectónicos.

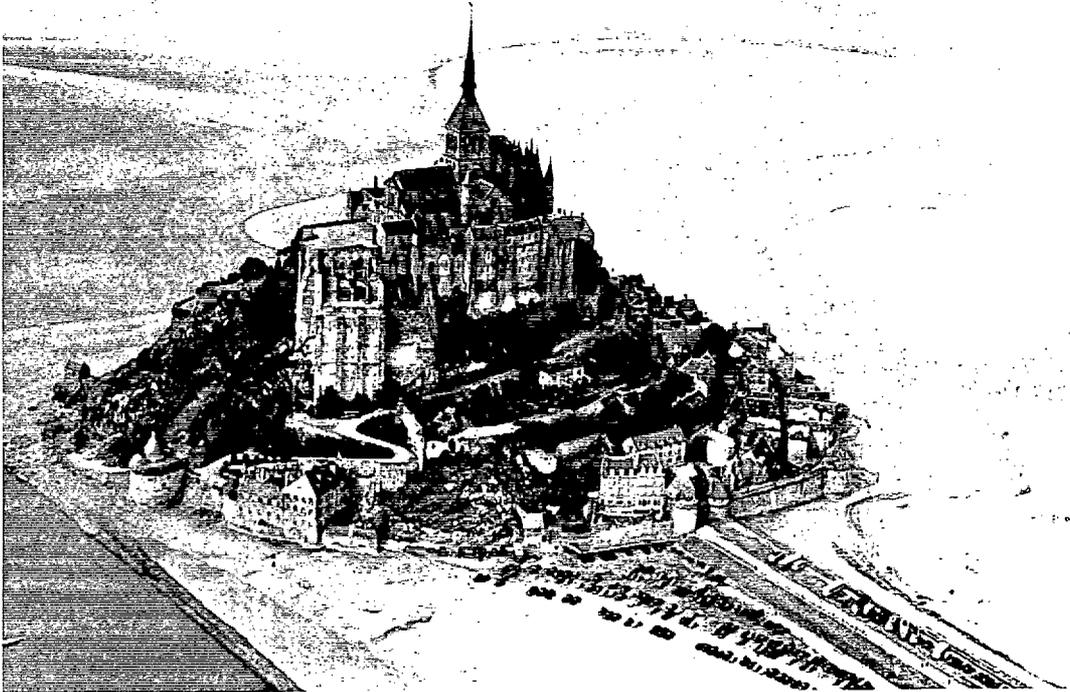
Estos objetos no pueden ser partes aditivas, ni fracciones, ni repeticiones,

tienen que leerse con toda su individualidad sobre el paisaje, como si no formaran parte de su estructura, geológica o compositiva, según el caso. Lo mismo pero a la inversa ocurre, con el paisaje. El plano horizontal encuentra su justificación con la aparición de algo sobre él como la montaña, el árbol o el poste. Hildebrand expresa inmejorablemente esto :

*"Si el árbol proyecta una sombra sobre la superficie terrestre, entonces resaltan más las relaciones espaciales de ambos, y las ideas espaciales son estimuladas de nuevo ... Ahora podemos entender cómo la posición y el significado de los objetos individuales actúan sobre la representación del espacio total. Vemos que cuando los objetos individuales se utilizan de modo adecuado, la eficacia espacial del conjunto queda enormemente fortalecida ..."*

El reconocimiento de esta interdependencia entre forma y paisaje nos conduce, inevitablemente, al problema de la proporción y de la dimensión relativa.

La catedral gótica destacando sobre los tejados, sobresaliendo de la muralla medieval, la cúpula de Brunelleschi en Florencia y un árbol en la sabana africana se unen por la misma ley del contraste : La verticalidad relativa a los otros elementos del paisaje convierte al objeto, natural o arquitectónico en ordenador del espacio circundante. El paisaje se pone en referencia con respecto a él y, al ocurrir esto ambos se convierten en interdependientes. No se trata de la relación fondo - figura del renacimiento ni de la orientación de los templos



griegos hacia un paisaje sagrado. El orden que irradia el objeto es de índole arquitectónica. El paisaje se convierte en espacio por la referencia al objeto. De alguna forma se retorna al monumento megalítico. No es una estatua, no representa a nadie ni a nada. La habitual comparación con la estatuaria de Pascua es inadecuada por lo tanto. El menhir, en correspondencia con lo dicho en otro capítulo de esta tesis, va más allá al fijar la referencia, el "Centro del Mundo". A su alrededor cobra sentido la orientación, es el centro del compás y los cuatro horizontes resultantes cobran significados diversos. ¿No ocurre lo mismo con la Cúpula de Brunelleschi en Florencia? ¿cómo sería sin ella ahora la ciudad?.

La cualidad para irradiar un orden que poseen algunos elementos es un valor, en sentido orteguiano, algo que no se ve con los ojos ni se entiende, como los números. El valor es "un linaje peculiar de objetos irreales que residen en

los objetos reales o cosas" <sup>1</sup> y no depende tanto del uso de una geometría (real o virtual) sobre el paisaje como a menudo se plantea.

Los prismas de Le Corbusier, flotantes, sobre pilotes, en Chandigarh y el plano bellamente modelado del suelo, independiente de cualquier geometría y trazado allí mismo, "in situ", se estructuran precisamente a partir de estos postulados.

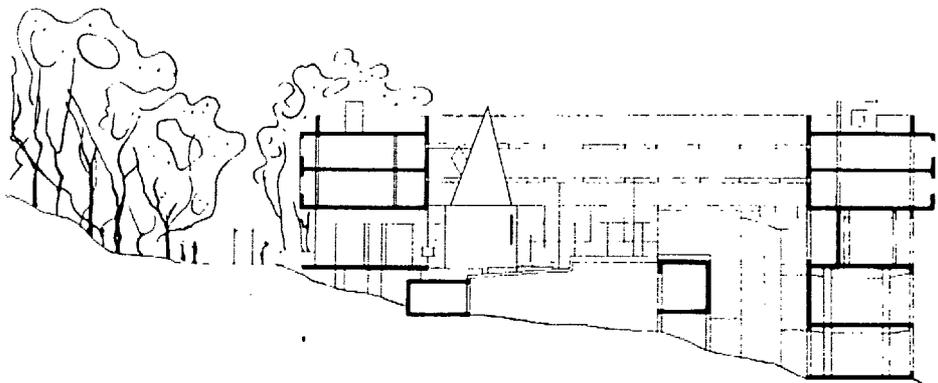
Le Corbusier no habla de orden al referirse a la ciudad y su estricta retícula. Esta es una cuestión de geometría de uso, funcional. El orden se cita precisamente dónde menos visible es: en el Capitolio. En las primeras propuestas éste era también un espacio jerarquizado, y sin embargo en el resultado definitivo no aparece más geometría que la inducida por la orientación y la permanente presencia, al fondo, del Himalaya.

Desde la época Gótica, quizás, o desde la Prehistoria no se había resuelto la relación entre Paisaje y Arquitectura en base a estas consideraciones.

La pérdida de contacto con el suelo se había producido antes de otra forma, por referencia a la universalidad y lo lejano, pero nunca antes con esta rotundidad que se constituye en característica fundamental del Movimiento Moderno.

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset p. 330. Tomo VI. Obras Completas.

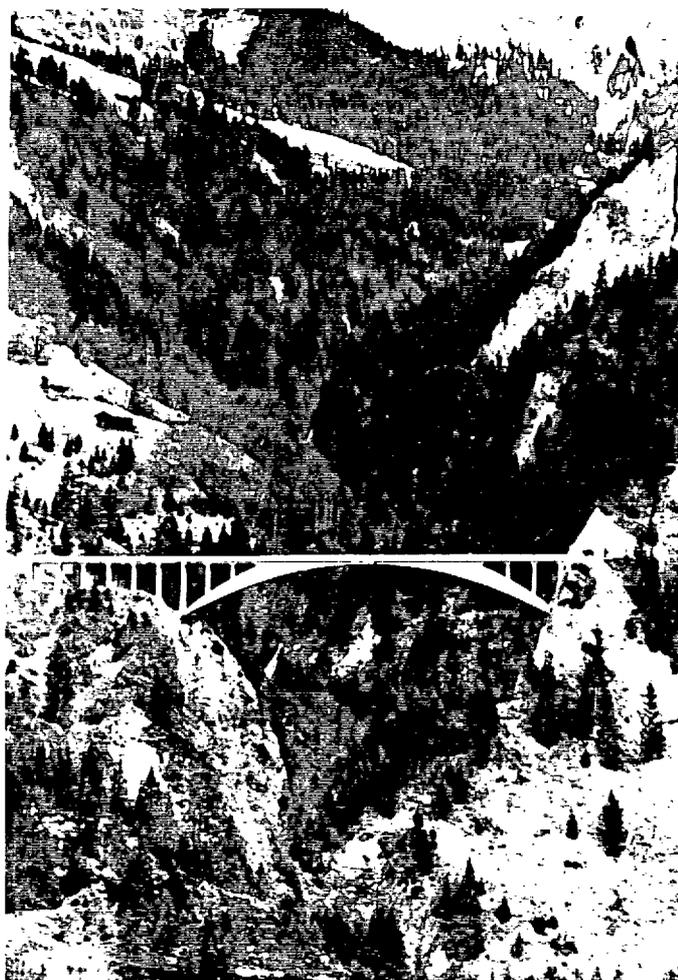


### 3. **La reducción formal en relación con lo Minimal: El ejemplo de las obras civiles en su lectura paisajística.**

El "pintoresquismo", con cabida en otros tiempos y, sobre todo, en territorios con ocupaciones muy inferiores, no ofrece respuestas válidas al problema de la inserción arquitectónica en el paisaje de hoy. La sobrecarga edificatoria del territorio hace necesaria la revisión de aquellas posturas heredadas.

Una edificación aislada, en medio de un paisaje inalterado podría resolverse a partir de premisas pintorescas. Sin embargo esta "naturalidad" del paisaje no es ya lo más frecuente. Y en un territorio de alta densidad edificatoria una más, por muy bien resuelta en sí misma que esté, no viene sino a sobrecargar las tensiones existentes. Se hace necesario, por lo tanto, preguntarse cuál es la cantidad edificatoria máxima que un determinado territorio puede soportar y, más especialmente, qué ventaja puede obtenerse de la reducción formal en estos casos.

Concretamente de las obras civiles, se obtienen conclusiones de interés que valen como ejemplo aclaratorio de lo que se afirmaba en el apartado anterior. Esto aún cuando de las obras civiles pueden practicarse múltiples lecturas. Puede, por ejemplo, hablarse del valor de la circulación por una carretera desde la perspectiva del conocimiento del punto de arranque y el final, de la conciencia de lo que la vía une, del movimiento de los vehículos como objetos de color sobre la banda de asfalto; de las propuestas de ciudad lineal de Soria, Leonidov o Le Corbusier; de la banda longitudinal que se pierde en el horizonte o de determinados proyectos que han logrado que las obras de arte, habitualmente situadas en sus márgenes, sean planteadas para el paisaje concreto por el que la



autovía transcurre. Este último es, por ejemplo, el caso de la carretera de Zuid (Holanda) de Lucien den Arend. Este artista del Land-art, más que situar piezas a lo largo de la carretera, lo que intenta es lograr la conexión entre ella y el paisaje. Las obras escultóricas a los márgenes de una vía, habitualmente separan mas que unen con el paisaje circundante. Sólo si se trata deliberadamente este problema se logra un resultado que refuerce la conexión entre vía y paisaje.

Pero, mas importante que los escasos buenos ejemplos de intervención de artistas Land-art sobre vías de circulación es la lección que puede obtenerse de las propias carreteras en sí mismo; al igual que de los embalses, los acueductos o los puentes.

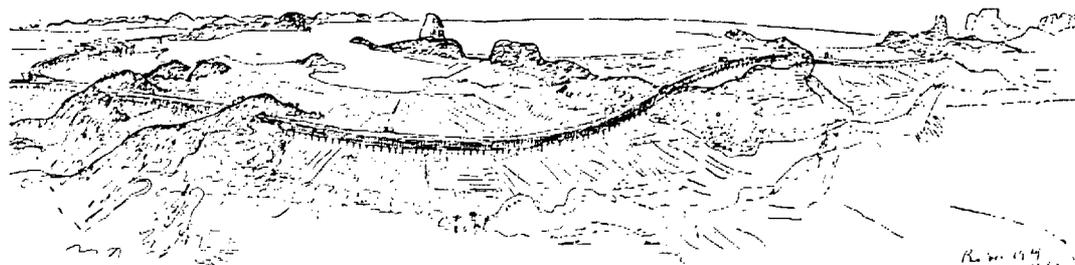
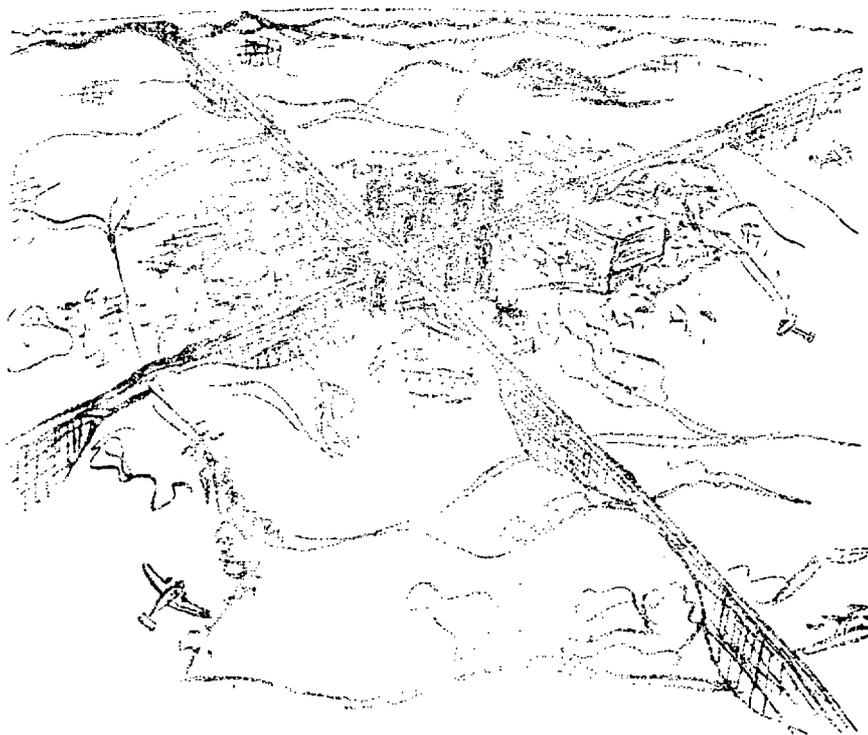
Frecuentemente estas obras parecen ancladas en el paisaje, como si formaràn parte integrante de él, como si siempre hubiesen estado allí.

Paradójicamente ocurre lo contrario con el salpicado de edificaciones aisladas a lo largo de determinados territorios. Es el caso, por ejemplo, de la ingente edificación que llena el norte de las islas capitalinas. A pesar de que la ocupación total de estas casas es notablemente inferior a la de cualquier canal o autopista puede ser que su presencia sea mucho mas hiriente sobre el territorio. La cuestión sería entonces ¿en qué se apoya este fenómeno perceptivo?.

Es bien conocido el texto de Adolf Loos<sup>1</sup> en el que se debate acerca de la mayor o menor integración en el paisaje de la casa del arquitecto y la del campesino, "hecha por la mano de Dios". La "casa del campesino" de Loos es la del hombre que conoce la tierra, que vive y trabaja en ella que, en nuestro

---

<sup>1</sup> *Adolf Loos. "Ornamento y Delito2. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.*



Rev. 10. 1949  
 Para estudio de la  
 de Construcción

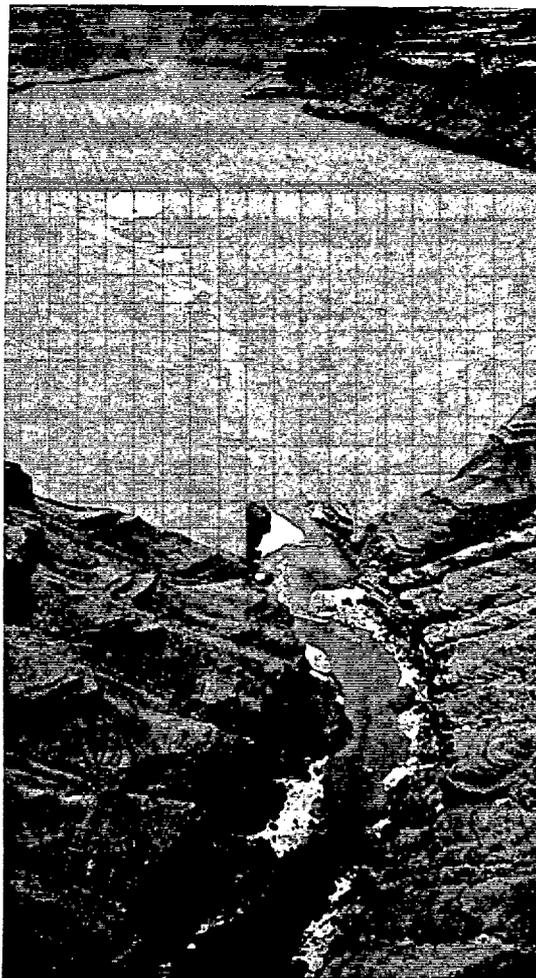


En la cumbre de la zona de estudio  
 ... G. A. ... y ... de ...  
 G. A. ... de ...  
 ... de ...  
 ... de ...  
 ... de ...  
 ... de ...

ámbito, construye en el terreno no apto para el cultivo, entre las rocas, en las laderas, dejando el resto del espacio para el cultivo, la explotación agrícola. El "arquitecto", en esta anécdota de Loos es el hombre de la ciudad, el desarraigado que no ve otros valores en el suelo que los económicos y, sobre todo, que aplica a su construcción una carga formal extrínseca a la propia obra, una voluntad expresiva que supera las necesarias a su condición mas elemental. Podría terciarse en esta "discusión" manteniéndose la postura de que quizás la "funcionalidad" de la casa del campesino, la que implica una desnudez de cargas formales, es la que provoca una mayor integración en el territorio. Y desde este punto ya es fácil retornar a la cuestión concerniente a la obra civil porque, probablemente, sea éste el primer aspecto relevante que destaca en ellas.

Estas grandes obras se proyectan supeditadas fundamentalmente a su función. Es cierto que se han proyectado frecuentemente atendiendo al estilo arquitectónico imperante, pero sin embargo, si se procedé a una segunda lectura, los aspectos funcionales y constructivos son de tal envergadura que relegan a un segundo plano las cuestiones estilísticas transformándolas en valores superfluos. Existen muchos puentes construidos bajo las pautas de determinados estilos y con la imposición de toda la ornamentación correspondiente a ellos, y, sin embargo, al recordarlos, lo mas frecuente es que se prescindan de estas cargas formales para restar, finalmente, el valor del tablero, del gesto que une las orillas de un río.

Así pues, estas obras -aún las más profusamente decoradas - tienen la capacidad de reducir sus propiedades significantes a menudo a un sólo aspecto. El puente une dos orillas. El embalse cierra una vaguada. La autopista se desliza sobre un territorio. Una palabra, o un gesto con las manos es capaz de explicar estos objetos. Sus funciones; unir, cerrar, desplazar, son unitarias y sus formas, dada la envergadura de estas obras, responden, directamente a su función. Las



*Pie de foto*

modificaciones morfológicas que han sufrido a lo largo del tiempo obedecen al proceso de adecuación constructiva al sistema de cada tiempo.

Por lo tanto, la cuestión importante no es la función única por sí misma sino el que la forma exprese, únicamente una cualidad: en este caso su funcionalidad, y, en consecuencia, el hecho de que pueda ser "leída" casi instantáneamente<sup>1</sup>.

Eliminadas todas las contaminaciones morfológicas. Reducida la capacidad

---

<sup>1</sup> En este sentido y al respecto del uso de formas de la obra pública en referencia al paisaje "se equivocaba" Sant'Elia. Las lecturas importantes que se derivan de un embalse no son las anecdóticas, las de sus escaleras, sus torres de control, los rebosaderos. La lección del embalse es otra: su rotundidad, su capacidad integradora en el paisaje. Aquí de nuevo Le Corbusier volvió a acertar al quedarse precisamente con la pantalla, con la forma rotunda en el paisaje al proyectar muchas de sus propuestas como las realizadas para Río de Janeiro o Argel.

significante al mínimo, aún cuando en determinados períodos se "vistiera" a estas piezas con su estilo, estas obras se ponen en relación con lo que les es extrínseco. Conviene recordar de nuevo la línea sobre un paisaje de Richard Long. Sólo intervenciones como la línea, sólo la figura elemental, es capaz de establecer esa relación "mágica" con el paisaje. La vertical: el árbol, el faro, la torre, las pirámides, porque se contraponen a la horizontalidad del paisaje.

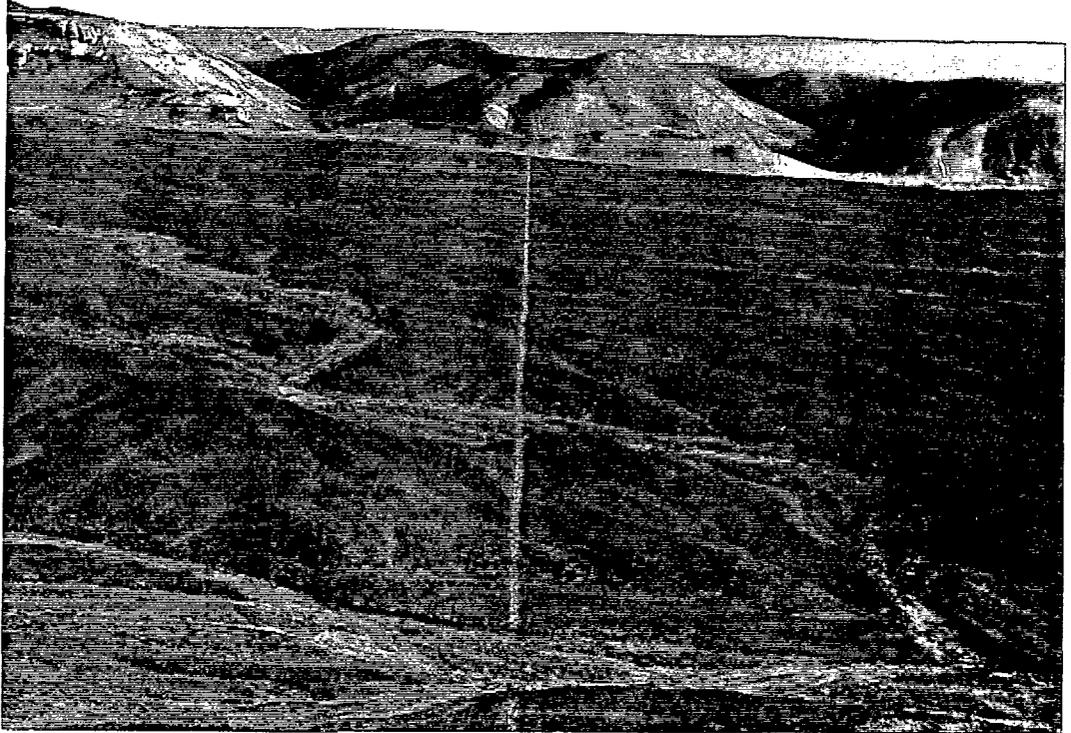
Verticalidad y horizontalidad son conceptos mutuamente interdependientes. No existe uno sin el otro. Lo mismo ocurre con las otras piezas, las horizontales, el puente, el dique y el canal.

Todas estas obras establecen, a su vez, un diálogo interdependiente con el paisaje como consecuencia del contraste con lo natural, lo ondulante y variado. Esta propiedad por la que son reconocidas como parte de un paisaje está, sin duda, relacionada con la aceptación del binomio de contrarios naturaleza-geometría. Ya se ha hecho referencia con anterioridad a esta cualidad, especialmente al hablar del hombre primitivo. La expresión geométrica es más pura cuanto mas abstracta:

*"El estilo geométrico es el primer estilo artístico. Donde quiera que podamos enterarnos de los comienzos artísticos de pueblos cuyo arte deja ver una evolución encontramos confirmadas la suposición de que los primeros productos, no son naturalistas. Los principios del afán artístico tienden hacia lo lineal -inorgánico, contrario a toda proyección sentimental<sup>1</sup>."*

---

<sup>1</sup>Wilhelm Worringer. "Abstracción y Empatía" Fondo de Cultura Económica. Mejico, 1966.



Es precisamente como consecuencia de la mayor pureza geométrica por lo que estos elementos son los que mejor entran en contacto con el paisaje. Así cabría practicar, por último, una lectura más bella en la que la propia superestructura sería la creadora del lugar.

Aquella misma actitud por la que el hombre primitivo fijaba su mundo, lo creaba, mediante la imposición geométrica aparece de nuevo gracias a la ubicación exacta y rotunda de una estructura en el territorio. Así el sentido, la referencia, dada por Heidegger, (en este caso concreto al puente), que no es para él algo situado sobre el paisaje sino algo que llega a crear el paisaje:

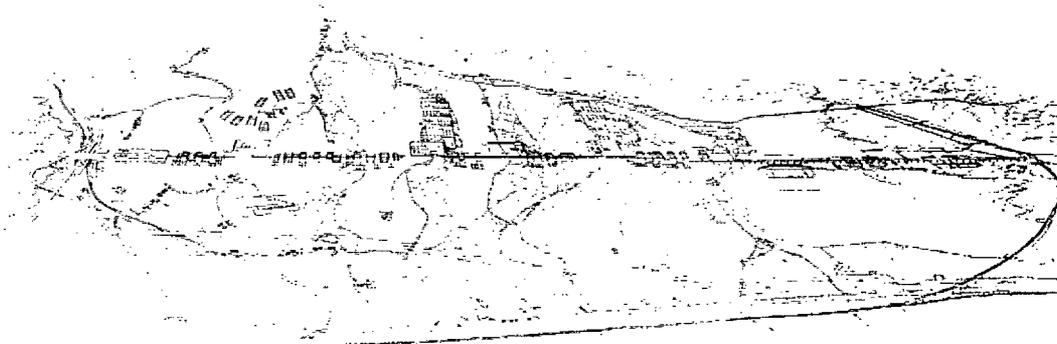
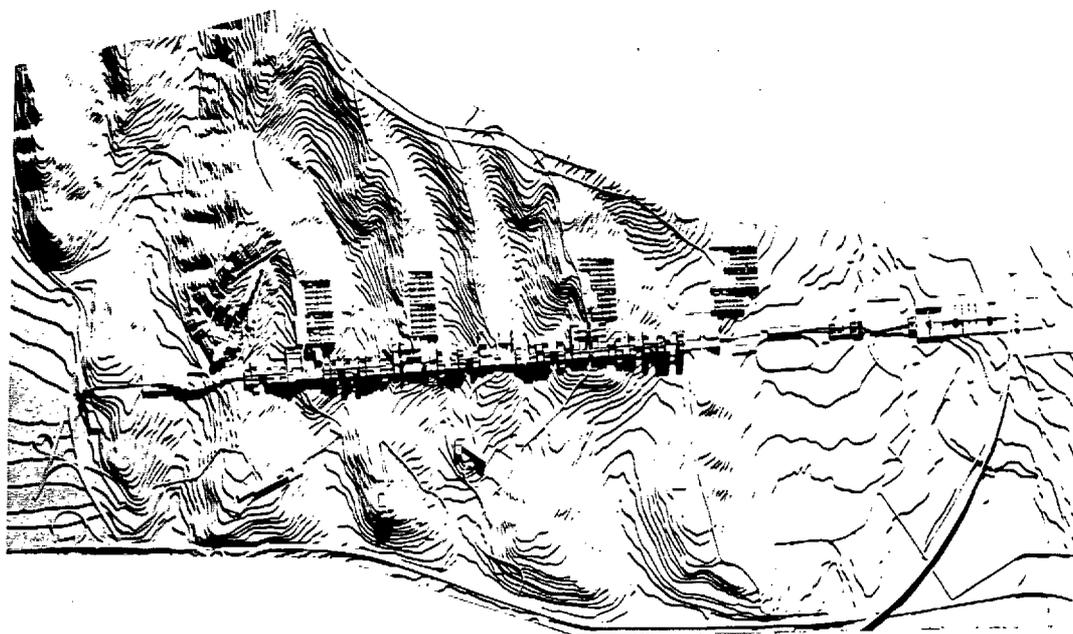
*" El puente se lanza ligero y poderoso por encima del río. No une las dos riberas ya existentes, la orilla emerge como tal solo cuando el puente atraviesa el río. El puente opone una a la otra, su flanco se contrapone al otro en virtud del puente y la orilla no se alarga a los lados del río como indiferente franja delimitadora de la tierra firme. Junto con la orilla, el puente lleva al río de una a otra parte del paisaje que yace a su lado. Lleva al río, orillas y tierra a una vecindad recíproca. El puente reúne a la tierra como paisaje alrededor del río"<sup>1</sup>.*

#### **4. Megaestructuras en el Paisaje en relación con el Land-art.**

En su proyecto para la Universidad de Calabria, Vittorio Gregotti emplea lo que él denomina principio del asentamiento. Asentamiento en el sentido de ubicación, de encaje dentro del territorio a partir de una rotundidad de implantación por contraposición a una segunda alternativa más mimética de asimilación orgánica y complejidad evidente. Lo que a escala territorial significa la fijación de una forma geométrica limpia, cuya ubicación y relación con el lugar constituye una de sus principales características. Por el contrario, los instrumentos de la primera alternativa serían "la medida, la distancia, la definición y la

---

<sup>1</sup> Heidegger. "Saggi e discorsi" Milan, 1976; citado por Norberg Schulz en "Genius Loci".



interiorización de la complejidad<sup>1</sup>".

La cuestión es, evidentemente, mas compleja que la elección entre lo orgánico y lo geométrico o la comparación Thoreauniano-Jeffersoniano de las formas arquitectónicas tan empleada por determinados críticos norteamericanos.

La propia resolución del proyecto de Gregotti evidencia la opción y lo que el arquitecto entiende por "principio de asentamiento": la Universidad forma una especie de acueducto, un puente de tablero horizontal, que une la montaña con la carretera que transcurre por el valle en el que los enormes pies de apoyo de la estructura horizontal se constituyen en las propias facultades y departamentos.

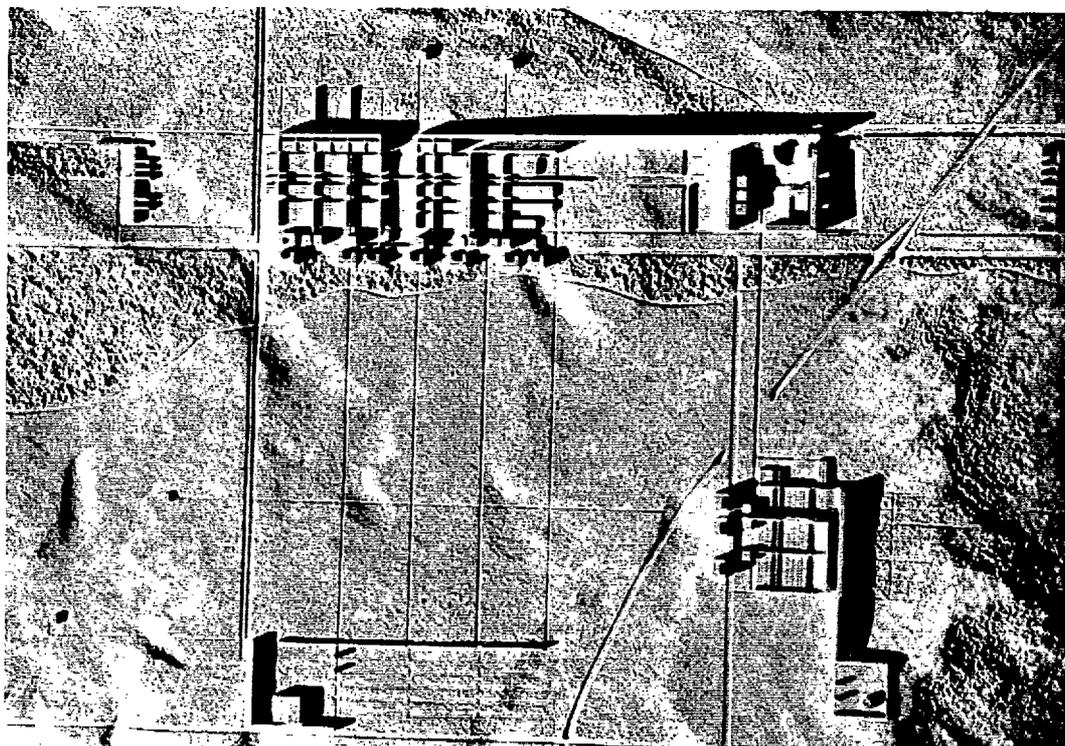
Los instrumentos empleados por Gregotti son:

- "medida", en el sentido de contención, de control y supeditación a la idea.
- "distancia", el punto de vista lejano, la obligatoria abstracción y limpieza formal.
- "definición", si el punto de vista importante se encuentra donde se domine el paisaje circundante, entonces, las líneas edilicias deben ser claras, limpias.
- "interiorización de la complejidad", casi una consecuencia de las anteriores.

Esta justa valoración o enfoque de Gregotti podría valer para analizar

---

<sup>1</sup> V. Gregotti. "Il progetto per l'Università delle Calabrie" en catálogo dirigido por Italo Rota. Electa Ed. Milan, 1979.



otros proyectos en relación al paisaje como es el caso de otra Universidad, en nada desmerecedora de esta conceptualidad: la de Cagliari, de Luisa Anversa Ferretti, primer premio de un complejo concurso en el que Samoná quedó el segundo y Aymonino el tercero. También en este caso la premisa de partida va a ser el territorio, aunque la respuesta sea otra. En el entorno de este campus se encuentran diversos núcleos urbanos de pequeña dimensión, un aeropuerto, una urbanización industrial y otros servicios pero todos ellos dispersos. La propuesta por lo tanto, va a tratar de resolver esa interconexión territorial utilizando, precisamente, las distintas partes de la Universidad como medio de relación y se formaliza como una trama de edificios generales, facultades y residencias que se apoyan en una retícula, débil, a nivel territorial<sup>1</sup>.

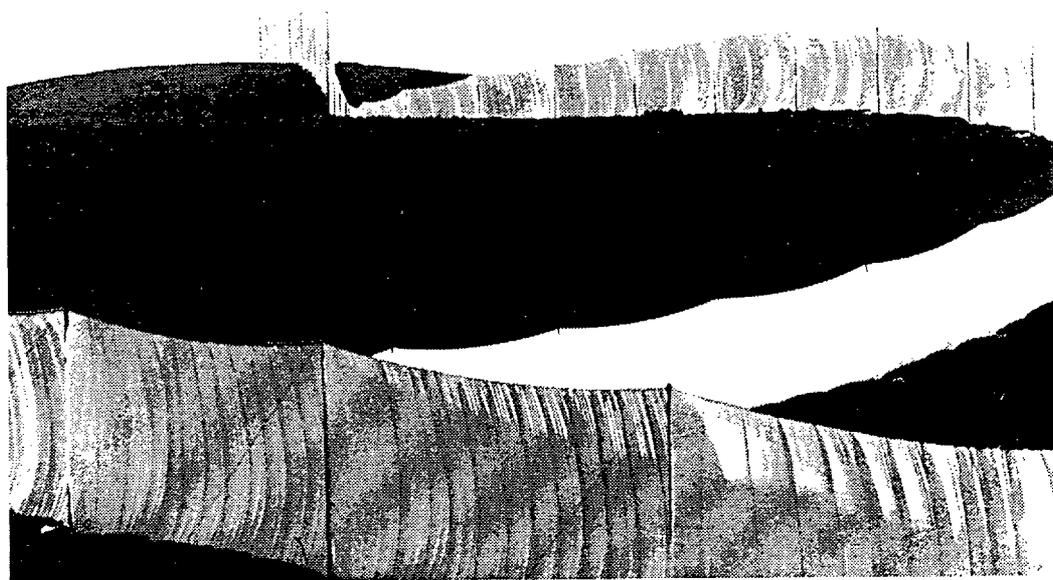
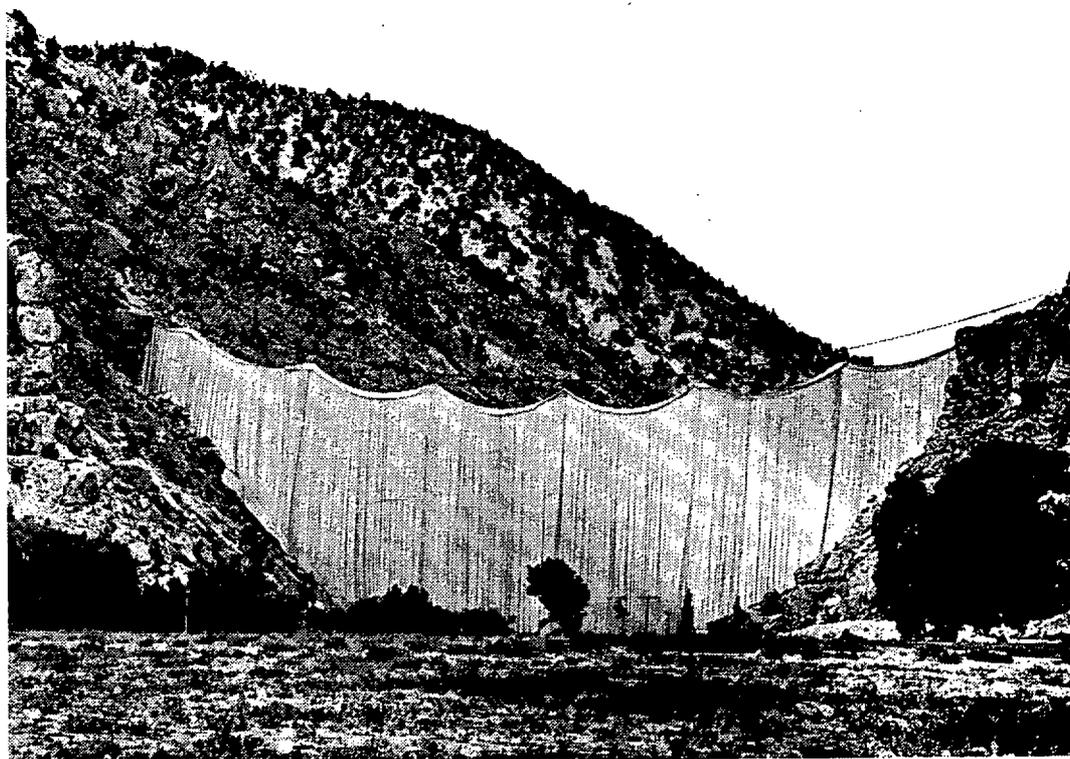
<sup>1</sup> Contraspazio 3. Sept. 1973

Ambos ejemplos encuentran fundamentación conceptual precisamente en las mismas premisas que muchas obras del Land-art. Las similitudes formales son evidentes con las obras de Christo, en "Wrapped Walk Lines" o en sus propuestas de enormes lonas suspendidas de ambas laderas de un barranco, ó con algunas obras de Richard Fleischner, también a base de vallas continuas como las de Lake Placid de 1979. También guardan relación con determinadas propuestas de Robert Morris o Richard Long (líneas através del paisaje) o determinadas obras de Carl André.

La relación entre obras del Land-art y estas propuestas arquitectónicas a partir de aquel "principio de asentamiento" se produce precisamente por su rotundidad. Por la superposición de una estructura formal fuerte. Necesariamente se enlaza esto con lo dicho en el apartado anterior. Para que una estructura se perciba con rotundidad es necesario que aparezca desprendida de contaminaciones que pudieran "despistar" su lectura evidente sobre el territorio.

Trasladando la escala o el punto de vista del observador a una distancia mayor, lo que antes aparecía como reducción formal en relación con lo minimal ahora cobra sentido como geometría impuesta, descontextualizada, en relación con el Land-art. Es como una imposición geométrica para ser vista desde muy lejos, "para ser vista desde Marte", (en referencia a la obra de Nogushi).

Se ha afirmado anteriormente que se trata de obras descontextualizadas, aún cuando, a primera vista cabría hacer una lectura contraria. Por este motivo es necesario una aclaración. Estas obras arquitectónicas aparentemente se ligan al territorio mediante el empleo de relaciones axiales pero este punto de vista, en una relectura, aparece como equivocado. Lo que en el renacimiento se constituía como axialidad compositiva entre paisaje y arquitectura estaba constituido por dos



cosas diferentes. Por una parte la edificación y por la otra el territorio. Uno asumía el papel de Fondo y el otro el de Figura. Sin embargo, cualquiera de estos proyectos rotundos que pudieran ser relacionados con el Land-Art, en realidad, no pretenden unir nada con nada.

Una y otra vez los propios artistas del Land-Art han protestado por las afirmaciones que los clasificaban como paisajistas. Y es que, en realidad, aunque actúen en el territorio, su "modus operandi" no tiene que ver con el de los paisajistas en sentido tradicional. Las obras del Land-Art no son conservadoras ni ecologistas (error fuertemente extendido) ni persiguen la "belleza" decimonónica de la composición paisajística <sup>1</sup>. Son por el contrario propuestas

---

<sup>1</sup> Comentando el fenómeno artístico de la "Reclamación", iniciada fundamentalmente por Robert Smithson dice Robert Hobbs ("Robert Smithson, A. retrospective View", Cornell University, 1982) que "su preocupación no era nunca ecológica; Smithson era un artista fascinado con el aspecto de la polución".

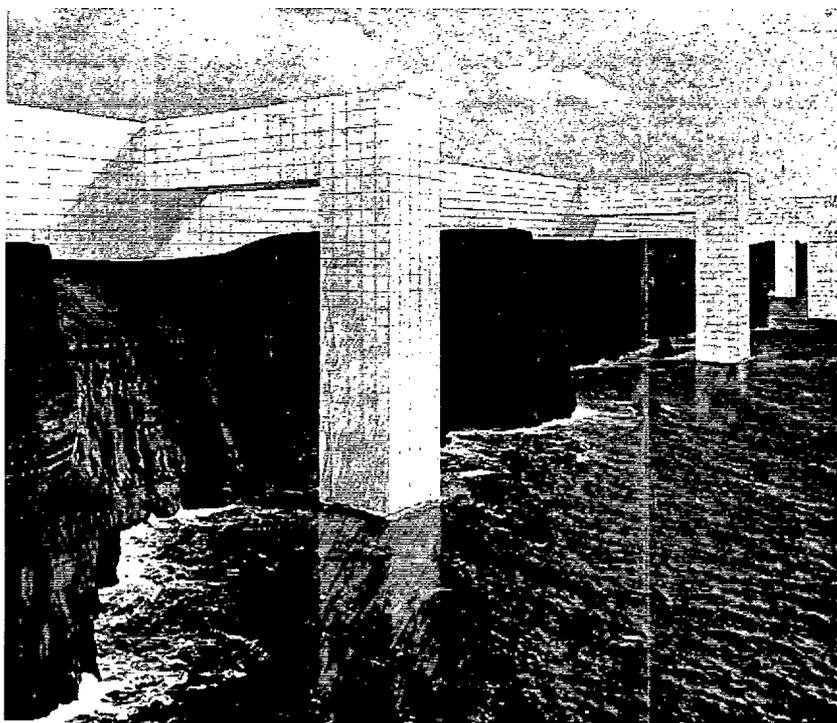
"La reclamación" de espacios libres fué común también a Noguchi (Proyecto Philip A. Hart), y a R. Morris, H. Bayer, Dennis Oppenheim, entre otros, quienes participaron en la exposición "Earthwork: Land Reclamation as Sculpture" con la que se pretendía poder actuar en los alrededores de Seattle (Washington).

También la "Spiral Jetty" estaba situada en la proximidad de pozos de petróleo abandonado. Este interés por los lugares post-industriales como una forma de no-lugar ("non-site") condujo a Smithson a concebir la reclamación de tierra como una nueva forma de arte.

Pero, a pesar de sus intentos, en los últimos años de su vida por obtener permiso para actuar en varias minas de cobre y carbón, no lo logró, quedando reducidas sus "reclamaciones" a dibujos y propuestas. También puede ser entendida en este sentido la "obra" ya citada de Joseph Beuys en la "Documenta 7 de Kassel".

Otra faceta, cada vez más importante, es la de recuperación de asentamientos industriales, minas abandonadas o canteras. Naturalmente bajo la influencia de la, cada vez mayor concienciación sobre los aspectos ecológicos, durante los años 80, fué tomando consistencia la idea de la necesidad de reparar los daños infringidos por determinados usos a la tierra. Esto no quiere decir que necesariamente se deba tratar de recuperar el idílico estado original. Tampoco parece necesario dejar las cosas como están como castigo, como afirmaba Smithson - "para evitar la redención social de aquellos que destruyeron el paisaje original".

Los proyectos "Jamesville Quarry Sculpture" de William Bennett sobre una cantera abandonada, o los ejemplos holandeses de Ann-Silvie Bruel y Christophe Delmar, ó el interesante Observatory de Robert Morris, construido sobre tierras ganadas al mar en Holanda, valen como muestra de estas aplicaciones.



destructoras y potentes. Superestructuras impuestas al territorio.

Algo parecido ocurre con estas arquitecturas. Un gigantesco cuadrado de decenas de kilómetros de lado, una retícula cartesiana o dos gigantescos planos paralelos que limitan todas las intervenciones en un determinado paisaje con total abstracción de los accidentes naturales, tienen que ser calificados como actuaciones abstractas sobre un territorio. Estos proyectos de Gregotti, Superstudio, Luisa A. Ferretti, o el propio Fuller por citar algunos ejemplos, juegan con la enorme estructura, de geometría evidente, que se superpone brutalmente al paisaje.

La elementalidad de la imposición en el contexto de todo el paisaje contrasta, a veces, con la mayor complejidad interior y próxima, pero esto no provoca disminución alguna en la impronta de la superimposición. Se trata de estructuras descontextualizadas pero, a la vez, ordenantes. De nuevo el paisaje se organiza por referencia a ellas.

## **5. El movimiento, el cambio como pauta proyectual.**

Hasta aquí se han analizado los diferentes modos de relacionarse suelo, paisaje y arquitectura como funciones culturales directas pero entendidas desde un punto de vista estático. El objeto arquitectónico estaba sobre o dentro del paisaje, en relación con la inmediatez de sus accidentes o en referencia topológica con elementos naturales más abstractos pero sin que apareciera el aspecto

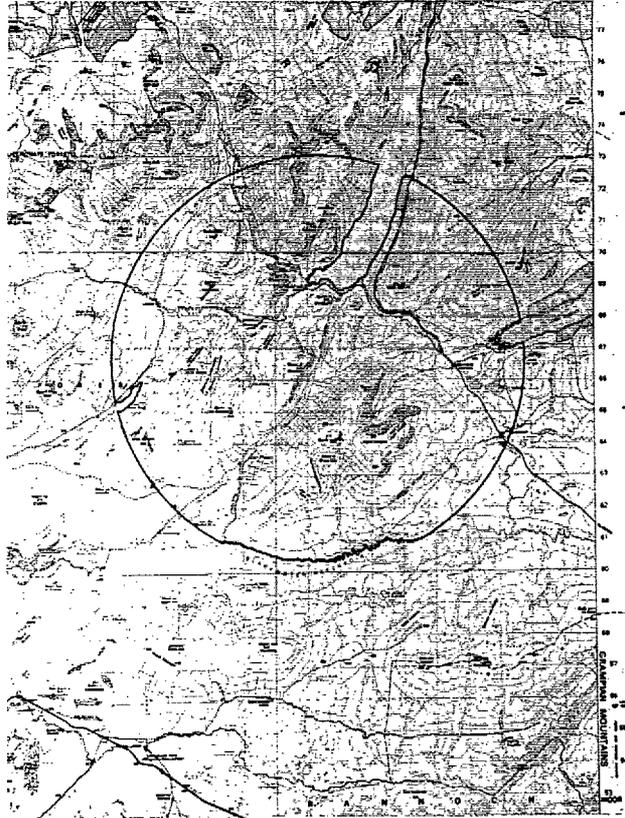


temporal. Sin embargo este tipo de análisis estático, perfectamente válido hasta hace poco, no es suficiente para explicar determinados planteamientos más actuales. Aunque el tiempo - o mejor, en aquel caso, el movimiento del espectador - ha repercutido históricamente en la proyectación paisajística no lo ha hecho tanto de forma consciente como a consecuencia de una acción indirecta de la Cultura. Ha sido en las últimas décadas cuando han aparecido obras, artísticas en general, apoyadas de forma evidente en el elemento tiempo o se han recuperado, para la consciencia aspectos secundarios de otros momentos.

Por otra parte, el tiempo no tiene una lectura única lineal, su intervención en la escena arquitectónica se produce desde puntos de vista tan diversos como la consideración proyectual de los ciclos estacionales, que modifican sustancialmente el paisaje en aspectos como la luz, el color o la alternante opacidad y transparencia de la vegetación caduciformes, hasta, cambiando de

sujeto, el propio movimiento del observador, cuya visión al pasear, modifica las posiciones relativas del paisaje y la arquitectura. La complejidad de la intervención de éstos en la relación citada es aún mayor si se analiza el papel que el tiempo, a partir de un mismo sujeto, ha jugado en las diversas culturas. Retomando los ejemplos citados: un cambio estacional, para un romántico, supone la oportunidad de modificar la relación fondo-figura, semi ocultando el edificio tras una masa vegetal sensible a las estaciones logrando un mayor o menor contraste del objeto arquitectónico en la composición paisajística. Este mismo ciclo natural, sin embargo, para un Egipcio va a ser algo mucho más trascendente y va a predeterminar su arquitectura pero desde otros aspectos: el ritmo continuo, sin interrupción, de la naturaleza, las crecidas del Nilo, con la correspondiente aportación de los limos a los terrenos cultivados, denota la infinitud de su civilización, la eternidad de un ciclo que se repite año tras año. Ambos planteamientos, como puede entenderse fácilmente, afectan de modo distinto a la posición del edificio en el paisaje. Y lo mismo ocurre, siguiendo con estos mismos ejemplos, con el recorrido del observador, con el paseo. Para el arquitecto o el paisajista romántico el paseo es la oportunidad de mostrar una sucesión de cuadros (pinturas) desde los que el edificio aparece con un fondo diverso. Esto, a su vez, tiene poco que ver con la consideración en determinados proyectos del siglo XX, de la cuarta dimensión como factor de consecuencias proyectivas y, aún menos relación, guarda con la introducción de un objeto en un determinado paisaje con la intención, consciente, de que la percepción itinerante revele y redefina el lugar dónde este se sitúa.

Hoy coexisten muchos de aquellos enfoques históricos con la aparición de fenómenos reductivos en los que se controla en gran parte la obra arquitectónica desde la expresión de cualidades temporales concretas. Vale la pena insistir en que esta reducción de cualidades, perfectamente real en algunas esculturas, hay



que entenderla, en la arquitectura, como consecuencia de la pérdida del detalle en la visión lejana. A partir de la idea de que el análisis de la relación paisaje-arquitectura se produce en un entorno amplio, dónde fundamentalmente se perciben las cuestiones topológicas y las morfológicas más abstractas.

El tiempo aparece en la relación que se estudia de dos modos diversos: a través de un cambio o un movimiento que puede producirse sobre cualquiera de los agentes que intervienen (paisaje, arquitectura u observador) ó denotado directamente en la propia obra arquitectónica. A veces el que cambia de posición es el espectador, mediante el paseo, el recorrido por el paisaje o por el interior del edificio; aparecen entonces los conceptos de (a) paralaje y cuarta dimensión. Si, por el contrario, el que cambia su estado es el paisaje o la arquitectura, ya sea por las estaciones, los ciclos de mayor duración ó la erosión y la ruina nos encontramos con una evolución de forma (b) cíclica o lineal en la relación

paisaje-arquitectura. Puede ser, también, que el movimiento ó el cambio en la obra arquitectónica se produzca como consecuencia de un mecanismo voluntario que recoja los elementos naturales - también del paisaje - como son el agua ó el viento ó, incluso los reflejos de la luz. En este caso el tiempo aparece en la propia obra arquitectónica que se convierte en un reloj, en una señal de su transcurrir. Por último, ya de forma más compleja, sin cambios ni movimientos y quizás menos relacionada con el paisaje, puede ser que el tiempo aparezca directamente denotado (c) en la forma arquitectónica, es decir que ésta posea la clave de sus símbolos. Este último punto es más especulativo, puede arrancar de una reflexión sobre el tiempo como flecha unidireccional, inductor de un cierto orden.

a) El paralaje.

La consideración del movimiento del observador arranca - ya se ha visto - con el romanticismo. Hasta entonces había dominado la focalidad única, casi de perspectiva cónica, que tenía en cuenta el desplazamiento del observador a lo largo de los ejes compositivos, indicando la sucesión de paisajes (o espacios) en dirección al punto de fuga. Aún así, cabe dudar de si realmente esta consideración hacia la dinámica del observador había sido tomada en cuenta ó, más bien, formaba parte indirecta de la estructura compositiva "per se", del edificio en relación con el territorio. La aparición de la multifocalidad romántica viene a ser el primer paso para romper la unidireccionalidad anterior aunque sin modificar la relación fondo-figura heredada del renacimiento. En realidad la arquitectura romántica resuelve una multiplicidad de cuadros estáticos. El observador, en su paseo, se encuentra con sorpresas y modificaciones entre el paisaje y la arquitectura. El edificio aparece o desaparece de la escena.

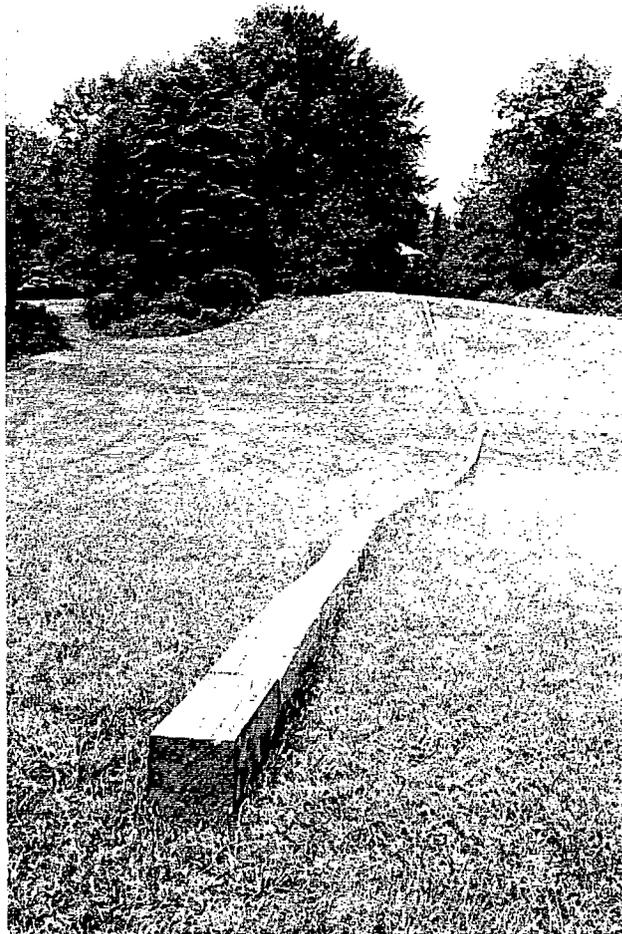
Elementos naturales y especialmente los árboles, actúan como veladuras de mayor o menor opacidad y lo mismo ocurre con los reflejos en el agua de un estanque. Durante este período se mantienen las relaciones paisaje-arquitectura heredadas, es decir, siguen siendo las de fondo y figura y, curiosamente, ocurre lo mismo con las cuestiones estilísticas. El cambio importante, por lo tanto, va a ser precisamente el que introduce el movimiento del propio observador como pauta proyectual. Y, desde que se produjo este cambio el nuevo enfoque va a cobrar un progresivo mayor papel en la interacción de arquitectura y paisaje.

El nuevo planteamiento para el movimiento trata de evitar la multiplicidad, trata de explotar la continuidad perceptiva del observador siempre móvil. Carl André expresa perfectamente este sentimiento nuevo al afirmar que su obra escultórica es, en realidad, el propio camino:

*"Una carretera no se conoce desde cualquier punto determinado. Los caminos aparecen y desaparecen. Tenemos que andar por ellos o al lado de ellos. Pero no tenemos para nada un único punto de vista, a excepción de uno móvil. La mayoría de mis obras - con toda seguridad aquellas que han tenido más éxito - son de alguna manera "calzadas", te obligan a recorrerlas o a bordearlas o hacen que el espectador se mueva sobre ellas. Son como caminos, y desde luego no son vistas fijas. Creo que la escultura debería tener un enfoque infinito. No tendría que haber un único lugar ni siquiera un grupo de lugares dónde debería estar".*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nicholas Serota, "Carl André" p. 10



Pero no sólo ha de considerarse las posibilidades proyectuales de éste enfoque del recorrido, de las "promenades". También el movimiento continuo puede considerarse pauta proyectual como modificador de la percepción de determinados objetos. Puede ubicarse una forma concreta ante un determinado paisaje con intención de transformarlo en base a la posición relativa del espectador respecto a dicho objeto. Esta cualidad perceptiva también fue descubierta durante el romanticismo y, aunque no se usara como pauta de proyecto aún, se citó a menudo como fenómeno, aún considerado ilusionista, que podía introducir determinados "trucos" para que la percepción de un ambiente sufriera modificaciones a lo largo de un recorrido. Soufflot, por ejemplo, a partir del análisis de Notre Dame advirtió que "el espectador, al avanzar y moverse, distinguía, a distancia, miles de objetos vistos en un momento determinado y al

instante ocultos, ofreciéndole espectáculos bellísimos" <sup>1</sup> y, a la hora de proyectar Santa Genoveva, explotó este fenómeno "ilusionista", que provoca que las columnas parezcan abrirse o cerrarse al desplazarse el espectador. Nada impide pensar por lo tanto, que no fuera también empleado, en espacios exteriores (siempre desde esta perspectiva "ilusionista") por los paisajistas ingleses.

Este fenómeno, el paralaje <sup>2</sup>, constituye un factor determinante en la fundación del espacio arquitectónico moderno. La multifocalidad perceptiva, predetermina la forma artística paulatinamente en mayor grado. En nuestros días aparecen obras cuya premisa proyectual principal es precisamente ésta pero, es con la Arquitectura Moderna con la que arranca de forma autoconsciente. Basta citar, como ejemplo la Villa Savoye. Le Corbusier, al comentar este proyecto hace referencia a este fenómeno como determinante de su forma:

*"Esta casa resuelve un auténtico paseo arquitectónico ("promenade architecturale") que ofrece aspectos constamente variados, inesperados, a veces sorprendentes".* <sup>3</sup>

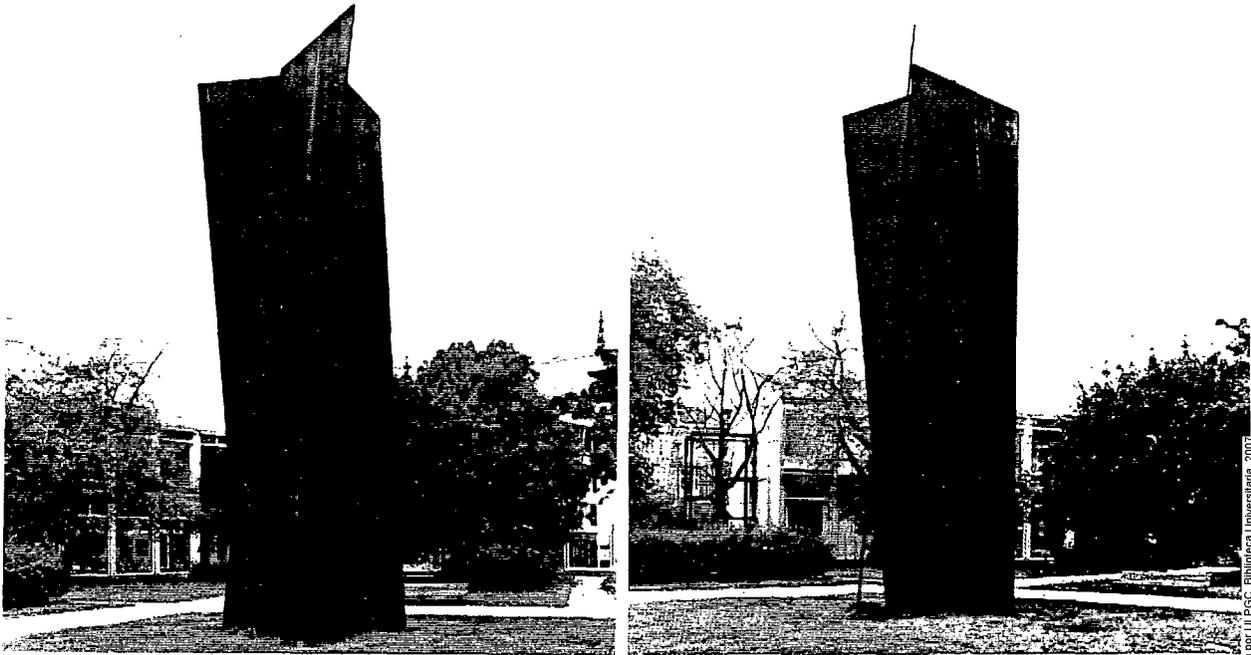
La Villa Savoye se convierte, efectivamente, en un juego entre el prisma cerrado de fachadas uniformes y el recorrido libre de la rampa interna. Diríase

---

<sup>1</sup> Citado por Peter Collins en "Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1959)" Ed. GG. Barcelona 1981.

<sup>2</sup> De "Paralaxis" palabra griega que designa el "cambio", el desplazamiento de la posición aparente de un cuerpo con respecto a un entorno debido al cambio de posición del observador.

<sup>3</sup> "Ouvre complete" p. 24. tomo 2.



que invierte el proceso romántico, dónde la villa permanece rígida en su interior y de variada percepción a lo largo del recorrido por su jardín.

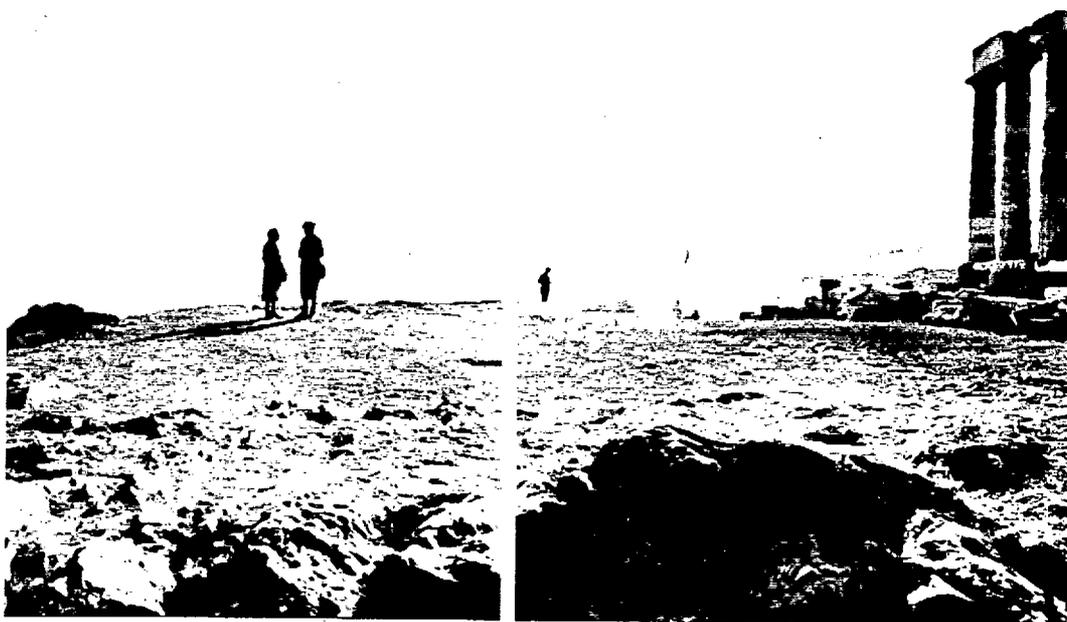
Ahora bien, este juego de sorpresas e ilusiones que provoca el paralaje, ¿constituye también una pauta proyectual en el caso de la relación entre arquitectura y paisaje?. Aparece aquí la sempiterna cuestión. Los estilos arquitectónicos son trascendidos por estas cualidades siempre que su presencia sea lo suficientemente débil para liberarse de otras características. Es decir, siempre que la idea, en este caso del paralaje, pueda leerse por encima de otras cuestiones. Para ello es necesario que se produzca una cierta abstracción de formas no tanto real como virtual, producida por la distancia - la lectura lejana - del objeto arquitectónico en su paisaje.

Sería un error considerar que una forma arquitectónica ha de ser abstracta

hasta lo "minimal" - como parece que se está planteando últimamente - para que tenga capacidad evocadora, para evitar que cuestiones estilísticas "ablanden" la percepción de estas cuestiones más trascendentes y atemporales. En realidad lo que sí es necesario es que el proyecto se plantee, en su relación con el paisaje, a través de una idea fuerte con respecto a cualquiera de estas cuestiones y que no se limite, tan sólo, a resolver un problema de estilo. En el primer caso la visión lejana eliminará gran parte de las formas más complejas - que se percibirán de forma borrosa. En el segundo caso la arquitectura aparecerá como un objeto sin sentido, perceptivamente molesto en el paisaje, al no guardar con él ninguna sintonía concreta.

La capacidad abstrayente de la cultura del siglo XX y, en particular, la de determinados observadores, hace que incluso períodos históricos en los que estos planteamientos dinámicos no existieron hayan sido interpretados así. Esto constituirá una prueba de lo que se afirmaba anteriormente, es decir, que la reducción hasta "volúmenes bajo el sol" de arquitecturas más complejas permiten la lectura desde el paralaje. En este hecho, se apoyan, por ejemplo, determinadas explicaciones tradicionales (anteriores a la expuesta de Vincent Scully) a los tópicos griegos perfectamente recopiladas en el texto de Martienssen: "La idea del espacio en la arquitectura griega", dónde se justifican las posiciones de los templos a partir de premisas perspectivas y de recorridos.

Es la ejercitada percepción abstracta del momento lo que provoca la confusión moderna. La lectura abstracta, permitida por la distancia, justifica, indebidamente esta tesis que si bien es posible en su interpretación no aparece en la voluntad de sus creadores. Si merecen ser leídas, no obstante, interpretaciones por su belleza y por ir más allá, intuitivamente, que el propio texto que lo cita, como la de Ozenfant comentando el Tesoro Ateniense en Delfos:



*"Miré el armonioso edificio desde todos los ángulos, desde lejos, desde cerca, desde más cerca todavía. Escalé la ladera de la colina para verlos desde otro punto de vista. Todo había cambiado, pero todo seguía siendo hermoso, perfecto. Todo cooperaba.*

*Hasta dónde la vista podía decidir, todo era coherente, unánime y necesario, y su existencia era una suerte de simbiosis total.*

*Pero no me sentía yo un espectador pasivo ... Al moverme alteraba las relaciones del edificio y de los objetos próximos y distantes, dotaba de movimiento al objeto contemplado. Y*

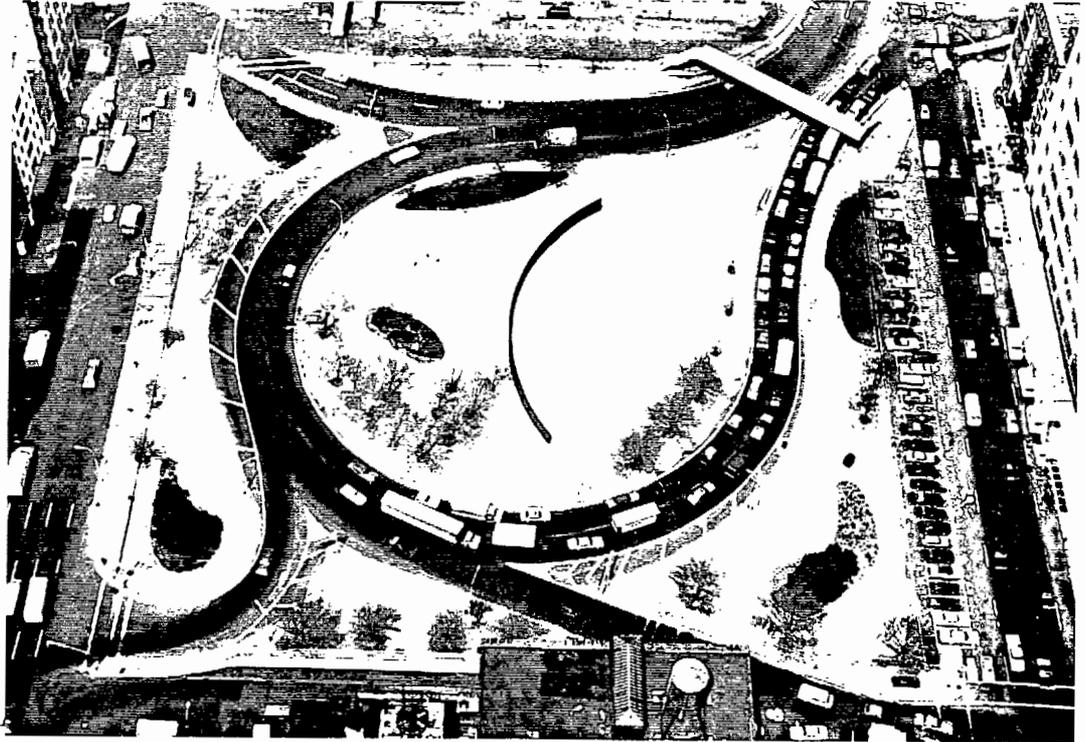
*constantemente ascendía el canto de un coro poderoso de formas, todas las cuales eran indispensables a las otras; por un lado, las ideadas por el arquitecto y, por el otro, las correspondientes al propio lugar ..."*<sup>1</sup>

Naturalmente la cuestión del paralaje es extensible a la percepción de muchas formas puras en el paisaje. Pero quizás lo más importante es su posible consideración en el proceso proyectual de la obra arquitectónica situado en el paisaje. Se puede citar un ejemplo procedente de la escultura aunque de evidente interés para nosotros que es el de las obras de Richard Serra.

Este autor ha demostrado un progresivo interés por lo arquitectónico y desde diversos ángulos. El mismo se ha descrito como "constructor" más que escultor como consecuencia de la importancia que le confiere al material - últimamente el acero en plancha - y a sus cualidades, para lo que ha estudiado la obra de Mies van der Rohe o Eiffel. Pero dónde más arquitecto es precisamente dónde no lo reconoce y dónde ha tropezado con más críticas: en sus propuestas sobre la naturaleza y muy especialmente las urbanas. Es decir en las obras resueltas para un lugar concreto, fuera de una galería. Serra parte del análisis y la solución concreta para cada entorno desde métodos empíricos en la búsqueda de la pieza de mínimas propiedades con capacidad para transformar el lugar. La presencia física del nuevo objeto y en relación con la percepción itinerante revela y redefine el lugar dónde este se sitúa.

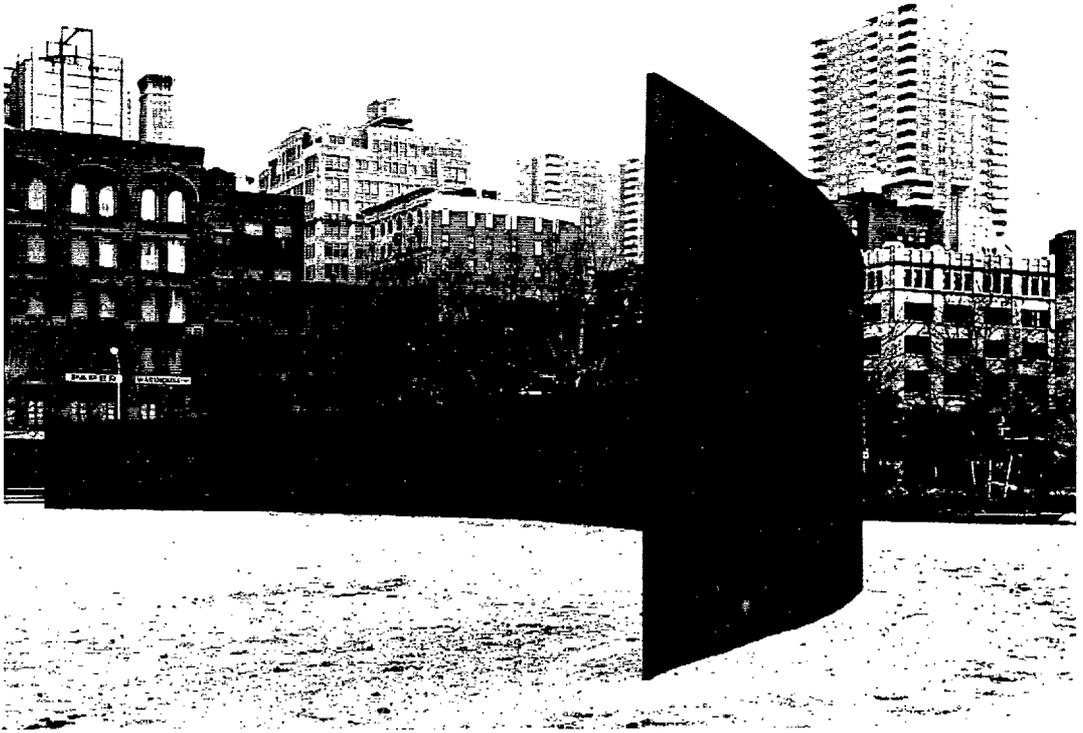
---

<sup>1</sup> Amadée Ozenfant. "Journey through life ..." 1939 citada por Martienssen en "La idea del espacio en la arquitectura griega".



Muchas de sus obras ("St. John Rotary Arc", "Sight Point", "Tilted Arc"... ) justamente reducen sus cualidades al mínimo no en un proceso de autoinclusión en el movimiento "minimal" sino para mostrar exclusivamente el efecto del paralaje.

La expresión pura de esta cualidad no es posible reconducirla así, en cualquier plano, a la arquitectura pero si lo es en la visión lejana inherente a la pieza que dialoga con un paisaje.



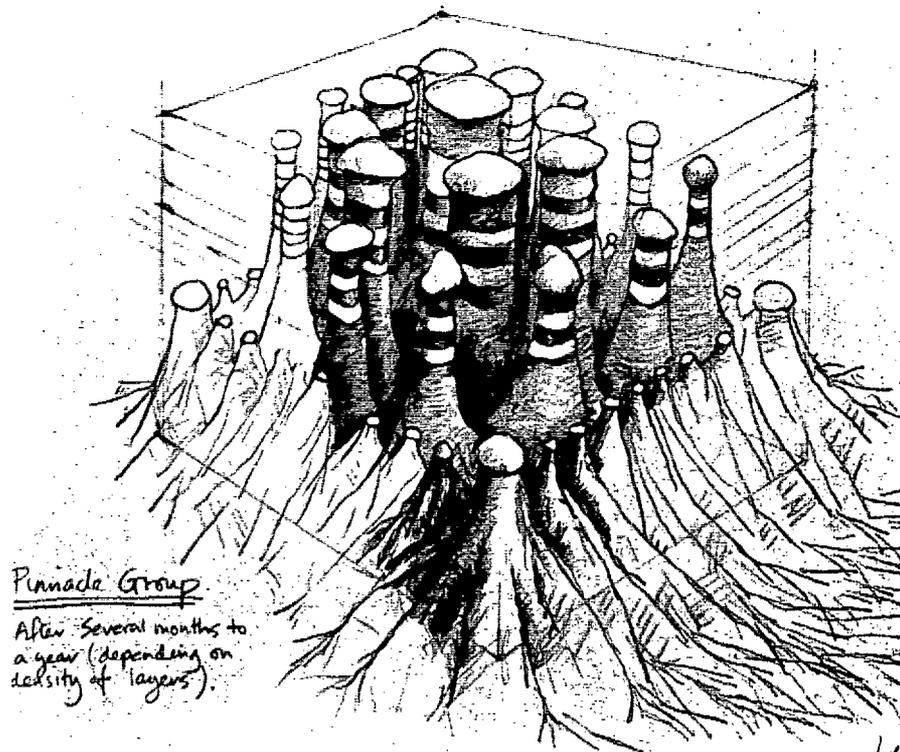
b) La erosión.

Puede descartarse, por obvio y ya citado, el proceso cíclico natural de las estaciones como premisa proyectual.

Surgen hoy con renovado interés otros aspectos de mayor fuerza y más en sintonía con posturas artísticas de las últimas décadas como es la consideración de la erosión, el desgaste, el consumo, la combustión e incluso las basuras y otras materias. Estos guardan relación con dos posibles puntos de vista. De una parte el uso de materiales de desecho - herederos del movimiento hippie, anticonsumistas, etc. - de difícil lectura arquitectónica, aunque parcialmente en la onda de algunas propuestas de Gehry o de Johansen ("Mummer Theaters" de Oklahoma ...).

Por otra parte se encontraría el papel de la erosión como proceso proyectivo, el desgaste visto desde su doble vertiente: una primera estática, de naturaleza y paisajes deteriorados, sobreexplotados, que dialogarían con determinadas propuestas de "recuperación" (tratado en los apéndices) y un punto de vista más raro, menos frecuente, dinámico, en el que se reflejaría el papel de la erosión como integradora: la erosión convierte la obra arquitectónica en ruina, el asfalto se rompe para emerger de sus grietas la vida vegetal, el acto humano es efímero...

En realidad todas estas posturas han tenido un reflejo directo escaso en la arquitectura. Su importancia, por encima de condicionamientos directos estriba en la creación de un estado de conciencia con respecto a los problemas del paisaje. Es fundamentalmente desde el Land art dónde se encuentran obras que



recogen estos aspectos: Andrew Leicester, reproduciendo la erosión del agua de lluvia sobre la tierra, provocando el desgaste de diversos estratos simulados, formando figuras naturales a partir de "edificios" de tierra; Dominique Arel, construyendo al borde de ríos o torrentes y permitiendo que estos se lleven, erosionen, el sustrato de sus obras; Gary Rieveschl - recordando actuaciones de SITE - rompiendo las superficies adoquinadas por las fuerzas emergentes de lo vegetal... También se podría incluir entre estos ejemplos a Charles Simonds, con sus construcciones arquitectónicas en Miniatura, de barro o las reivindicaciones de los últimos años de las arquitecturas de tierra apisonada o de adobe como materiales fácilmente erosionables al descuido y como construcciones que desaparecen como las obras de Jochen Duckwitz, convirtiéndose en un montón de tierra.

También de forma exclusivamente testimonial se encuentran determinadas

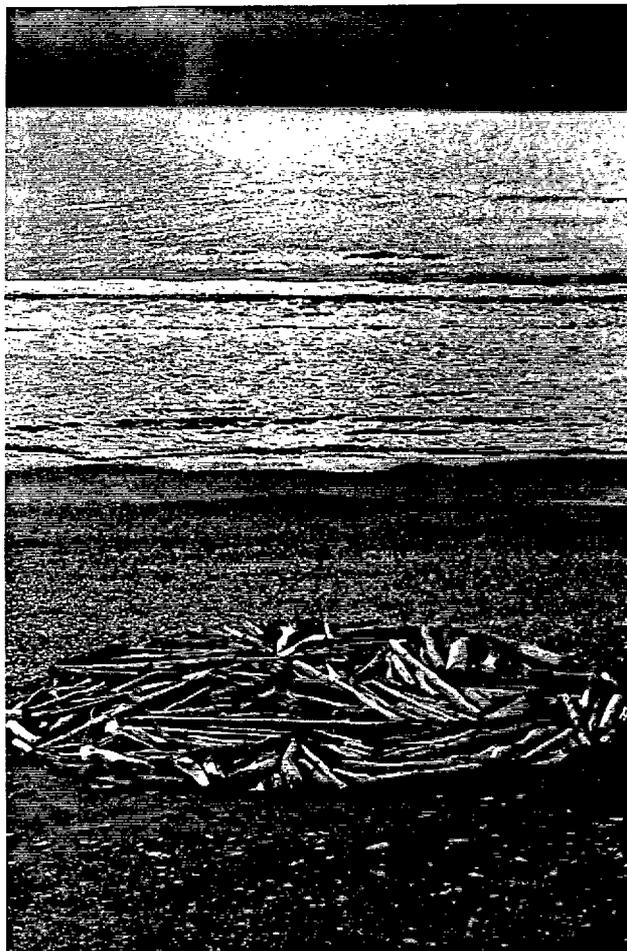
obras arquitectónicas que usan la fuerza de los elementos naturales como argumento proyectual. No son demasiadas aunque constituyen una interesante aportación. Evidencian el viento, el fuego o el movimiento del agua en la obra arquitectónica, incluirlos en ella, hacer relojes arquitectónicos impelidos por la naturaleza denota una nueva sensibilidad hacia el paisaje.

Quizás de aquí el renovado interés por los autómatas, la clepsidra, el molino de agua o de viento y en general todas las máquinas movidas por fuerzas naturales.

En este sentido se orientan los trabajos del Canal de Castilla, el Museo del río Segura e incluso algún autómata de Juan Navarro Baldeweg; la introducción del movimiento eólico. Himmelblau; las interesantes incorporaciones de Susumu Shingu...

### c) Tiempo denotado.

El movimiento como parte consustancial de una obra artística aparece no sólo como consecuencia de las fuerzas naturales. Toda la serie de obras de Jean Tinguely, Takis, Calder ó Nicolas Schöffer, por citar algunos, se mueven gracias a complejos mecanismos de forma real, física. Hay otras obras, sin embargo, que sin salir del campo de las artes plásticas expresan el movimiento sin que este sea real. Es el caso del arte cinético, por ejemplo, de Vasarely, Agam, Enrico Castellani, Sempere ó, más próximo, Felo Monzón. Aquí el tiempo queda patente en su relación con el movimiento o la vibración,



inexistentes pero perfectamente perceptibles. A través de un efecto óptico por el que el ojo del espectador no encuentra descanso, salta incómodo de un punto a otro, se controla esta vibración, a veces molesta <sup>1</sup>.

Existen también determinadas formas o imágenes con un alto poder simbólico asociado al devenir, al transcurso del tiempo, aceptando, por lo tanto, la esencialidad simbólica de la imagen por su propia estructura o por un proceso subconsciente de aceptación universal.

Rosario Assunto por ejemplo sostiene que el tiempo, en su transcurrir desmemoriado se representa en la línea recta. La línea se identifica con el

---

<sup>1</sup> También podría citarse a los "happenings". Y las instalaciones, cuyo medio es el tiempo. Entre ellas las interesantes posibilidades brindadas por la obra de, por ejemplo, Francec Torres.

devenir, la linealidad y la irreversibilidad del tiempo <sup>1</sup> que no tiene memoria. Otra figura geométrica de la dimensión del tiempo para Assunto es el círculo. Es el caso del tiempo de lo natural, lo cíclico, que una y otra vez se repite en las estaciones <sup>2</sup>.

Sin embargo la figura que representa el tiempo absoluto, quizás no sea ni uno ni otro sino la espiral. Esta figura reúne las condiciones de la linealidad e irreversibilidad y, a la vez, representa un cierto "circular", pasar por situaciones parecidas pero no idénticas, no por el mismo punto.

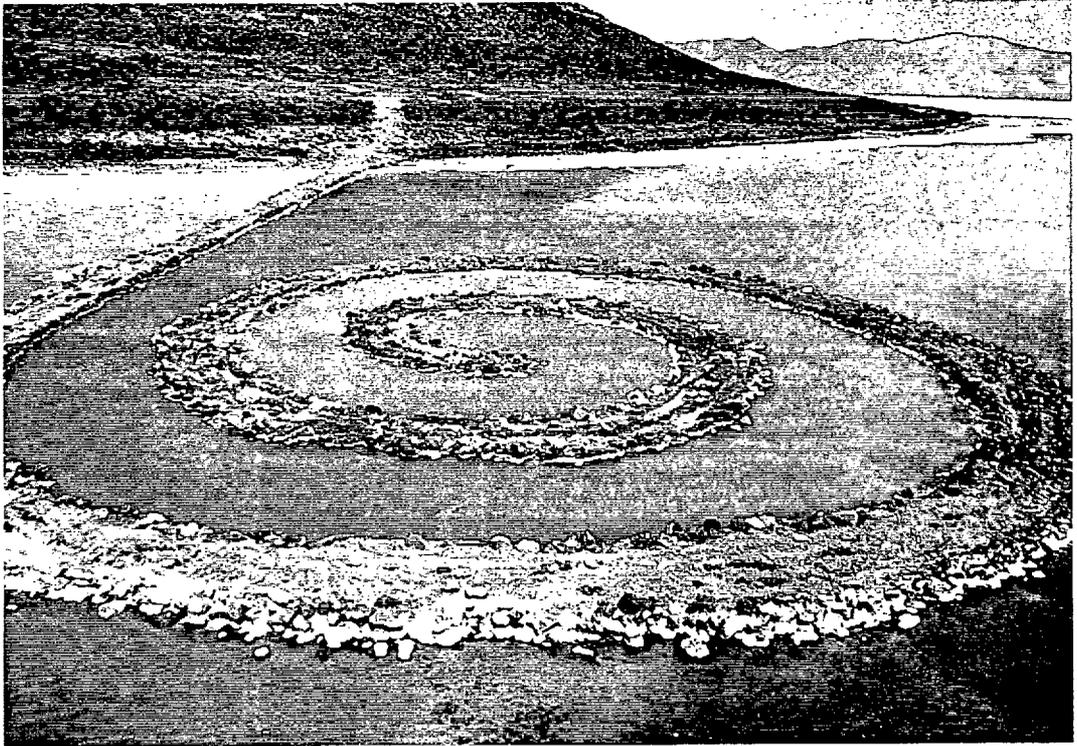
La espiral, en este caso, como tantas otras figuras de alto poder denotante, es difícil de explicar es, efectivamente algo que "comprendemos" pero de forma automática, sin razonamiento. Es precisamente su capacidad evocadora, unido a la atemporalidad lo que hace de la espiral (y el laberinto) un símbolo casi sagrado. Esta forma universal se encuentra en casi todas las mitologías de todos los tiempos, en la Prehistoria, en la India, en el mitológico nacimiento de la arquitectura con Dédalo, en la América precolombina, en casi todas las civilizaciones y, por supuesto en los propios petroglifos prehispanicos canarios.

De nuevo hoy aparece ligada al tiempo a través de la obra de Robert Smithson. Este autor merece un comentario por cuanto su obra se justifica en la idea, en pensamientos que la relacionan con el transcurso del tiempo. Smithson puede que sea el más paradigmático de los artistas del Land-art y sus espirales, abrirán el camino para la reconsideración de algunas espirales arquitectónicas de

---

<sup>1</sup> Rossario Assunto. "Il paesaggio e l'estetica".  
Giannini editore. Nápoles 1973. Capítulo "Il tempo smemorato".

<sup>2</sup> op. cit. capítulo "L'Immagine del tempo di natura".



indudable interés.

Sin duda la obra más conocida de Smithson es su "Spiral Jetty", una gran espiral de tierra y piedras basálticas vertidas sobre las aguas del "Great Salt Lake", un lago de aguas muy salobres del estado de Utah. La belleza de la obra, lo impactante de su imagen lejana, el extraordinario color rojo de las aguas del lago y las formaciones cristalinas de la sal sobre las rocas han convertido esta obra en emblemática del Land-art para la gran mayoría de los críticos.

Se trata de una figura "abierta" - frente a "cerrada" o Minimal - que desde planteamientos Gestaltianos no puede ser clasificada "sin aceptar la noción de infinito" (Gregoire Müller, *The new avantgarde*, Londres 1972) <sup>1</sup>. En cada una

---

<sup>1</sup> (Gregoire Müller, "The new avantgarde", Londres 1972)

de sus obras, Smithson se apoya también en aspectos formales, menos conceptuales, así, siguiendo con el mismo ejemplo, dice :

*"Cada cubo de cristal de sal repite la "Spiral Jetty" en términos de la estructura molecular de sus cristales ...*

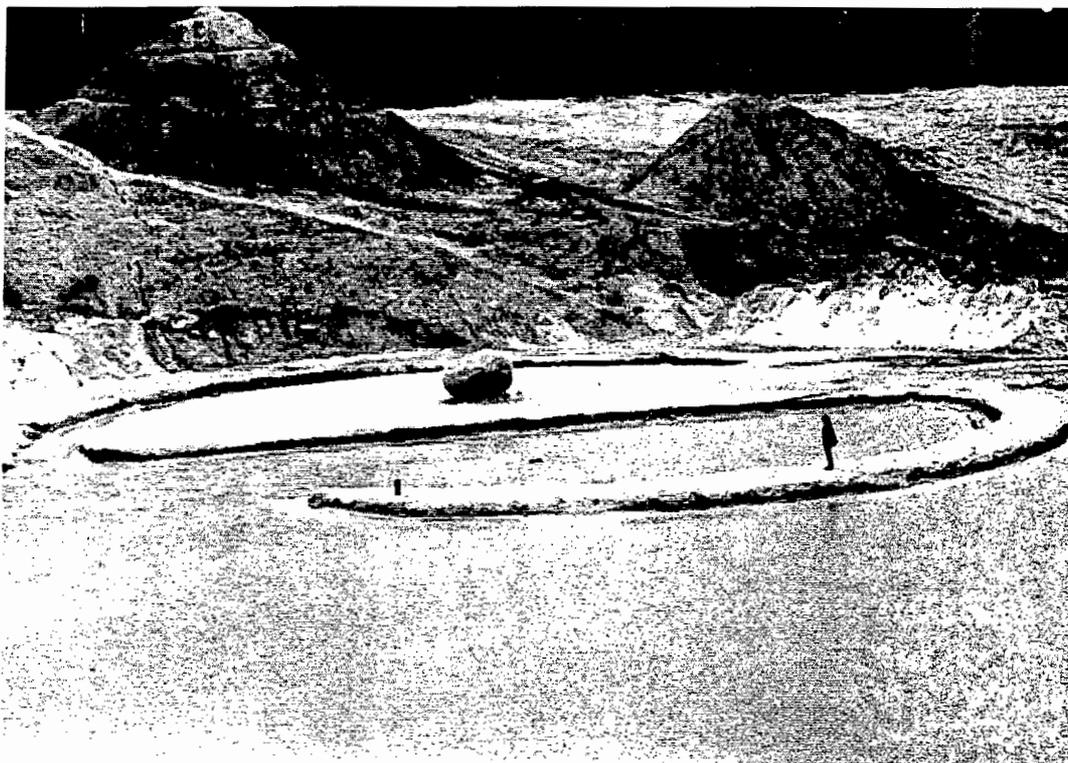
*la "Spiral Jetty puede ser considerada un lecho dónde las estructuras moleculares del cristal se aumentan trillones de veces".*

Pero, aún siendo efectivamente una explicación formal, ¿no oculta una visión cosmológica en la que el universo reproduciría, a su vez a la Espiral, y esta a su vez, las estructuras moleculares? ("Lo de arriba es como abajo").

Juan Daniel Fullaondo <sup>1</sup>, hablando de un texto de Oteiza ("Huevo y Laberinto" en "Oteiza 1933-68", del mismo autor) acusando a Jung, percibe un doble planteamiento que debiera haberse considerado por separado: ("con sus métodos y sus categorías simbólicas" :) *"primero es el artista en la prehistoria de occidente: un hombre en el mundo, con el mundo, en el laberinto saliente del mundo. En Oriente se replantea en religioso, es un hombre fuera del mundo, contra el mundo, en el laberinto entrante del hombre, dónde ya lo mágico se desentiende del razonamiento experimental del mundo y pertenece a una segunda sicología, a la sicología de*

---

<sup>1</sup> "Oteiza y Chillida". Ed. La gran Enciclopedia Vasca Bilbao 1976



*la religiosidad que se independiza del mundo, a la sicología del oprimido de Jung"*

Dos posturas diferentes. Dos formas de acercarse al arte. La primera que, desde la gruta terrenal del artista va ascendiendo costosamente los niveles artísticos, mitológicos de su cultura. La segunda - continuando con el planteamiento de - Oteiza - es la de retroceder en el laberinto del hombre, para cobrar conciencia del inconsciente, autoiluminación, la finalidad del zen y de Loyola.

También Smithson, precisamente en el mismo año, 1968, pero al otro lado del océano se hace un planteamiento similar. Quizás en una sola cita, rotunda y concluyente, podamos encontrar parte de lo que se acaba de decir : La primera parte de estas frases se refiere a la posición del artista ante el mundo. El artista

debe permanecer unido indisolublemente a su tiempo :

*"Cuando más profundamente se sumerja un artista en la corriente del tiempo, más "olvidadizo" se vuelve : por esto debe permanecer próximo a la superficie del tiempo".*

La siguiente frase, habla de la segunda ley de la termodinámica - siempre relacionada con la entropía :

*"A muchos les gustaría olvidar el tiempo por completo, porque encubre el "principio de la muerte" (todo auténtico cubista lo sabe)".*

Por último, la tercera parte, aclara cómo el artista no debe buscar modelos formales en la Historia sino en las ideas :

*"Flotando en este río temporal están los residuos de la historia del arte, sin embargo el "presente" no soporta las culturas de Europa ni las civilizaciones arcaicas o primitivas; debe en su lugar explorar los pensamientos pre y post-históricos; debe ir a los lugares dónde los futuros remotos encuentran los pasados remotos".* <sup>1</sup>

Smithson vuelve una y otra vez a este principio de atemporalidad del hombre como consecuencia de un tiempo mayor, el que finalmente nos conduce

---

<sup>1</sup> Smithson "Sedimentation of the Mind: Earth Projects" 1968).



a la Muerte (térmica). En este inmenso plazo de tiempo del proceso entrópico el pasado pre-histórico y el futuro post-histórico se unen en un sólo punto.

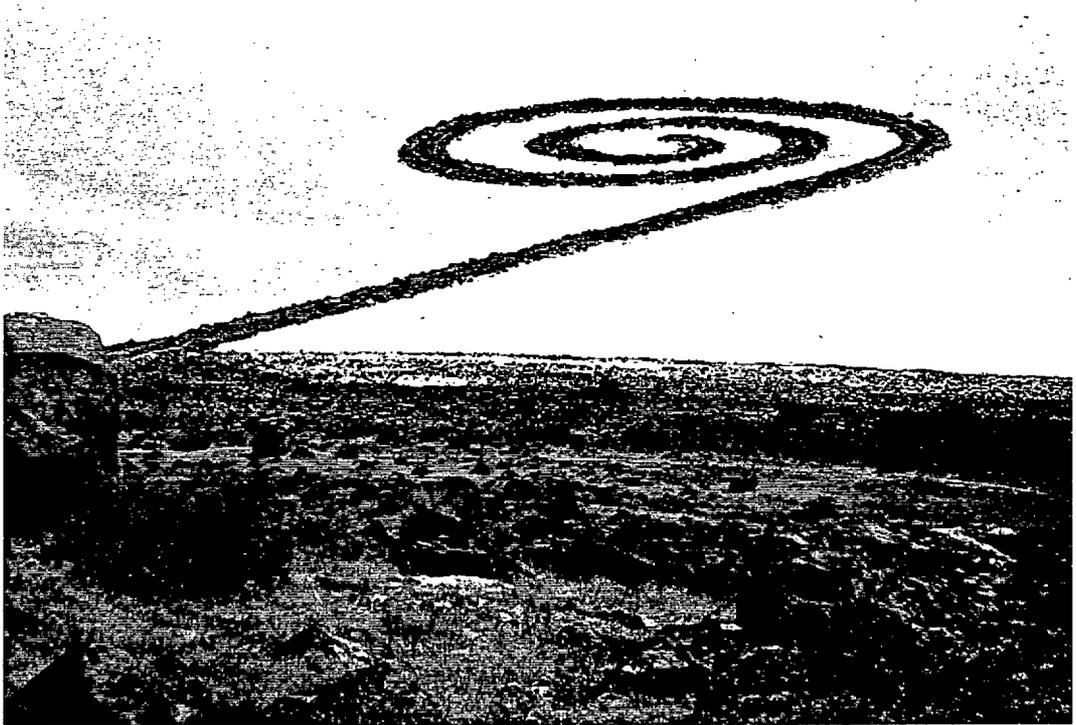
La segunda ley de la termodinámica tantas veces nombrada por Smithson, la que dice que todos los procesos físicos son irreversibles, porque siempre se disipa algo de energía como calor es la hija inteligente de la máquina de vapor fué esbozada por Clausius en 1865 para ser posteriormente convertida en afirmación universal por William Thomson (más tarde Lord Kelvin). Su enorme importancia estriba en que, al disiparse calor en cualquier acción física, es imposible recuperar totalmente la energía empleada dando "marcha atrás" en ese movimiento. Así pues, lleva aparejada la idea de que los procesos físicos no son simétricos, son irreversibles.

Esta argumentación, que coincide con nuestra percepción real del tiempo,

no estaba planteada así por Newton, lo cual no deja de ser lógico, ni, posteriormente, por Einstein para quién el tiempo constituye una variable de dos direcciones. Recuérdese en este sentido la paradoja de los gemelos de la relatividad especial. En ella uno de los gemelos permanece en casa en la Tierra mientras el otro inicia una gira por el espacio (a alta velocidad). Cada uno de los gemelos porta un reloj en forma de faro que emite una pulsación cada cinco minutos. A medida que aumenta la velocidad (de alejamiento) del viajero el otro recibe las vibraciones cada vez más espaciadas y, en consecuencia, desde el punto de vista del que está en la tierra, el reloj del viajero bate más lentamente, de modo que al final del viaje, el que ha estado moviéndose vuelve más joven. En fin, la paradoja continua porque visto a la inversa, desde el punto de vista del otro hermano ocurre lo mismo, con lo cual, cuando se encontraran ambos gemelos los dos serían más jóvenes. Desde luego esta paradoja no es sino una de las didácticas historias a las que era tan aficionado Albert Einstein, pero muestra esa idea de reversibilidad del tiempo de la que era ferviente creyente.

Años más tarde, en 1949, Kurt Gödel llegó a demostrar que el viaje al pasado era posible según las ecuaciones de Einstein de la relatividad general. Este viaje al pasado ya parece hoy hasta creíble dada la multitud de películas cinematográficas con argumento basado en esta idea.

Bergson, contemporáneo de Einstein y de alguna forma heredero como él de Riemann rebate desde el campo de la filosofía este argumento de la relatividad precisamente también sobre la historia de estos dos hermanos que él llama Pedro y Pablo. Su argumento es conocido (G. Deleuze p. 86-87-88) y le va a servir precisamente para "corregir" a Einstein en el sentido de que la Relatividad demuestra de hecho lo contrario de lo que afirma respecto a la pluralidad de tiempos.



Sin embargo sería, a partir de la segunda ley de la termodinámica, precisamente años más tarde, cuando se refutaría esta idea de reversibilidad desde el mismo campo, científico, desde el que fué formulado.

Precisamente esta ley que tanto cita Smithson es la que sirve de apoyo al estudio de la aparición del orden en el caos y -"curiosamente"- la aparición de este orden se formaliza como una estructura en espiral (reacción de Belousov - Zhabotinsky y en el caso del moho de arcilla P.F. Foerster, S. Müller y B. Hess).

Así la espiral es, desde el punto de vista científico, la primera aparición del orden en la tierra. Enorme coincidencia entre ciencia y expresión artística. Los conceptos de orden y caos están hoy de actualidad. Han sido debatidos por todos los grandes filósofos de todos los tiempos. Muchos de los grandes

arquitectos del pasado los han incluido en sus ensayos. Pero, sobre todo, lo que hace que el asunto sea más interesante, es que hoy participan en este debate, además, los científicos. Parece como si otra vez volvieran a coincidir la Ciencia y la Filosofía. Como en tiempos de Heraclito, Arquímedes ...

Otro enfoque, abiertamente relacionado con lo que aquí se argumenta es el de Barthes en "Lo obvio y lo obtuso". La espiral como símbolo del devenir del tiempo, de la historia del mundo, es un "círculo remitido al infinito, es dialéctica : sobre la espiral las cosas retornan; pero a otro nivel : hay retorno en la diferencia, y no repetición en la identidad". De nuevo Einstein (las cosas retornan) contra Bergson pero a otro nivel.

## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

### *Consideraciones previas.*

El estudio de la interrelación entre Paisaje, Suelo y Arquitectura admite multitud de enfoques e interpretaciones desde las distintas áreas disciplinares. Cabría practicar tantas lecturas de este tema como "especialidades" existen: Puede estudiarse desde el análisis geográfico, mediante el que se fijan parámetros asimilables a modelos matemáticos como auxiliares al planeamiento; desde los enfoques tradicionales que versan sobre la "composición" del paisaje en un tratamiento más propio del romanticismo que de hoy en día; desde el aprovechamiento y reparto de los recursos naturales en la ordenación territorial; ó, desde el enfoque "paisajístico" y "pintoresco" de integración de la arquitectura en su territorio.

Si este estudio hubiese tratado de centrarse en cualquiera de estos campos se hubiera localizado con relativa facilidad un apoyo metodológico para el desarrollo de la investigación pero, como contrapartida y al mismo tiempo,

hubiera sido más complicada la posible detección de pautas específicamente proyectuales. Los puntos de vista más canónicos, los que se apoyan en estructuras previas, están plagados de tópicos que limitan parcialmente las posibilidades interpretativas a lo ya conocido.

Es, por lo tanto, del estudio de la propia relación entre el Paisaje y la Arquitectura de dónde cabe la extracción de conclusiones proyectuales diversas, no tanto procurando pautas para "resolver", "componer" ó "salvar" el paisaje, sino analizando de qué forma determina éste a la arquitectura. De qué modo es condicionada la forma y posición del edificio por referencia al paisaje y su suelo de apoyo.

No es en consecuencia, desde la pura "disciplinarietà" desde donde pueden detectarse estas premisas. Lo estilístico, entendido como código de validez universal, no soporta ya ser la única justificación de las formas arquitectónicas. Se hace necesaria una reflexión abierta, que incluya también lo extradisciplinar. Desde esta perspectiva, analizando las diversas respuestas arquitectónica hacia sus paisajes de asentamiento, y lo que determinados movimientos artísticos tienen de común o coincidencia con lo tratado, pueden extraerse las siguientes CONCLUSIONES:

1. La primera señal, el primer gesto del Hombre sobre La Tierra - la fijación de una referencia geométrica y abstracta, mediante la que funda "su" espacio territorial, "su Mundo" - establece el comienzo del ciclo relacional a partir de lo ABSTRACTO y universal.

Estas épocas se caracterizan por el dominio de la IDEA, de la expresión del sentimiento de una cultura hacia la Tierra o lo Cósmico. El referente paisajístico es siempre distante y universal. La solución arquitectónica prescinde

de lo más inmediato y circundante. Existe, por lo tanto, un control abstracto de la relación entre territorio y arquitectura. Esta relación entre ambos es, a veces resuelta desde premisas naturales por referencia a lo lejano, a lo cósmico o mediante argumentos incorpóreos y de carácter significativo como los devenidos de lo netamente espiritual ó cultural.

2. Este modo de considerar a la Arquitectura en relación a su entorno le confiere un carácter especialmente importante a lo topológico: La dimensión del objeto, su relación proporcional hacia otros y su posición respecto al referente abstracto priman sobre el anclaje e interconexión con lo próximo.

A su vez, lo que se organiza en base a lo posicional suele llevar implícito una cierta reducción o limpieza de sus formas. En las distancias de percepción del paisaje prima el volumen sobre la ornamentación, más visible desde la inmediatez.

3. La relación entre estas Arquitecturas y el Suelo Natural se articula de forma específica con tendencia a mostrar y evidenciar las tensiones entre ambos. El edificio parece perder la base con la tierra y entra en contacto directo con ella, sin elementos transitivos interpuestos.

Cuestiones como la gravedad o el peso cobran un especial significado. La arquitectura emerge, se clava, se hinca o se posa sobre la tierra como si hubiese "caído del cielo".

4. La superficie del territorio - cuando se modela y no permanece en su estado natural - se resuelve con autonomía respecto a las formas arquitectónicas. Es eliminada cualquier axialidad o prolongación de carácter transitivo, ya sea real

o virtual, del edificio hacia el paisaje. No puede hablarse de una simple relación fondo-figura en la que lo uno se supedita a lo otro. Ambos se resuelven como ajenos, resaltándose, precisamente, la independencia entre ellos.

5. Otras Arquitecturas, sin embargo, se relacionan con el Paisaje mediante la **CONTEXTUALIZACION**, ligándose directamente al entorno, a lo próximo y al suelo de asentamiento. Esta relación es la que se inicia con las culturas clásicas como consecuencia de la sacralización, previa a la edificación, del espacio territorial de asentamiento. Esta Arquitectura dialoga, por encima de orientaciones abstractas, con el paisaje que la rodea. Ambos se interrelacionan directamente, no entendiéndose uno sin el otro, llegando a menudo a representar entre sí, el papel respectivo de Figura y Fondo. La interrelación suele estar gobernada por algún sistema estructurante (de tipo axial u otro) que liga edificio y paisaje. La geometría es empleada como instrumento de unión, organizando físicamente la interconexión.

6. La relación de estas Arquitecturas con el suelo se organiza mediante la **TRANSICION** entre lo natural y lo artificial, evitándose el contraste brusco entre ambos elementos. La integración, la adaptación y la continuidad encuentran forma en zócalos, basas, plataformas, muros de contención... Cobra un nuevo papel el jardín y todo lo que se organiza como gradación entre edificio y paisaje. El referencial geométrico del suelo es controlado por la influencia inmediata del objeto arquitectónico que se irradia hacia el entorno circundante.

7. El Movimiento Moderno supone una fuerte recuperación del control abstracto de la relación entre Paisaje, Suelo y Arquitectura. Llegando a límites quizás inalcanzados desde la Prehistoria, su mayor debilidad estilística (o su

ausencia) y la mayor desnudez de formas significantes permiten la nueva descontextualización. Las cuestiones topológicas adquieren una importancia y expresión máximas. Las formas arquitectónicas, que en su relación con el suelo y el paisaje podrían compararse con el menhir y la piedra sin talla megalítica al desprenderse de carga significativa, se ponen en mutua relación mediante parámetros como la ubicación, la orientación, la interrelación de una posición con la otra, sus áreas de influencia y la generación de tensiones entre ellas.

8. Del estudio de los condicionamientos de forma y posición del edificio respecto a su paisaje de referencia y su suelo de apoyo, se desprende la existencia de un ciclo relacional que oscila entre lo más contextual y lo más abstracto (o universal). Este ciclo guarda una cierta correspondencia con el planteado por Worringer (entre lo empático y lo abstracto) al que cabría añadir, con absoluta rotundidad, las experiencias del Movimiento Moderno. Los códigos proyectuales que pueden extraerse de las formas arquitectónicas de cada época derivan en gran medida, precisamente, de su relación con el paisaje a través de este ciclo que trasciende lo estilístico.

9. La lectura por la que se acepta el fin del Estilo como inductor de una mayor claridad en las cuestiones estudiadas es interpretada como posible consecuencia de la desobjetualización en favor del CONCEPTO. En lo que se refiere a la Arquitectura, este proceso ha de convertirse en desestilización ya que no puede evitarse la concreción espacial; además la desobjetualización lleva implícita la pérdida de valores ligados a "la cosa", entre los que cabe destacar los aspectos simbólicos, de fuerte arraigo en las formas arquitectónicas. Desde este particular enfoque cabe entender el siglo XX no sólo como una sucesión de movimientos herederos de lo moderno, sino como una evolución, más o menos lineal, desde el control de las formas por el Estilo hasta el predominio de la Idea y el Concepto.

La IDEA es la verdadera licenciadora de todo nuevo proceso y empleo matérico como expresión artística. De esta forma es válida la consideración artística de la manipulación de la tierra, del paisaje como medio, la superposición de estructuras descontextualizadas, la narración de hechos mediante el empleo de "arquitecturas" fragmentadas en el paisaje, la consideración del tiempo como pauta artística o el empleo de las premisas del "object trouvé" en proyectos actuales. Estas cuestiones que se detectan a partir de la reflexión sobre lo histórico de forma fundamentalmente intuitiva, se relacionan más con unos movimientos artísticos que con otros. Indudable valor cobran, por lo tanto, aquí el Conceptualismo, el Land-art y el Minimal aún cuando los tres puedan ser considerados - dadas sus difusas fronteras - incluidos en la misma órbita. De una reflexión sobre ellos se obtienen, a su vez, aprovechando las coincidencias, conclusiones que subrayan lo ya enunciado anteriormente.

10. La mayor rotundidad y el "alejamiento" a que obliga la visión global de los asentamientos paisajísticos rotundos (sean reales o virtuales) provoca la inevitable "REDUCCION" o esencialización de sus formas.

Esta reducción de las cualidades expresivas del objeto no sólo se alcanza como consecuencia de la "pureza" de las formas, sino también, por la rotundidad producida por la expresión de la idea o de una cualidad.

11. La reducción de cualidades expresadas por un objeto arquitectónico provoca la acentuación de su valor topológico, de su capacidad de organizar lo circundante. La complejidad estilística y significativa de un objeto disminuye la simple relación posicional, dimensional u orientativa con el paisaje. Esta convierte a la obra en objeto con valor en sí mismo, con mayor independencia de

su entorno, sin valor relacional paisajístico. Por el contrario, la reducción de cualidades expresivas, aún cuando se practique mediante la potenciación de un rasgo eminentemente cultural (y no sólo de una cualidad física), potencia el valor topológico y relacional del objeto arquitectónico.

12. La geometrización abstracta que se produce por la implantación de determinadas formas en el territorio, al aglutinar lo fragmentado, posibilita la aparición de un sistema, estableciendo una señal identificable que facilita la lectura global y total del paisaje. La rotundidad de sistema yuxtapuesto incrementa la capacidad de diálogo con el territorio. Provoca la sensación de que la obra parece anclada en el paisaje, como si siempre hubiese estado allí (es el caso de los acueductos, puentes, embalses...). El paisaje parece organizarse por referencia a ella. Esto ocurre aún cuando la elementalidad de la imposición a menudo contrasta con una mayor complejidad interior o del punto de vista próximo.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **A) BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

### **B) REVISTAS**

**A) BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.**

**AA VV**, "El descrédito de las Vanguardias Artísticas". Blume, Barcelona 1980

**AA VV**, "Architettura Nel Paese Dei Soviet 1917-1933". Electa, Roma, 1982

**ARGAN, Giulio Carlo**, "Borromini" Xarait Ediciones. Madrid 1980

**ARGAN, Giulio Carlo**, "El pasado en el presente". Gustavo Gili. Barcelona 1977.

**ARNASON, H.H.**, "A History of Modern Art". Thames and Hudson,  
Londres 1977

**ASSUNTO, Rosario**, "La Antigüedad como Futuro; Estudio sobre la Estética del-  
Neoclasicismo Europeo". Visor, Madrid 1990

**ASSUNTO, Rosario**, "Naturaleza y Razón en la Estética del  
setecientos". Visor Dis. SA, 1989, Madrid

**ASSUNTO, Rosario**, "IL paesaggio e l'estética" (2 tomos). Giannini editore, Nápoles, 1973

**BACHELARD, Gaston**, "La Poética del Espacio". Fondo de Cultura Económica, México,  
1975

**BANN, Stephen**, "Arte nel Paesaggio. Scenari della Land Art Contemporánea". Lotus Inter-  
national, 1986/4

**BARTHES, Roland**, "El grado cero de la escritura". Siglo XXI, Buenos Aires 1973

**BARTHES, Roland**, "Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces". Ed. Paidós  
Ibérica, Barcelona 1986

**BASTIAN, Heiner**, "Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte". Schirmer Mosel, Berlín, 1988

**BATTCKOCK, Gregory y otros**, "La idea como arte". Gustavo Gili, Barcelona 1977

- BEARDSLEY, John**, "Earthworks and Beyond". Abbeville Press, Nueva York, 1984
- BENNET, Crystal-M**, "Petra". Art International, Enero-Marzo 1983
- BOESIGER, Willy**, "Le Corbusier". G.G. Paperback, Barcelona 1979
- BOIS, Yve-Alain**, "Paseo Pintoresco en torno a Clara-Clara" en Catálogo Richard Serra. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid 1992
- BONITO OLIVA, Achille**, "El arte hacia el 2000". Ediciones Akal,S.A., Madrid 1992
- BRANCUSI PHOTOGRAPHE**", Catálogo Centro Georges Pompidou, Paris, 1982
- BROOKS PFEIFFER,Bruce**, "Frank Lloyd Wright, Monograph" (12 Vol.), Ada Edita.
- BULNES, P. Y NAVARRO BALDEWEG, Juan**, "Figuras de definición". F. Rivas, Madrid 1980
- BURCKHARDT, Lucius**, "Minimal Intervention" en AAVV ."The Unpainted Landscape". Coracle Press, 1987, Edimburgo
- CAPPADONA, Diane A.**, "Isamu Noguchi" Art International. Marzo-Abril, 1981
- CATALOGO "DOCUMENTA 6 KASSEL"**, Paul Dierichs Kg y co.. Editorial Kassel, 1977
- CATALOGO "DOCUMENTA 7 KASSEL"**, Editorial Kassel
- CATALOGO**, "Magiciens de la Terre". Centro George Pompidou, Pam 1981
- CELANT, G.**, "Arte Povera" Umberto Allemandi, Turin, 1985
- COLLINS, Peter**, "Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)". Editorial GG, Barcelona 1981
- COMBALIA, Victoria y otros**, "El descrédito de las Vanguardias Artísticas" Blume, Barcelona, 1980
- CONRADS, ULRICH**, "Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX". Lumen. Barcelona, 1973
- CORBOZ, André**, "Il territorio come palinsesto" "Casabella", 516 Sep. 1985, Milán

- CORTES VAZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio**, "La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea" Universidad de Valladolid, Salamanca, 1991
- COVENEY, Peter - HIGHFIELD, Roger**, "La flecha del tiempo. La organización del desorden". Plaza Janes, Barcelona 1992
- CRONE, Rainer**, "Donald Judd". Fundación Joan Miró, Barcelona 1988
- CURTIS, William**, "Una búsqueda Paciente. El arte y la arquitectura de Juan Navarro Baldeweg". "El Croquis", 54, Madrid 1992.
- CURTIS, William J.R.**, "Le Corbusier. Ideas y Formas". Hermann Blume, Madrid 1987
- CUTS, Simón et al**, "Unpainted Landscape" . Coracle Press, Londres 1987
- CHASLIN, Francois**, "Art et Architecture". L'architecture D'Aujourd'hui nº 284/1992
- CHASLIN, Francois**, "L'arte architettata". Casasella 591. 1992
- CHOISY, Auguste**, "Historia de la arquitectura". Edit. Victor Leru, 9ª Edición, Buenos Aires, 1980
- DABROWSKI, Magdalena**, "Contrastes de Forma". Abstracción Geométrica, 1910-1980. Ministerio de Cultura, Madrid 1986
- DAL CO, Francesco**, "Perfección : La Cultura de Mies a Través de sus Notas y Escritos". En : "Mies van der Rohe, su arquitectura y sus discípulos". MOPU, Madrid 1987.
- DAVIES, Hugh M.**, "Richard Fleischner". Catálogo, University of Massachusetts, 1977.
- DEGRASSI, Nevio**, "La Acrópolis de Atenas". Instituto Geográfico de Agostini Novara, Madrid, 1982.
- DERRIDA, Jacques**, "Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros". "Arquitectura", 270, Enero-Febrero 1988, Madrid.
- DESCOMBES, Georges**, "Il territorio transitorio". Gangemi ed. Roma 1988
- DETHIER, Jean y otros**, "Des Architectures de Terre Ou L'avenir D'une Tradition Milenaria". Centro Georges Pompidou, París 1982.
- DORFLES, Gillo**, "Naturaleza y arteificio". Ed. original 1968, Turín, Edición Española, Ed. Lumen, Barcelona, 1972.
- DREW, Philip**, "Tercera Generación. La significación cambiante de la arquitectura". Gustavo Gili. Barcelona 1973
- EISEMAN, Peter**, "Lecturas de Mimesis: malinterpretadas no significan nada". En: Mies van der Rohe. Su Arquitectura y sus discípulos". MOPU, Madrid, 1987.

- EISEMAN, Peter**, "Postfuncionalismo". "Arquitectura bis", nº 22, 1977.
- ELIADE, Mircea**, "Lo sagrado y lo profano". Edit. Labor,S.A., Barcelona 1983.
- ELIADE, Mircea**, "Mito y realidad". Edit. Labor, Barcelona 1992.
- ELIOVSON, Sima**, "The Garden of Roberto Burle Marx". Harry N. Abrams, Nueva York 1991.
- FAGIOLO, Marcelo**, "Natura e Artificio". Officina Ed. Roma 1979
- FLANAGAN, Barry**, Catálogo de Van Abbemuseum. Junio/Julio 1977. Textos de R.H. Fuchs.
- FOOTE, Nancy**, "Long Walks". Revista "Artforum". Verano 1980.
- FOOTE, Nancy**, "Drawing the Line". Artforum.
- FRAMPTON, Kenneth**, "En busca del Paisaje Moderno". Revista Arquitectura, 285. Madrid. Agosto 1990.
- FRAMPTON, Kenneth**, "Historia crítica de la arquitectura moderna". Editorial G.G. Estudio paperback. Barcelona 1981.
- FRAMPTON Kenneth**, "La corona y la ciudad: breve nota sobre Jorn Utzon", "Arquitectura", 267. Julio-Agosto 1987.
- FRANKL, Paul**, "Principios fundamentales de la historia de la arquitectura". El desarrollo de la arquitectura europea, (1420-1900). 1914 (1ª Edic.). Gustavo Gili.
- FRIEDMAN, Mildred y otros**, "De Stijl 1917-1931, Visiones de Utopía. Alianza Editorial. 1986.
- FUCHS, R.H.**, "Richard Long". Thames and Hudson, Londres 1986.
- FULLAONDO, Juan Daniel**, "Arte, Arquitectura y todo lo demás". Ed. Alfaguara,S.A.. Noviembre 1972.
- FULLAONDO, Juan Daniel**, "Composición de Lugar. La arquitectura entre el arte y la ciencia". Ed. Hermann Blume. Madrid 1990.
- FULLAONDO, Juan Daniel**, "Oteiza y Chillida (en la moderna historiografía del arte)". Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao 1976.
- FULLAONDO, Juan Daniel**, "(Utzon) El protagonista". "Nueva Forma" nº 96.97. Enero/Febrero 1974.
- GALIANO, ELADIO Y ABELLÓ, ROSA-PILAR**, "Una metodología para la valoración del paisaje en estudios de ordenación territorial". "Ciudad y Territorio", 61 Julio/Sept. 1984.

- GARCIA CABRERA, Pedro**, "El hombre en función del paisaje". N. Palenzuela Ed. Sta. Cruz de Tenerife 1981.
- GEDDES, Robert**, "The Forest Edge". A.D. 52. Diciembre 1982, Londres.
- GEIST, Sidney**, "Brancusi. The Sculpture and Drawings". Harry N. Abrams. Nueva York. 1975.
- GIEDION, Siegfried**, "El presente eterno: los comienzos del Arte". Alianza Ed. Madrid. 1985.
- GIEDION, Siegfried**, "La Arquitectura, fenómeno de transición". Prólogo de J. Muntañola T. Gustavo Gili. Barcelona 1975.
- GIURGOLA, Ronaldo**, "Louis I. Kahn". Gustavo Gili. Barcelona 1980.
- GOHEEN, Ellen R.**, "Christo: Wrapped Walk Ways". Loose Park, Kansas City, Missouri. 1977-1978. Editor: Edith Parese, Nueva York, 1978.
- GOLDFINGER, M.**, "Antes de la Arquitectura". Prólogo de L. Kahn. Gustavo Gili. Barcelona, 1970.
- GOLDSMITH, Myron**, "Buildings and Concepts". Rizzoli. Nueva York, 1987.
- GOLDSWORTHY, Andy**, "El Paisaje como experiencia" Rev. Lápiz, Año VI, N° 61, 1990.
- GOZAK, Andrei y LEONIDOV, Andrei**, "Ivan Leonidov". Academy Ed. Londres 1988.
- GREGOTTI, Vittorio**, "Dell'ordine", Revista Casabella n° 590.
- GREGOTTI, Vittorio**, "Liberarsi dell'arte". Revista Casabella n° 594.
- GRIMAL, P. et alt.**, "Mitologías". Edit. Pala, S.A. 1966
- HEGEL, G.W.F.**, "Introducción a la Estética". Ediciones Península. Barcelona 1973.
- HEIDEGGER, Martín**, "El Ser y el Tiempo". Fondo de Cultura Económica. Mexico 1989.
- HOBBS, Robert**, "Robert Smithson: A retrospective view". Cornell University, 1982.
- HÖLDERLIN, Friedrich**, "Hiperión ó el eremita en Grecia". Libros Hiperión. Ediciones Peralta. 1979.
- HOLT, Nancy**, "The writing of Robert Smithson". New York. University Press, 1979.
- HOSKINS, W.G.**, "The making of the English Landscape". Penguin Book. Londres 1981.
- HUNTER, Sam**, "Isamu Noguchi". Abeville Press. Nueva York, 1988.

- JEANNEL, Bernard**, "El gran Arte en la Arquitectura". Ed. Salvat, Barcelona, 1990.
- JELLICOE, Geoffrey y Susan**, "The Landscape of man". Thames and Hudson. Singapur, 1991.
- JOHNSON, Ellen H.**, "Modern Art and the Object". Thames and Hudson, 1976.
- JOHNSON, Philip y WIGLEY, Mark**, "Arquitectura Deconstructivista". Ed. Gustavo G, Barcelona, 1988.
- KANDINSKY, Wassily**, "La Gramática de la Creación". Ed. Paidós Barcelona, 1987.
- KANDINSKY, Wassily**, "Punto y línea sobre el plano". Barral, Barcelona, 1977.
- KANT, Emmanuel**, "Lo bello y lo sublime". Espasa Calpe.
- KANT, Emmanuel**, "Primera introducción a la Crítica del Juicio". Visor Dist. S.A., Madrid, 1987.
- KOSUTH, Joseph**, "Arte y filosofía I y II" en AAVV. "La idea como arte". Gustavo Gili, 1977. Barcelona.
- LAHUERTA, Juan José**, "1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europea de entreguerras". Anthrotopos. Barcelona, 1989.
- LAURIE, Michael**, "Introducción a la arquitectura del paisaje". Ed. G.G. . Barcelona, 1983.
- LE CORBUSIER**, "Modulor" 1 y 2. Edit. Poseidón. Barcelona, 1976.
- LE CORBUSIER**, "El viaje de Oriente". Colección de Arquitecturas. Valencia, 1984.
- LE CORBUSIER**, "Obras Completas", 8 tomos. Editions d'Architecture. Zurich, 1964.
- LE CORBUSIER Y OZENFANT**, "Naturaleza y Creación" "L'Esprit Nouveau", 19. 1923.
- LEBOVICI, Elisabeth**, "Land art" "Architecture D'Aujourd'hui" nº 284, 1992.
- LEVISEUR, Elsa**, "Land art" "The Architectural Review" 1130. Abril, 1991.
- LIPPARD, Lucy R.**, "Overlay". Pantheon Books. Nueva York, 1983.
- LOOS, Adolf**, "Ornamento y Delito". Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- LUCIE-SMITH, Edward**, "American art now". Phaidon. Oxford, 1985.
- LUCIE-SMITH, Edward**, "Art in the Seventies". Phaidon Press Limited. Oxford, 1980.

- LUCIE-SMITH, Edward**, "Art Now". William Morrow and Co. Nueva York, 1977.
- LUCIE-SMITH, Edward**, "Art Today" Arnoldo Mondadori Editore. Milán, 1977.
- LUCIE-SMITH, Edward**, "Movement in art since 1945", Thames and Hudson, Londres 1979.
- LYALL, Sutherland**, "Landscape". Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
- LUCAN, Jacques**, "Deconstruir la arquitectura". Revista Arquitectura N° 270, Enero-Febrero, 1988. Madrid.
- LUCAS, Rosario**, "El Arte Calcolítico". "Cuadernos de Arte Español" n° 81. Madrid, 1993.
- LLOYD WRIGHT, Olgivanna**, "Frank Lloyd Wright : Su vida, su obra, sus palabras". Troquel, Buenos Aires, 1970.
- MALEVICH, Kazimir, 1878-1935**, Ministerio de Cultura USSR Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.
- MANIGLIO, Annalisa**, "Architettura del Paesaggio". Calderini, Bologna, 1983.
- MARCEL, Odile y otros**, "Composer Le Paysage. Constructions et Crises de L'Espace (1789-1992)". Editions Champ Vallon, 1989.
- MARCHAN FIZ, Simón**, "Del arte objetual al arte de Concepto", Akal. Madrid 1986.
- MARCHAN FIZ, Simón**, "Contaminaciones Figurativas". Alianza ed.. Madrid, 1986.
- MARTI ARIS, Carlos**, "Le Variazioni dell'identita: Il tipo in Architettura". Edic. Clup. Milán, 1990.
- MARTIN, Roland**, "Arquitectura Griega". Ed. Aguilar,S.A.. Madrid, 1989.
- MARTIENSSEN, R.D.**, "La idea del espacio en la arquitectura griega (con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento). Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.
- MORRIS, William**, "Noticias de Ninguna Parte". Taifa, Barcelona, 1984.
- MULLER, Hans Wolfgang**, "Arquitectura de los orígenes". Aguilar. Madrid, 1989.
- MUÑOZ JIMENEZ, María Teresa**, "A los cincuenta años del estilo internacional". "Arquitectura" n° 237. Madrid.
- MUÑOZ JIMENEZ, María Teresa, Juan A. Cortes**, "La repetición en la arquitectura moderna". "Arquitectura" n° 229. Madrid.
- NATALINI, Adolfo y otros**, "Superstudio 1966-1982". Electa Firenze. Florencia, 1982.

- NOAH, Barbara**, "Cost-Effective Earth Art", en "Art In America", January, 1980.
- NORBERG-SCHULZ, Christian**, "Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura". Electa Editrice. Milán, 1981.
- NORBERG-SCHULZ, Christian**, "Arquitectura Occidental". Gustavo Gili. Barcelona, 1983.
- NORBERG-SCHULZ, Christian**, "Il mondo dell´architettura". Electa Ed. Milán, 1986.
- ORTEGA ANDRADE, Francisco**, "Historia de la Construcción. Libro Primero. Mesopotamia, Egipto, Grecia y Etruria. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José**, "Obras Completas". Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1961. (Primera Edición, 1946).
- PEHNT, Wolfgang**, "La Arquitectura Expresionista". Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- PERERA, Marga**, "Entrevista con Christo". Revista "Lápiz", 80. Octubre, 1991.
- POE, E.A.**, "Cuentos: El dominio de Arnheim o el jardín paisaje". Alianza Ed. Madrid, 1991.
- POHRIBNY, Arzén**, "Abstract Painting". Phaidon-Oxford, 1979.
- PRIGOGINE, Ilya y STENGERS, Isabelle**, "La nuevas alianza". Alianza, Madrid.
- RATCLIFF, Carter**, "The Complete Smithson" "Art in América", Enero, 1980.
- REWALD, Sabine et alt**, "Caspar David Friedrich". Schirmer/Mosel. Munich, 1991.
- ROSENBERG, Harold**, "The De-definition of art". The University of Chicago Press. Chicago, 1983.
- ROTA, Italo**, "Il progetto per l´Università delle Calabrie... di Vittorio Gregotti". Electa Ed. Milán, 1979.
- RYKWERT, Joseph**, "La casa de Adán en el Paraíso". Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- RUSELL, John**, "The Meaning of Modern Art". Harper and Row. Nueva York, 1981.
- SCULLY, Vincent**, "The Earth, the Temple and the Gods. Greek sacred architecture". Yale University, 1979.
- SEDLMAYR, Hans**, "El arte descentrado". Labor, Barcelona, 1959.
- SEDLMAYR, Hans**, "Epocas y obras artísticas". Ed. Rialp. Madrid, 1965.
- SEROTA, Nicholas**, "Carl Andre". Turner Libros, Madrid, 1988.

- SERRA, Richard**, "Peso", en catálogo "Richard Serra". Museo Nacional Reina Sofía. Madrid, 1992.
- SERRA, Richard**, Catálogo del Centro Georges. Pompidou. Paris octubre, 1983.
- SPAETH, David**, "Mies van der Rohe". Rizzoli. Nueva York, 1985.
- SUBIRATS, Eduardo**, "Angustia y Abstracción" en AAVV "El descrédito de Las Vanguardias Artísticas". Edit. Blume, Barcelona, 1980.
- TANDY, Cliff**, "Industria y Paisaje". Instituto de estudios de administración local. 1979.
- TEGETHOFF, Wolf**, "Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe". Ed. Wolf Tegethoff. Bonn, 1981.
- THIEL, Heinz**, "Natur-Kunst" "Kunstforum International", 48. Febrero, 1982.
- TESIS DOCTORAL -TORRES DE TORRE, Ana M<sup>a</sup>**, "Isamu Noguchi; desde la Arquitectura: Síntesis de las Artes". Madrid, 1991.
- TESIS DOCTORAL - MUÑOZ, M<sup>a</sup> Teresa**, "La Desintegración Estilística de la TESIS
- TESIS DOCTORAL - BORDES CABALLERO, Juan**, "La escultura como elemento de composición del edificio. Su normativa en la tratadística arquitectónica española, francesa e italiana". Universidad Politécnica de Madrid. ETSAM.
- TIRONI, Giordano**, "Architettura in Sicilia di Francesco Venezia". Casabella 591, Junio, 1992.
- TRISTAN TZARA**, "Siete Manifiestos Dada" Tusquets Editores. Barcelona, 1979.
- TURNBULL, William Jr. et alt**, "The Poetics of Gardens". Mit Press. Massachusetts, 1988.
- TURREL, James**, "Architectures de la perception" Techniques Architecture. Dic. 1991.
- TURRI, Eugenio**, "Antropología del Paesaggio". Edizioni di comunità. Milán, 1974.
- UNGERS, Oswald Mathias**, "Über Typus und Ort", "Kunstforum", 69. Enero, 1984.
- UTZON, Jörn**, "Piattaforme e altipiani: idee di un architetto danese". Zodiac: 10, 1962.
- VENEZIA, Francesco**, Entrevista realizada por Sara de la Mata "Arquitectura" nº 281. Diciembre, 1989, Madrid.
- VERMANDEL, Frank**, "Serra" L'Architecture D'Aujourd'hui nº 284. 1992.
- VIRILIO, Paul**, Bunker Archeologie, Les Editions du Demi-Cerce. Paris, 1991.
- WALKER, Peter et alt**, "Contemporary Landscape Architecture. An International Perspective", IFLA, Tokio, 1990.

- WALKER, John a.**, "El arte después del Pop". Edit. Labor, Barcelona, 1975.
- WENTINCK, Charles**, "Modern and primitive Art". Phaidon. Oxford, 1979.
- WEYERGRAF, Clara**, "Richard Serra interviews, 1970-1980". The Hudson River Museum, 1980.
- WITTKOWER, Rudolf**, "La escultura, procesos y principios". Ed. Alianza. Madrid, 1980.
- WORRINGER, Wilhelm**, "Abstracción y naturaleza" ("Abstraktion und Einfühlung"). Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1966.
- WILHELM, Worringer**, "El arte egipcio". Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1972.
- WILHELM Worringer**, "La esencia del estilo gótico". Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.
- ZEVI, Bruno**, "El lenguaje Moderno de la arquitectura". Ed. Poseidón, Barcelona, 1978.
- ZEVI, Bruno**, "Erich Mendelsohn. Attualità del suo Messagio". Officina edizioni, Roma, 1972.
- ZEVI, Bruno**, "Historia de la Arquitectura Moderna", Poseidón, Barcelona, 1980.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **B) REVISTAS**

**ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI**

284. "Art et Architecture". 1992

**ARQUITECTURA**

271-272. "El lugar". Marzo-Junio 88

285 "Arquitectura como Paisaje". Julio-Agosto 90

288 "Donald Judd-Hannes Mayer". Agosto 91

**"ARTFORUM"**

Febrero 1981

Verano 1980

Mayo 1981

**"ART IN AMERICA"**

Enero 1980

Sept. 1980

Nov. 1982

Dic. 1979

**"CONTRASPAZIO"**

Nº 3 Septiembre 1973.

Universidad de Cagliari. Roma.

**"KUNSTFORUM".**

48 "Natur-Kunst". Feb/Mar. 82

69 "Ort-Erinnerung-Architelatur. Über den Genius Loci". Feb/84.

70 "Malerci- z.B. Landschaft". Marzo/84.

73/74 "Skulpture in 20 Jahrhundert". Junio/Agosto 84.

118. 1992

**"QUADERNS"**

181-182 "Geografías" Sep. 1990

196 "Dunas". Sep.Oct. 1992

194 "Colonizaciones". 1992

**"PROCESS: Architecture"**

40 "Dialogue With Nature: Susumu Shingu", 1983

**TECHNIQUES ET ARQUITECTURE**

403 "Le Paysage en Question"  
Septiembre 1992

**THE ARCHITECTURAL REVIEW.**

1130 "Landscape Art and Ecology"  
Abril 1991 (Londres).