



# El magnetismo del lugar en la arquitectura

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

Carmen Escoda Pastor

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

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

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

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

**EL MAGNETISMO DEL LUGAR EN LA ARQUITECTURA**

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

---

**TESIS DOCTORAL**

**Realizada por:  
Carmen Escoda Pastor**

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

---

Barcelona, diciembre de 2006

# PARTE 1

# **1- INTRODUCCIÓN:**

## **Presentación y marco conceptual**

## 1.1. A PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

---

"La arquitectura no se impone a un paisaje, sino que sirve más bien para explicarlo"<sup>1</sup>

En esta investigación el tema a desarrollar es la transformación del lugar por medio de la arquitectura y de qué manera se produce esta transformación, cuales son las estrategias de implantación de un edificio en el territorio y las relaciones que se establecen con el lugar a través de un proceso orgánico como un organismo que evoluciona y se adapta a los condicionantes externos, como un factor clave con el cual enriquecer el proyecto arquitectónico.

Se propone la representación gráfica como medio de análisis y de interpretación de la presencia del lugar en el marco temporal de la arquitectura moderna, ya que el análisis se basa sobretodo en dibujos realizados durante el proceso proyectual de los referentes que he considerado más relevantes de este periodo. A través de una selección de sugerentes imágenes y dibujos se explica y se lee como los propios arquitectos lo han tenido en cuenta. El dibujo - y también los textos de los arquitectos- nos servirán de apoyo imprescindible para entender los procesos y objetivos de esa arquitectura en la que las fuentes principales de inspiración se basan en la topografía, las trazas, la orientación, los hitos, el carácter del lugar, explotando al máximo las directrices y fuerzas muchas veces ocultas en él.

Dada la imperiosa necesidad de abrir nuevas vías de investigación sobre la cuestión de las relaciones con el entorno en las intervenciones arquitectónicas y aplicar estos conocimientos en la docencia de la arquitectura por la creciente sensibilización social en cuanto a los problemas impacto- ambientales de la arquitectura y de la ocupación del territorio en particular, considero que es un tema sobre el que merece la pena investigar.

Por tanto, la investigación se basa en resaltar estos aspectos- a veces demasiado poco valorados- con el fin de dejar en evidencia el reconocimiento de que existe una arquitectura muy contextual en la que en base a unas claves determinadas se establece un diálogo con el entorno y en tomar conciencia de que una de las decisiones fundamentales y determinantes del arquitecto es la implantación de su obra en el terreno.

Tomaré como punto de partida la arquitectura del Movimiento Moderno, por lo que supuso en cuanto a espíritu innovador y apuesta por la libertad individual, con el fin de valorar que es a partir de entonces cuando empieza realmente a establecerse una nueva relación en claves abstractas con el emplazamiento y con el lugar. Básicamente se inicia el análisis con F. Ll. Wright, arquitecto clave en su trayectoria estética, el más famoso autor de viviendas de todos los tiempos - más de 600- y que consiguió que sus diseños se adaptasen a los cambios del nuevo siglo: la llegada del automóvil, el traslado a los suburbios residenciales y la aparición de nuevas técnicas y materiales de construcción. Referente fundamental de la arquitectura orgánica, en la que las formas crecen del lugar será el paradigma del que se partirá para confirmar ese proceso de acomodación de la obra arquitectónica en su emplazamiento mediante el uso de unos recursos y unas estrategias determinadas, dotando de nuevos significados al lugar habitado.

---

<sup>1</sup> HOLL, Steven. *Anchoring*. Nueva York: Prentice Architectural Press, 1989. p. 9

El ámbito del trabajo abarca, pues, desde la arquitectura de F. L. Wright y se va estableciendo una visión comparativa con algunos protagonistas del Movimiento Moderno, como Richard Neutra, Mies Van der Rohe, Le Corbusier y Alvar Aalto, otros intemporales como José A. Coderch y con arquitectos actuales como Alvaro Siza. Los límites del trabajo son susceptibles de ser ampliados, tanto en extensión como en profundidad, en otras posibles investigaciones.

La investigación se centrará principalmente en el estudio de las intervenciones arquitectónicas en un medio no urbano. La intención es analizar las diferentes estrategias y lenguajes arquitectónicos empleados en diversas intervenciones arquitectónicas que logran enfatizar y embellecer un entorno natural. No se trata, pues, de un trabajo sobre lo que se entiende por arquitectura del paisaje o proyectación paisajística de parques y jardines, sino que se trata de indagar sobre los aspectos del lugar o emplazamiento que condicionan e influyen al arquitecto en la colocación, orientación, forma, estructura y materiales de su arquitectura.

El análisis de los dibujos en general, nos proporcionará información sobre la personalidad del autor, sobre sus preocupaciones y sobre el proceso del proyecto, sobre las primeras ideas, sobre las que se han llevado adelante y sobre las que se han quedado en el tintero, sobre la toma de decisiones tras dudas y rectificaciones. Los dibujos y anotaciones del lugar en particular, nos dará información sobre la actitud y sensibilidad del autor por el entorno de su obra.

“Si antes hablábamos de la soledad que marcaba los “carnets” de Le Corbusier, o del amor a la naturaleza de Aalto, podríamos generalizar afirmando que los croquis de un arquitecto con sus notas al margen, fechas y opiniones son el instrumento imprescindible para establecer un perfil humano y biográfico del autor.”<sup>2</sup>

Cuando estudiemos los dibujos de un arquitecto encontraremos explicaciones de las claves de su arquitectura, pero desde luego, no serán universales ni indiscutibles. El empleo prioritario de un plano topográfico y de unas perspectivas del entorno podría comunicarnos un arquitectura en que prima la integración con el entorno y con el emplazamiento. El uso de una axonométrica podría resaltar el interés por la volumetría del edificio de una manera explícita. La prioridad en el uso de secciones del edificio podría enfatizar el interés por el espacio interior en relación con el exterior. La elección de un punto de vista determinado, el ángulo de visión y la posición del plano del cuadro en una perspectiva cónica tampoco es neutral; se destacarán determinados aspectos de esa arquitectura en detrimento de otros. El uso de diferentes claves gráficas y variables gráficas, manchas, colores, texturas, tipos de línea, etc. tampoco será aleatorio, sino que enfatizará intencionadamente una serie de propiedades. Veamos lo que dice Vagnetti al respecto:

“La vista perspectiva es, de hecho, un dibujo representativo y expresivo al mismo tiempo, en tanto que ilustra con la más rigurosa habilidad el resultado figurativo formal del proyecto arquitectónico; pero además aclara, o es capaz de aclarar, cuáles son los aspectos del proyecto a los que el autor trata de asignar una función jerárquicamente preeminente frente a otros aspectos para él menos interesantes”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> LAPUERTA, Jose María. *El Croquis, proyecto y arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997. p. 65

<sup>3</sup> VAGNETTI, Luigi. *Disegno e architettura*. Génova: Vitali e Ghianda, 1958. p. 78

## 1. 2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

---

La tesis partió del interés por explorar cómo el emplazamiento interfiere en el proceso arquitectónico a través de los modos de expresión y del lenguaje, tanto de la propia arquitectura como de su representación, centrándonos en la arquitectura del Movimiento Moderno, por lo que supuso de transformación en muchos sentidos, entre ellos en el modo de entender la naturaleza del emplazamiento y paralelamente en el modo de proyectar y de representar gráficamente la arquitectura. La naturaleza había sido considerada hasta el momento como un elemento relegado del pensamiento de la arquitectura moderna ya que la opinión más generalizada era que ésta no había mostrado un interés especial por los valores de la naturaleza y que no contemplaba la sensibilidad por el lugar. Así señalaba Theodor W. Adorno:

“...(el gran arte) cierra la puerta a todo lo que la vieja estética atribuía a la naturaleza y abandona la reflexión sobre todo aquello que sucede fuera o más allá de su inmanencia estética.”<sup>4</sup>

El objetivo de la presente investigación es justamente defender la opinión contraria a la que se tenía de que los arquitectos modernos no eran sensibles al emplazamiento, y ver que no es cierto que el paisaje haya ocupado en la época moderna una posición subordinada con respecto a la arquitectura, sino que el interés ha pasado de estar en el diseño de jardines al paisaje natural en sí, al establecimiento de un nuevo lenguaje entre arquitectura y emplazamiento.

Esta idea quedaría confirmada en un ensayo de Kenneth Frampton sobre la consideración del paisaje en la arquitectura moderna:

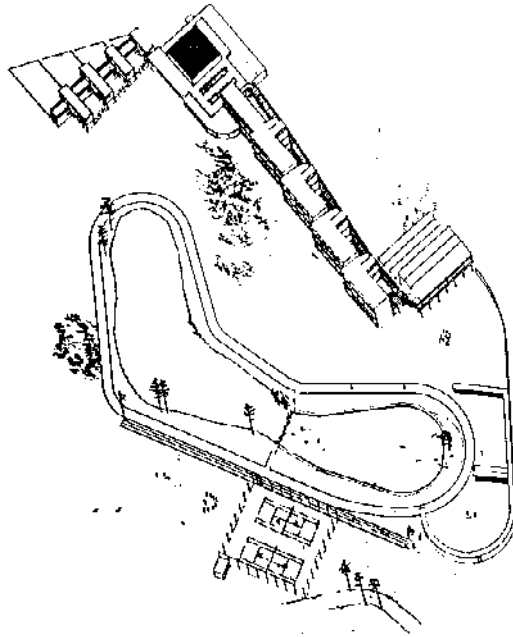
“Por consiguiente, la arquitectura vanguardista de principios del movimiento moderno no cultivaría tanto la naturaleza como más bien acomodaría sus construcciones dentro de ésta. Este es seguramente el contexto del marco idealista de Le Corbusier en la *Ville Contemporaine* (1922); y un supuesto similar se obtendría unos pocos años después en los primeros asentamientos de viviendas en hilera en la República de Weimar. Al final de los años veinte, sin embargo, esta ingenua suposición experimenta un cambio y comenzamos a encontrarnos con obras que son específicamente adaptadas a sus emplazamientos. Uno de los cambios más drásticos en este aspecto se produce en el trabajo de Hannes Meyer, cuando pasa del solar de *tabula rasa* de su proyecto para el concurso de la *Société des Nations* (1927) al paisaje orgánico sutilmente ondulado que rodea su *Trades Union School* (1930) en Bernau (Fig. 1).

Utilizo aquí el término orgánico para indicar la sensible inflexión que muestra la colocación del edificio en su emplazamiento: un emplazamiento que sintetiza las exigencias a veces conflictivas del acceso, la orientación, el terreno, la capa freática, el viento predominante, los imperativos ecológicos, etc., sin recurrir directamente a los efectos estéticos pintorescos.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, Madrid: Taurus ediciones, 1971. p. 92

<sup>5</sup> FRAMPTON, Kenneth. *En busca del paisaje moderno*, Arquitectura nº 285. p. 54



**Fig. 1: Hannes Meyer. T.U. Building, Bernau. Plano de situación**

La tesis trata de esa dualidad de la arquitectura como lugar y el lugar como arquitectura, con la intención de ver como las estrategias y los procesos arquitectónicos empleados por los arquitectos para conseguir el diálogo con el entorno se pueden en parte explicar a través de la “intencionalidad” de una serie de estrategias y procesos gráficos.



### 1.3. METODOLOGÍA

---

Como ya he comentado anteriormente utilizo la representación gráfica como herramienta de análisis en correspondencia con unos contenidos arquitectónicos, con unas intenciones arquitectónicas puesto que el dibujo forma parte del proceso creativo del proyecto ya desde el inicio de las primeras ideas y tentativas. Los aportes conceptuales y metodológicos de este trabajo se desarrollan a partir de reconocer la importancia que tiene el emplazamiento y su representación gráfica en la arquitectura.

“Los dibujos siempre se realizan a lo largo del proceso de diseño. Son una forma de investigación. Algunas veces son el resultado de ese proceso, pero en general son el reflejo del desarrollo de unas ideas, y se realizan durante el diseño o la construcción del proyecto. Los dibujos, no llegan a tomar el control del proyecto, sólo aportan información sobre el mismo. Son muchas las cosas que se quieren conseguir en cada proyecto y todas ellas se estudian de forma diferente hasta que forman parte de un todo – plantas, perspectivas, maquetas-. Los dibujos son, para mí, una herramienta fundamental. A veces el resultado final es muy diferente de lo que se había pensado en un principio, pero, en cualquier caso, a través del dibujo se puede recorrer el proyecto y entender el resultado (...). A partir de una idea vemos la manera de detallar todos los aspectos formales consecuentes con esa idea. Si se estudian los dibujos con cuidado, puede comprobarse que tienen relación con aspectos particulares del proyecto.”<sup>6</sup>

Una investigación metodológica acerca de la interrelación entre la arquitectura y el lugar en busca de unas pautas y parámetros comunes admite multitud de enfoques y reflexiones. Las reflexiones, en este caso, se harán a partir del análisis de dibujos de los propios arquitectos, ya que como dice Oriol Bohigas, su capacidad de comunicación y el subrayado intencionado del dibujo no ha sido superada por ningún otro instrumento:

"Hay que reconocer que las circunstancias han cambiado o se están clarificando lo suficiente para que se replantee el rol del dibujo en el proceso de diseño. Hay tres aspectos de este rol, que hay que considerar válidos todavía. El primero es su carácter autodidacta: el dibujo sigue siendo el instrumento más efectivo para la investigación y la comprobación en el proceso creativo del proyecto. El segundo es su capacidad de comunicación a través de un proceso de codificación suficientemente generalizado, capacidad que hasta ahora no ha sido superada por ningún otro instrumento. El tercero es su utilización retórica en el subrayado intencionado de aquella comunicación, no a efectos productivos directos, sino de transmisión anticipadora de unos resultados.”<sup>7</sup>

El camino a seguir para su desarrollo se apoyará en una reflexión sobre los textos escritos por los propios arquitectos sobre las relaciones entre arquitectura y emplazamiento y en un análisis de las representaciones gráficas realizadas por los mismos en el proceso proyectual, en la interacción de procesos mentales y gráficos. Con ello se pretende reflejar la relación entre categorías gráficas y conceptos arquitectónicos que expresarán los diferentes niveles y formas de la relación con el lugar. El uso de determinadas herramientas y recursos gráficos por parte del arquitecto y su orden operativo permitirán delimitar un campo de significaciones y de intenciones, muy útiles para poder entender ese proyecto final.

La selección de dibujos en la presente investigación pertenece a proyectos que fueron dibujados y posteriormente realizados, y a proyectos concebidos para ser

---

<sup>6</sup> *El Croquis*, nº73. 1995. Madrid: El croquis editorial. pp. 17-18

<sup>7</sup> BOHIGAS, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. 2a ed. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978. p. 39

construidos pero que no pudieron ser realizados, y nos centraremos, sobretodo, en los planos de emplazamiento y dibujos en los que aparece el edificio y su entorno. Son dibujos en los que existe un registro gráfico del lugar, unas referencias a los elementos vegetales, rocas, superficies de agua, curvas de nivel. Se analizarán viñetas o apuntes de la fase inicial del proyecto, dibujos de "idea", en los que se registrará el análisis morfológico y topológico del lugar. También se analizarán dibujos de la "fase del proyecto", en los que irá apareciendo el edificio en ese paisaje, estableciéndose una serie de relaciones entre interior y exterior. Por último se comentarán una serie de dibujos de la fase de "presentación" del proyecto, que son dibujos más acabados, para "enseñar" o publicar, en los que se refleja con mucho más detalle la arquitectura en su entorno.

Analizaremos arquitecturas que consiguen la integración de la arquitectura con el paisaje no a partir de una imitación literal de las formas naturales ni a través de una arquitectura de camuflaje, sino a partir de un proceso de interpretación de las leyes naturales, de su estructura, de sus elementos y su geometría, creando una arquitectura orgánica que ordena y realza su entorno, estableciendo un diálogo con la naturaleza que le rodea, complementándose con ella. Partiendo de una serie de premisas, veremos los diferentes recursos utilizados por cada arquitecto para la consecución de este fin.

En base a una clasificación estructural de las dimensiones o categorías ya aceptadas de la representación gráfica, se analizará su relación con los correspondientes conceptos arquitectónicos, y una vez establecida esta relación pasaremos a plantear cuando y cómo estos conceptos inducen a la utilización de determinadas variables gráficas, técnicas y sistemas de representación más idóneos o más adecuados para transmitirlos.

El dibujo puede llegar a ser tan intencionado como se quiera respecto a las ideas finales del proyecto a la vez que tan sugerente como cualquier otro registro para apuntalar el proceso de ideación, incluso en un tema tan difuso como es el de la representación del entorno. La fusión de los registros y técnicas gráficas propias del dibujo lineal junto con las del artístico han permitido a los arquitectos representar de manera viva a la vez que precisa, el entorno natural y el lugar en el que proyectan sus obras.

"Instrumentalmente, la relación entre representación y contenido arquitectónico se puede establecer partiendo de las categorías que estructuran los dos ámbitos. En cuanto al dibujo de arquitectura, son ya aceptadas las categorías o conceptos que aquí se denominarán como: funcionales, formales o técnicos ( uso o finalidad que tiene un dibujo determinado, forma en la que se presenta y técnica en la que está realizado). Los conceptos gráficos formales junto con los técnicos, bajo los que se presenta un dibujo, constituirá lo que ya se ha definido como estilo gráfico"<sup>8</sup>

Mediante las posibilidades expresivas y descriptivas del dibujo, el arquitecto podrá enfatizar aspectos esenciales de una arquitectura determinada. Igual que a cada arquitecto se le puede presumir un estilo arquitectónico, también es poseedor de un estilo gráfico propio. Se hará hincapié en los dibujos que reflejen algunas de las relaciones establecidas con el paisaje. Así pues, un dibujo de emplazamiento en el que aparecen los elementos del lugar más significativos, las orientaciones y accesos, nos estará comunicando una serie de reflexiones realizadas por el arquitecto en su primera toma de contacto; en un dibujo de un

---

<sup>8</sup> PUEBLA PONS, Juan. *Neovanguardias y representación arquitectónica. La expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002. p.25

espacio arquitectónico en el que se quiera enfatizar una de las características esenciales como la luz y la sombra, se tendrá que recurrir al uso de la variable gráfica luz y sombra, con una clara intencionalidad gráfica; la preocupación o interés por los materiales se reflejará en el uso de las variables gráficas de textura e incluso del color por parte del arquitecto en sus dibujos - ya sean en su primera fase, la fase reflexiva del proceso de ideación, como en su segunda fase, la fase comunicativa-.

#### 1.4. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

---

El material que se ha seleccionado se ha organizado de acuerdo al siguiente esquema. Se hablará del concepto en general de la arquitectura del paisaje a manera de introducción y de aclaración de conceptos, del concepto de *genius-loci* y del contexto como generador de un proceso arquitectónico lógico.

En segundo lugar se analizará, según una selección en la que se ha intentado recoger una serie de obras emblemáticas en su relación con el lugar, obras y proyectos de la arquitectura moderna, siguiendo una visión comparativa en el intento de encontrar analogías o influencias, estableciendo una relación de claves arquitectónicas que nos permitan reflexionar sobre el papel que el paisaje en relación con la arquitectura ha asumido en manos de los arquitectos más destacados o más representativos, como parte integrante del desarrollo de un estilo arquitectónico progresista a partir del Movimiento Moderno.

Partiendo de la obra de F. LL. Wright, uno de los "grandes observadores de la naturaleza" nos centraremos en el análisis de obras regidas por diversos procesos proyectuales en los que se utilizan diferentes estrategias para colocar los edificios en el terreno. Ejemplos en los que la topografía y las condiciones físicas son determinantes, como es el caso de la casa de la Cascada de F. LL. Wright, donde la clave del paisaje es muy contundente, contrariamente a la artificialidad de la primera época de la obra de le Corbusier refiriéndonos a la metáfora del barco que se podría ubicar en cualquier lugar.

Tomaremos, pues, como modelos de estudio la obra gráfica, proyectos y realizaciones de los arquitectos que he considerado más representativos. En cada uno de ellos analizaremos sobretodo sus dibujos, específicamente las representaciones gráficas de la arquitectura en su entorno, basándonos en sus teorías respecto a la integración y diálogo de la arquitectura y el lugar, estableciendo diferentes estrategias que compararemos con las estrategias gráficas, vinculándolas. Veremos cuales son los recursos gráficos que utiliza cada autor para transmitirnos sus ideas e intenciones.

La tesis finaliza con una reflexión posterior sobre la confirmación de esas premisas y con la clasificación de unas tipologías arquitectónicas en su relación con el entorno, tanto en el aspecto formal, como en el de la funcionalidad externa -caracterizada por los recorridos y accesos-, como en las relaciones de escala o en la inserción global en el territorio, extraídas de las constantes que han ido apareciendo a partir del análisis de las obras de los arquitectos. Su lectura nos permitirá descubrir significados e implicancias ideológicas que no llegan a discernirse mediante el análisis de la obra aislada. Al exponer y analizar diferentes tipologías de intervenciones en el paisaje, y su posterior reflexión transmitida al papel de dibujo, el lector tendrá, esperamos, una visión ampliada de estrategias y criterios a seguir en este tipo de proceso.

Será necesario prevenirse contra las excesivas esquematizaciones, dado que cada arquitecto y en ocasiones cada obra puede tomar un carácter diferente.

Así puede suceder que un mismo arquitecto, al trabajar en circunstancias diferentes, nos revele distintas facetas de su pensamiento. Estamos habituados, por ejemplo, a juzgar a Wright, en términos de continuidad y armonía con el entorno, y la casa de la cascada (*Fallingwater*) es uno de esos casos en que la arquitectura aparece en perfecta consonancia con el entorno, y que por medio del

juego entre planos horizontales y chimeneas verticales, incluyendo grandes planos de cristal, hacen que el edificio se transforme en un hito propio del lugar. Sin embargo, el museo Guggenheim, aunque interiormente es el signo de la continuidad, exteriormente es el signo de la ruptura y discontinuidad con el entorno: en todo caso aquí la armonía se produce por contraste de texturas, de materiales, de formas.

Por tanto es importante evitar que se convierta en un estudio rígido. Se analizarán arquitecturas estratégicamente posicionadas en el territorio, con el fin de abrir diferentes vías, a partir de las reflexiones y consideraciones que vayan surgiendo, sobre las pautas proyectuales concretas que fomentan esa interrelación expresiva entre lugar y arquitectura.

## PARTE 2

## **2. La arquitectura como revelación del lugar**

## 2.1. ARQUITECTURA Y PAISAJE

---

"La materialización de la arquitectura siempre se produce en un lugar. La arquitectura penetra en su lugar como una punta afilada. Entonces, la arquitectura conmociona el entorno, y transforma su periferia en un campo magnético vivo."<sup>9</sup>

Aunque no se trate de una tesis sobre el paisaje ni sobre el concepto de paisajismo me interesa hacer una pequeña incursión en estos temas ya que de alguna forma tienen relación directa con mi investigación y son términos que irán apareciendo a lo largo de ésta, sobretodo el de paisaje natural ya que la reflexión siempre se realizará en base a un paisaje manipulado, no en estado virgen, y siempre en relación con una obra arquitectónica.

Existe una cuestión fundamental que tantas veces nos planteamos no sólo a la hora de proyectar un edificio sino en la situación de mero observador del entorno que nos rodea, que hace referencia al impacto visual de lo artificial - la arquitectura- en un ambiente natural - el paisaje-. Cuando se realiza una intervención arquitectónica en el paisaje, ¿queda realzado ese paisaje natural en vez de estropearse? ¿embellece el paisaje natural la aparición en él de un edificio?

Lo artificial está modificando lo natural sistemáticamente y cuando el hombre fija su territorio para construir su morada establece los límites de lo que considera su espacio de referencia, dentro de un espacio mayor que es el paisaje dónde se inserta. El término de paisaje puede hacer referencia a un escenario urbano, una plaza, un barrio, una calle (paisaje urbano) o a un entorno natural, un valle, una bahía, un lago (paisaje natural). El paisajismo como arte y la figura del arquitecto paisajista como proyectista de intervenciones exclusivamente en paisajes naturales, son muy recientes. En nuestro país no ha existido, hasta hace relativamente poco, dentro de la profesión del arquitecto, una especialidad de "paisajista" o arquitecto del paisaje, a diferencia de otros países- como EEUU- en el que ya hace tiempo que existe. En España, hasta ahora, esto dependía en mayor o menor medida del planeamiento urbanístico: éste fijaba la parcelación, las normas urbanísticas, el aprovechamiento y el control del paisaje. Es en los últimos años cuando ha ido apareciendo una cultura del paisaje, que hace referencia a intervenciones arquitectónicas en el territorio. La intervención artificial en el territorio propone un orden nuevo, una modificación de su estructura en mayor o menor grado. Así el territorio, una vez civilizado, se convierte en parques, jardines, urbanizaciones.

Tanto el concepto de paisaje como el de medioambiente son conceptos modernos -el señor feudal no habla de paisaje, sino de territorio, de protegerse del campo hostil -, y existe una idea utópica muy actual de la relación con la naturaleza que se aproxima a la noción casi de leyenda mística. La protección de lo natural está en auge y esta tendencia está recogida simbólicamente en los dibujos y en los proyectos estudiados.

Para aproximarnos a una definición significativa y actual de arquitectura del paisaje veamos con brevedad algunas definiciones de diversos autores. Hubbard y Kimball se refieren a ella preponderantemente como bella arte, cuya: "función más importante es la de crear y preservar la belleza en torno a las moradas del hombre y en los paisajes naturales más extensos del país; también

---

<sup>9</sup> ANDO, Tadao. *El Croquis*, nº58. 1993. Madrid: EL Croquis editorial. p.69



mira de fomentar la comodidad, proximidad y bienestar de la población urbana, que padece de una accesibilidad insuficiente al paisaje rural y que necesita con urgencia compensar la vida apresurada de los días de trabajo con la relajación y tranquilidad que proporcionan la belleza y suavidad de las vistas y murmullos que la naturaleza auxiliada por el arte del paisaje, puede suministrar con prodigalidad"<sup>10</sup>

Lo natural es un valor en alza y en arquitectura pasa lo mismo que en la moda: se combinan los elementos naturales con los artificiales. El concepto de lo Natural esta sometido a la evolución de la sociedad y de la cultura. No es invariable a lo largo del tiempo: el grado de Natural en un paisaje es relativo a la intervención y modificación al que haya estado sometido, pero también a la época en que se vive. Así, un paisaje agrícola, con su tierra arada, con sus sistemas de riego, etc., aún siendo conscientes de su manipulación, lo consideraremos un paisaje natural, cuando seguramente en culturas anteriores era considerado como un paisaje modificado artificialmente por el hombre. El paisaje en verdadero estado natural, en estado salvaje, es un bien escaso difícilmente alcanzable después de miles de años de explotación por parte del hombre, pero aún son muchos los entornos que consideramos naturales a pesar de la intervención del hombre. Y aquí llegamos al *quit* de la cuestión: ¿es posible intervenir en un paisaje, manipularlo y transformarlo sin desnaturalizarlo? Esto requiere un proceso de transformación estudiado y respetuoso con el paisaje, que es justamente lo que se pretende o se debiera pretender desde nuestra profesión de arquitecto. Gillo Dorfles nos responde explícitamente a esta cuestión diciéndonos que es importante "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".<sup>11</sup>

Para Garret Eckbo, arquitecto paisajista, la arquitectura paisajista abarca "aquella parte del paisaje que el hombre desarrolla y conforma, más allá de edificaciones, carreteras o servicios y hasta la misma naturaleza salvaje, que en primer término se diseña como un espacio para que viva el hombre (excluyendo las actuaciones agrícolas y forestales). Es, asimismo, el establecimiento de relaciones entre la construcción, el recubrimiento y otras estructuras exteriores, la tierra, las formaciones rocosas, las masas de agua, las plantas y el aire libre, y las formas y características representativas del propio paisaje; pero con una incidencia primordial en el contenido humano, en la relación entre las personas y el paisaje, entre los seres humanos y un espacio exterior que cuantitativa y cualitativamente es tridimensional."<sup>12</sup>

Esta definición se refiere esencialmente a la planificación de terrenos y a las relaciones de las personas y el diseño que se desarrolla en tal contexto. Por lo tanto vemos que su enfoque es diferente al de Hubbard y Kimball, que se refieren a la planificación a mayor escala.

Más recientemente, E. Kassler destaca que los jardines más antiguos de China y Japón eran fruto del trabajo de poetas, pintores y filósofos, pero en esta parte del mundo (occidente) el arte del paisaje generalmente se entiende como una forma de la arquitectura. Y prosigue diciendo:

---

<sup>10</sup> HUBBARD H. V; KIMBALL T. *An Introduction to the Study of landscape Design*. Nueva York: MacMillan, 1917. En: LAURIE, Michael. *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. p. 22

<sup>11</sup> DORFLES, Gillo. *Naturaleza y arte*. Barcelona: Lumen, 1972. p. 57

<sup>12</sup> ECKBO, G. *Landscape for Living*.: Architectural Record, 1950. En: LAURIE, Michael. Op cit. p. 23

"Ante la evidencia de que nos hemos consagrado, hasta ahora, con más ligereza que sabiduría, al problema crítico de cómo vivir mejor sobre esta tierra, o, con más propiedad, con esta tierra, es hora ya de que comencemos igualmente a percatarnos de que la tarea de ajustar las personas a la tierra y la tierra a las personas se debe acometer, tanto en la acción como en la interacción, con idéntico cuidado al que un silvicultor dedicaría al problema ecológico más elemental. Y puesto que el logro de un cierto grado de belleza parece ser el feliz subproducto de cualquier enfoque ecológico que se dé al uso del suelo, es de presumir que nuestro entorno físico no será algo desagradable, siempre que se planifique mediando un respeto hacia la condición del hombre y de la naturaleza." <sup>13</sup>

El suelo se convierte en paisaje cuando se descubre o percibe en términos referidos a sus peculiaridades fisiográficas y ambientales. El paisaje cambia a tenor de estas peculiaridades y de la influencia histórica del hombre. Por lo tanto, el paisaje es un reflejo de los sistemas climáticos, naturales y sociales. Nuestra percepción del paisaje y postura ante la naturaleza están influidos por el contexto particular en que hemos crecido cada uno de nosotros y por la sociedad donde vivimos.

El origen de la arquitectura no fue la choza primitiva, sino más bien el acto primordial de marcar la tierra. Antes de colocar piedra sobre piedra, el hombre colocó la piedra sobre la tierra para reconocer un emplazamiento en medio de un territorio, para tenerlo en cuenta y modificarlo, para penetrar en la naturaleza y obtener así sus aspectos dialécticos. En esos momentos se inicia un proceso de adaptación al entorno natural.

Los vocablos planificación, diseño y uso, nos sugieren un paisaje hecho y regulado por el hombre, bien que por definición es indudable que no sucede así de forma tan absoluta. Es más justo decir que existen grados de adaptación, por el hombre, de los sistemas naturales. Por ejemplo, hay casos en que apenas se cambió o alteró el paisaje, como los poblados donde vivían los indios de California, o casos en que la arquitectura está perfectamente integrada en el paisaje, en perfecta comunión con él, mientras que es manifiesto el impacto que se produce en otras ocasiones, con una determinada intervención arquitectónica. En los tres casos el paisaje es utilizado y modificado. La geometría del ambiente queda modificada por la artificialidad de la obra arquitectónica, pero el resultado puede ser muy positivo si se establece un diálogo vivo entre la nueva geometría de la estructura espacial propuesta y la ya existente en el territorio.

El impacto visual de esa intervención arquitectónica en su entorno dependerá de lo acertado o desacertado que sean los criterios seguidos por el arquitecto a la hora de elegir un emplazamiento, de cómo colocar el edificio y los límites de lo construido en él, del acceso, de la orientación, de la estructura formal del edificio, de los materiales elegidos, de la adaptación a la topografía existente y, en conjunto, de la sensibilidad del arquitecto hacia el lugar.

Los condicionantes contextuales, por tanto, serán determinantes en la conformación de esa arquitectura que nace, tanto sea en un medio urbano donde se establece un orden espacial siempre en relación a otros edificios y estructuras de la ciudad, como en un medio natural donde la relación se establece con las preexistencias del territorio natural. Estas preexistencias serán los referentes que establecerán pautas y parámetros para la conformación de esa nueva arquitectura. Pero también la intuición, la observación y la atención al contexto serán determinantes en la génesis del proyecto para realizar esas intervenciones

---

<sup>13</sup> KASSLER, E. *Modern Gardens and the Landscape*. Nueva York: Doubleday, 1964. p.7

que sean capaces de generar nuevos sistemas o estructuras espaciales y de establecer nuevas relaciones con las estructuras existentes del medio natural circundante, yuxtaponiéndose a ellas, reordenándolas y otorgándole - al lugar- un nuevo sentido espacial, creando un «campo magnético vivo».

## 2.2. LA PRESENCIA DEL GENIUS LOCI

---

"*Genius loci*: es la "vida de la tierra". Yo aspiro a hundir profundamente mi arquitectura en la tierra. Aspiro a arañar el cielo y la tierra con la arquitectura. Esto para reactivar los movimientos del *genius loci*. Para resucitarlos. Salvar el *genius loci*, en estos momentos, no significa efectuar un retorno a la historia y a la tierra. Esto quiere decir, al contrario, maltratar la historia y la tierra.

Para conseguir esto, recreo y reintroduzco el poder de la arquitectura y de la geometría. A través de la arquitectura, hago reencauzar, libero los diversos movimientos del *genius loci*. Atravesada por el movimiento, la confrontación estéril entre lo universal y lo regional, entre lo histórico y lo contemporáneo, se desvanece. Desde cada lugar brota de una manera ininterrumpida una "vida" nueva." <sup>14</sup>

Cada lugar tiene una serie de características distintivas que crea un ambiente determinado. El concepto de lugar hay que entenderlo desde la relación con el espacio arquitectónico y varía según las diferentes escalas. Modificar ese paisaje conservando su carácter o "*genius loci*" implica realizar una serie de intervenciones respetando o enfatizando, según sea el caso, las preexistencias más determinantes del lugar. Si la arquitectura consigue entenderse con ese "*genius*" aparecerá en sintonía con su entorno acomodándose en él y complementándolo.

"En las últimas décadas, la idea de lugar ha tenido un peso específico muy variable y se ha interpretado de distintas maneras. En la pequeña escala se entiende como una cualidad del espacio interior que se materializa en la forma, la textura, el color, la luz natural, los objetos y los valores simbólicos. (...). En la gran escala se interpreta como *genius loci*, como capacidad para hacer aflorar las preexistencias ambientales, como objetos reunidos en el lugar, como articulación de las diversas piezas urbanas –plaza, calle, avenida. Es decir, como paisaje característico. Una ulterior y más profunda relación entendería el concepto de lugar, precisamente, como la adecuada relación entre la pequeña escala del espacio interior y la gran escala de la implantación." <sup>15</sup>

El hombre ha intervenido en el paisaje natural creando espacios artificiales, ciudades, barrios enteros, urbanizaciones de viviendas unifamiliares, carreteras y puentes, edificios aislados, etc. De este modo, el lugar está compuesto tanto de elementos naturales como artificiales dentro de una escala de gradación: dónde no haya intervenido el hombre continuará siendo un paisaje virgen, y a partir de allí, nos iremos encontrando con diferentes grados de intervención y, por tanto, de modificación, desde la edificación aislada en un entorno natural, hasta la construcción de grandes ciudades donde el grado de modificación alcanza su máximo nivel. El conjunto de formas, materiales, colores y texturas, con sus condicionantes ambientales y culturales, crean lugares con unas peculiaridades que los hacen distintos unos de otros, alguno dotados de un fuerte carácter y otros más anodinos.

"Desde remotos tiempos se ha reconocido que los diferentes lugares tienen diferente carácter. El *genius loci* en muchos casos incluso ha demostrado ser bastante fuerte para predominar por encima de cambios políticos, sociales y culturales. Tal resulta, por ejemplo, para ciudades como Roma, Estambul, Praga y Moscú. Ciertamente, la verdadera gran ciudad se caracteriza por un *genius loci* especialmente pronunciado. Quisiera señalar este hecho para hacer resaltar que el espacio existencial no puede ser comprendido por causa de las solas necesidades del hombre, sino únicamente como resultado de su interacción o influencia recíproca con un ambiente que lo rodea, que ha

---

<sup>14</sup> ANDO, Tadao. *Més enllà dels horitzons en l'arquitectura*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y medio ambiente, Servicio de Publicaciones. 1993. (Catálogo de exposición). p.14

<sup>15</sup> MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. p.38

de comprender y aceptar. De esta manera regresamos al doble concepto de Piaget, de la asimilación y la acomodación." <sup>16</sup>

Cada civilización ha modificado el paisaje siguiendo unas pautas y reglas diferentes devenidas de su religión, de su cultura, de su forma de construir y de su paisaje y se han ido estableciendo diferentes relaciones entre arquitectura y paisaje. Existen dos relaciones esenciales del hombre y la naturaleza: la relación yo- tú que es una posición abierta y contextual, donde el edificio establece un diálogo con el paisaje y la relación yo- ello, que es una posición hermética y descontextualizada, donde el edificio se cierra al paisaje.

La primera representa la mutua adaptación entre el hombre y la naturaleza, mientras que yo-ello refleja la desavenencia. Estas dos posturas se han ido produciendo a lo largo de la historia y podemos encontrar ejemplos en una y otra dirección.

" Fue el mismo Giedion quien estableció en sus últimos escritos las dos actitudes que la arquitectura ha adoptado respecto a la relación con la naturaleza: la del contraste, que se había expresado en las pirámides y en los templos griegos(...) y la de la amalgamación, que encontramos en los templos de piedra en la India, en los teatros semicirculares o en la obra de Wright" <sup>17</sup>

El hombre por medio de sus obras expresa la capacidad del paisaje fijando sus señas de identidad. Como su vida tiene lugar en una acción mutua entre él y su entorno, eso es natural. Sus instalaciones, por consiguiente, suelen articular lugares obtenidos de la naturaleza, tales como un fértil promontorio rodeado de montañas inaccesibles, un saliente rocoso en el límite del mar, un arroyo rodeado de una exuberante vegetación, unas ondulaciones del terreno, etc., en la tentativa, como decíamos, de identificar el lugar. Gregotti recoge esta idea en el siguiente párrafo:

"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>18</sup>

La obra de arquitectura es inseparable de su entorno, tanto físicamente como conceptualmente, ya que la arquitectura se concibe obligadamente a partir de una ubicación en un lugar concreto, y este lugar con su *genius loci* particular, establece una serie de elementos básicos para la conformación del programa y desarrollo posterior de la obra. A diferencia de otras obras de arte que no participan de un *genius loci*, como la pintura y la escultura (que no forme parte de un espacio arquitectónico o urbano), una obra de arquitectura extraída de su lugar se convierte automáticamente en una curiosidad arqueológica. A esta inseparabilidad física del lugar se escapan las construcciones efímeras a base de carpas y toldos, desarraigadas e indiferentes al paisaje. La obra arquitectónica es el germen de la organización total del entorno.

<sup>16</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. pp.33-34

<sup>17</sup> MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Op. cit. p.43

<sup>18</sup> GREGOTTI, v. *Architecture as Communication. Environment for Communication*. "VISION 67". Nueva York, 1967

“La experiencia del desierto de Wright le llevó a reducir la sintaxis de su estilo doméstico a unos elementos esenciales. Al mismo tiempo intentó deliberadamente destacar lo más posible las características naturales del emplazamiento. La llamada *genios loci* tenía una importancia suma para Wright. Por ello, cuando construyó el Taliesin West de Arizona, a principios de los años treinta, eligió una prominencia concreta y dispuso en estratos sus masas constructivas dentro del emplazamiento de forma que sugiera un asentamiento antiguo. Wright acentuó este sentido de la continuidad histórica, casi mística utilizando petroglifos encontrados en el emplazamiento o cerca de éste”<sup>19</sup>

Richard Neutra también tiene muy en cuenta en su arquitectura las características del lugar y nos habla del concepto de *genius loci* en la siguiente cita:

*"Before destruction by civilization, Nature, its objects, its constellations of stars or landscape, its natural sites, were regarded as animated. Like humans faces they had a physiomy which conveyed a recognizable and expressive message. They were thus evaluated. The promontorial rock past which the natives rowed was occupied by a spirit. A tree or a spring house a nymph, and a certain individually characterised valley, or isle off shore, was the homestead of a God or the playground of a devil."*<sup>20</sup>

Todo ello, en la obra arquitectónica, se sintetiza en la búsqueda y reconocimiento como valor del *genius loci*, de aquello que le caracteriza como lugar singular y característico, de lo pintoresco y lo crítico. Todo contribuye a que el arquitecto reconozca la naturaleza como valor distinto y haga coincidir el concepto de naturaleza con el de paisaje característico del lugar.

"...nos parece evidente que el problema de la estructuración formal del ambiente antropogeográfico impone una revisión del concepto de naturaleza como valor, tal como se ha instituido en la tradición de toda la arquitectura moderna; y ello, ya como un bien social a distribuir, ya como valor al que adecuar el sentido mismo de la constructividad como crecimiento y proceso. Las dos posiciones extremas pueden ser localizadas, por una parte, en la idea de Le Corbusier de la naturaleza que penetra en la ciudad mediante la arquitectura admirablemente representada no sólo en el Plan Voisin sino sobretodo en algunos extraordinarios bocetos "geográficos" como los que realizó para Rio de Janeiro y Sao Paulo; por otra parte, en la teorización realizada por Frank Lloyd Wright en su Living City y en el proyecto de Broadacre City donde ciudad y campo son dos hechos indistintos y sometidos a las leyes de creatividad de la naturaleza orgánica." <sup>21</sup>

( Figs. 1, 2, 3, 4 y 5)



Figs. 1 y 2: L.C..Bocetos para el Plan Voisin de París.

<sup>19</sup> FRAMPTON, Kenneth. *En busca del paisaje moderno*, Arquitectura nº 285. Op. Cit. p.59

<sup>20</sup> NEUTRA, Richard. "Mysteries and realities of the site" en SPADE, Rupert. *Richard Neutra*. Nueva York: Simon & Schuster, 1978. p.13

<sup>21</sup> GREGOTTI, Vittorio. *El Territorio de la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972. pp.108-109

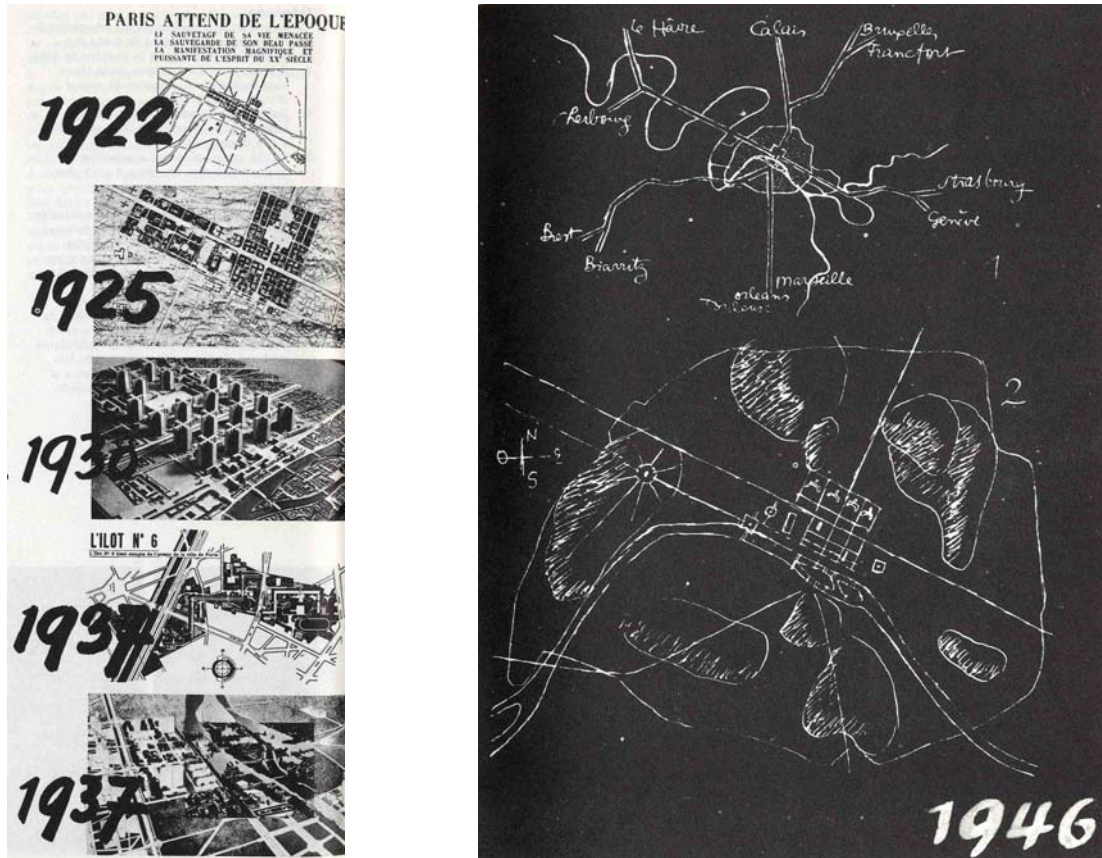


Fig. 3: Planes de Paris. Adecuación a París de la planta de una ciudad contemporánea de 3 millones de habitantes. Le Corbusier.

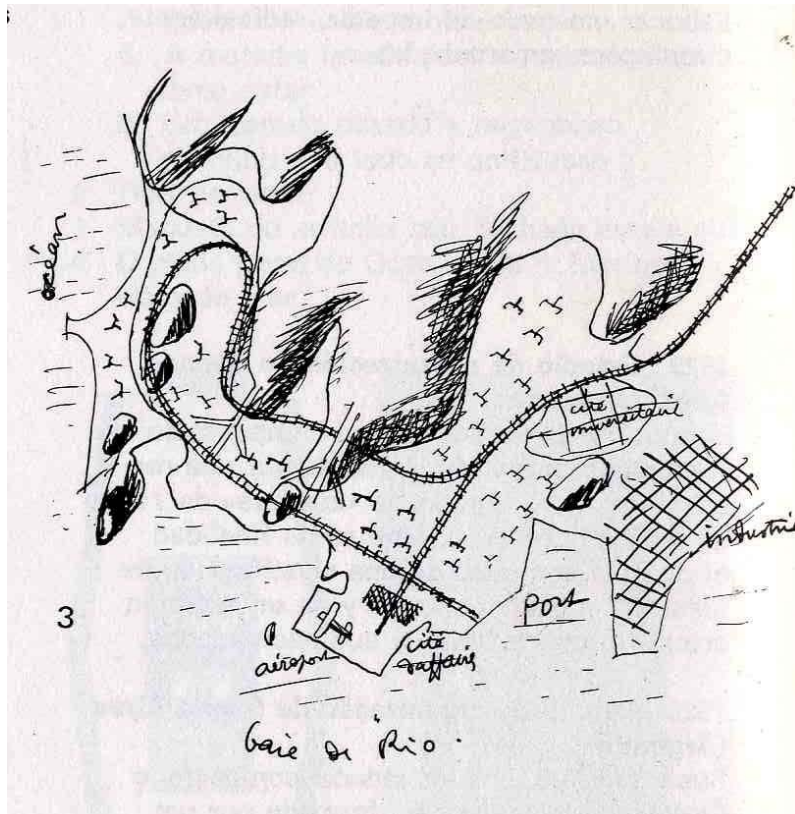


Fig. 4: Estudio de Urbanización de Río de Janeiro ( 1929). Le Corbusier. Plano de situación en el que representa las preexistencias a tener en cuenta para su proyecto.

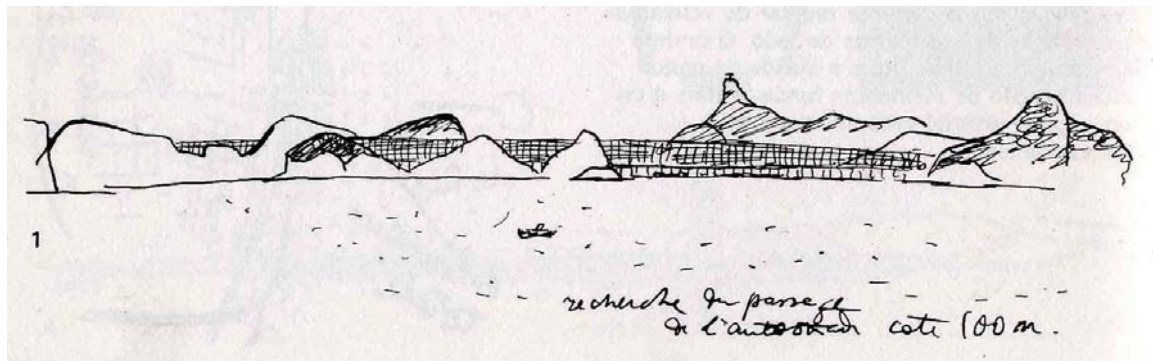


Fig. 5: Urbanización de Río de Janeiro ( 1929). Vista del conjunto desde el mar.

En dicho libro, Gregotti acaba diciendo que en lugar de intentar conservar o reconstruir los valores naturales separados, "se debe promover el reconocimiento de la materialidad del interno ambiente antropogeográfico como manejable y continuamente intencionable, y hacer referencia a su beneficiabilidad total como a un valor indispensable reconocible como una estructura del ambiente más allá del mismo modelo de cultura. Se trata, en parte, de la refutación del valor tecnológico como base y fundamento de la imagen de lo circundante para proponer de nuevo su integral fisicidad, el cuerpo viviente de la naturaleza de la que formamos parte como comunicación y conocimiento de posibilidades nuevas. No pretendemos construir un ambiente físico desde el que dirigir o influenciar el comportamiento humano; pretendemos simplemente hacer más disponible el ambiente físico." <sup>22</sup>

Para naturalizar la arquitectura es necesario extraer del paisaje la sustancia de una construcción relacionada no solamente con las especies que habitan ese paisaje, sino también con el clima, los materiales naturales y las percepciones. Para ello se requiere un proceso de identificación de lo que caracteriza el lugar, de su *genius loci*.

<sup>22</sup> GREGOTTI, Vittorio. *El Territorio de la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Op. Cit. p 108



### 2.3. EN BUSCA DEL PAISAJE MODERNO

---

"El emplazamiento siempre posee una particular energía que afecta al hombre y que, en cierto sentido, es y no es un lenguaje. La lógica de la naturaleza siempre afecta de manera subjetiva, y sólo es gradualmente aprehendida por aquellos que lo pretenden. La arquitectura es en última instancia, una cuestión de cómo responder a las demandas del lugar. En otras palabras, la lógica de la arquitectura debe adaptarse a la lógica de la naturaleza. El objetivo de la arquitectura es el de la creación de un entorno en el que la lógica de la naturaleza y la lógica de la arquitectura coexistan, aún en fuerte antagonismo.

La arquitectura no consiste en la mera manipulación de las formas, sino también en la construcción del espacio y, sobre todo, en la construcción de un lugar que sirva como base para este espacio. Mi primer paso es siempre la aproximación al terreno, de manera que así obtengo una visión de la arquitectura como lugar. El interior y el exterior de la arquitectura no son conceptos diferentes, sino que forman un lugar continuo. Se debería considerar a la arquitectura como un dominio articulado y cerrado que, sin embargo, mantiene una relación especial con el entorno."<sup>23</sup>

Con el Movimiento Moderno, la naturaleza y el entorno que rodea a los edificios se convierte en un factor formal añadido que el arquitecto puede manipular y transformar. Así, muros, losas, cubiertas, aberturas, espacio, materiales, luz, color y entorno natural se convierten en el vocabulario básico del arquitecto. Ya sea por activa o por pasiva, por diálogo o por contraste, el entorno en el que se inscribe toda obra arquitectónica pasa a ser un actor más de la escena.

La dimensión estética o simbólica que tradicionalmente había formado parte de los proyectos de jardines o paisajes quedó descartada por el Movimiento Moderno, y el diseño de jardines no interesaba tal como había sido enfocado a lo largo de la historia. El jardín o el parque tradicional eran vistos como el producto artificial de una cultura obsoleta. A pesar de que en los tiempos modernos difícilmente puede hablarse de una tradición moderna viva del paisajismo de jardines, aparece con fuerza una cultura del organicismo y un interés por el lugar, desarrollada en la obra de F. Lloyd Wright, "auténtico pionero de la exploración de la relación de la arquitectura con el lugar"<sup>24</sup>, y en los trabajos de la arquitectura nórdica, encabezada por el arquitecto finlandés **Alvar Aalto**, cuyos edificios adoptan geometrías que se adaptan al lugar. Son obras que persiguen un espacio moderno que no sea indiferente al lugar y manifiestan esta seducción por el mundo de la naturaleza viva como metáfora de la arquitectura.

Por otro lado, comenta K. Frampton que el movimiento moderno parece basarse fundamentalmente en tres conceptos diferentes en cuanto a la visión de la naturaleza se refiere. El primero es el **concepto japonés**, una noción mística e introspectiva de la naturaleza, "un jardín introspectivo resguardado de las turbulencias de la vida cotidiana"<sup>25</sup>, iniciada por F. L. Wright como forma moderna abstracta y secundada por los arquitectos de la escuela del sur de California, como es el caso de su discípulo Richard Neutra y Rudolf Schindler, y cuyo espíritu también ha influido en arquitectos europeos tan distintos como el Alvar Aalto de la villa Mareia, el J.A. Coderch de la casa Ugalde, el Alvaro Siza de las piscinas de Leça da Palmeira. El segundo **concepto es griego** de origen y concibe la naturaleza como un asiento –temenos- del edificio dominante frente a la inmensidad del paisaje. Esta influencia griega se manifiesta en diferentes

---

<sup>23</sup>TADAÑO, Ando. *El Croquis*, nº 44. 1990. Madrid: EL Croquis editorial. p.6

<sup>24</sup>MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Op. Cit. p.34

<sup>25</sup>FRAMPTON, Kenneth. *En busca del paisaje moderno*, Arquitectura nº 285. Op. Cit. p.54

niveles en la obra de Le Corbusier y en la de Mies Van Der Rohe. El tercero es el **concepto islámico**, la tradición del jardín paradisíaco, que también aparece en los trabajos de Wright y de Neutra.

Los jardines paradisíacos de la arquitectura islámica seguían las líneas tradicionales en cuanto al diseño, no en cuanto a los recorridos, pero el interior y el exterior estaban más estrechamente vinculados; había terrazas para captar las brisas y desde las que gozar de las vistas panorámicas. Los jardines son una prolongación de la arquitectura del edificio hacia la ladera. Es importante el agua como elemento de composición en toda esta arquitectura. El agua era un elemento muy valioso para los musulmanes y desarrollaron una gran capacidad de imaginación en el diseño de estanques, canales y fuentes. La arquitectura tenía un carácter intimista y recogido, pero no por ello dejaba de establecerse un contacto directo con el exterior, abriéndose las estancias a los patios exteriores, dónde se creaba un ambiente de frescor y de temperatura muy agradable.

En **Japón**, casa y jardín se entrelazaban pero eran complementarios, por cuanto la una era asimétricamente geométrica y el otro orgánico. El diálogo con el paisaje, un paisaje-jardín ordenado por el hombre, era inmediato: se establecía una relación cordial. "La casa, de armazón de madera, se proyectaba sobre la base de un módulo matemático, con tabiques móviles que eran translúcidos cuando formaban parte de las paredes exteriores; durante los veranos se abrían hacia las terrazas, a menudo a lo largo de tres de sus fachadas. En el interior, en ocasiones, los tabiques tenían pinturas murales evocando e introduciendo el paisaje exterior ( Fig. 1).

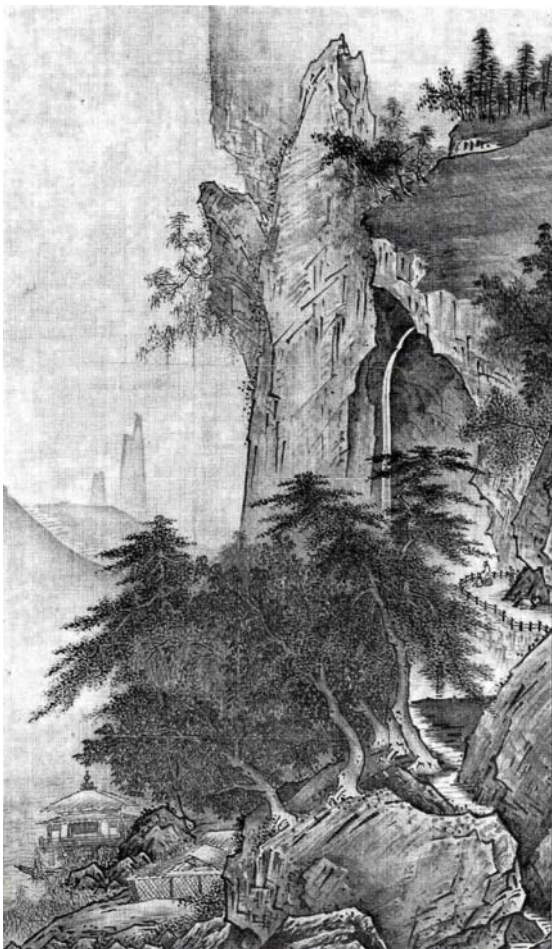
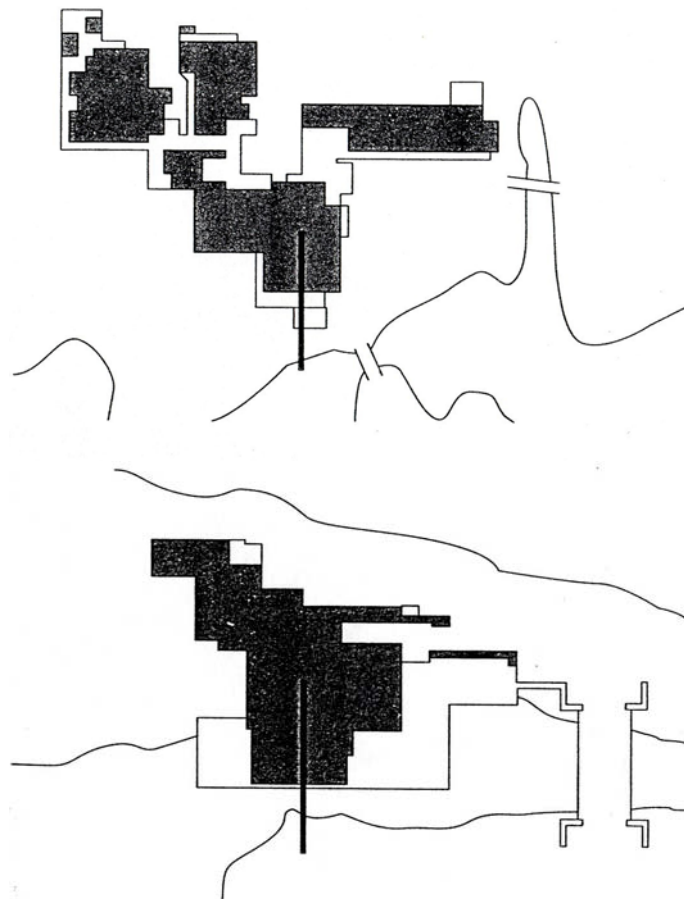


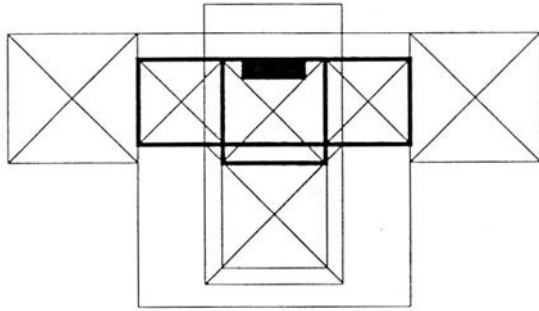
Fig. 1: Pintura de Sesshu La pintura japonesa del periodo Muromachi (1338-1573) representa la vida espiritual del hombre en contacto con la naturaleza y aparece representada también la arquitectura en el paisaje, como en la del artista Sesshu, monje y teólogo.

Wright se mostró influenciado por la arquitectura japonesa desde que vio el Templo y el jardín Ho-o-den en la Exposición Mundial Colombina de 1893. Podemos observar una similitud de intenciones compositivas entre edificios japoneses y trabajos de Wright. Sus proyectos en forma de torre como St. Mark nos recuerdan a la pagoda japonesa que sirve como un marcador vertical en el paisaje. La casa de la Cascada de 1937 y el Palacio de Katsura en Kioto nos proporcionan otro punto de comparación. En éstos la forma abstracta y la natural se yuxtaponen para conseguir un equilibrio dinámico según la tradición taoista del ying y el yang ( Fig. 2).

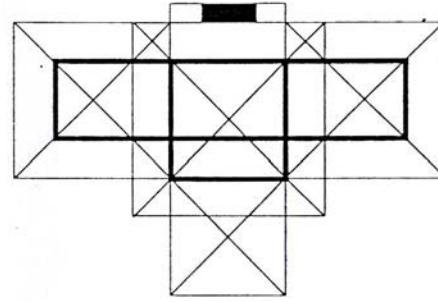


**Fig. 2: Planta del lugar comparando el Katsura Palace y Fallingwater**

Aparte de reconocer posibles influencias formales, como los voladizos de las cubiertas y la disolución de los muros exteriores es curiosa las similitudes en la composición de la planta del Templo Ho-o-den con las plantas cruciformes de Wright, como en la casa Hardy. La primera coincidencia es la composición en cruz, con la sala central formando un eje principal y las dos salas de té formando el otro eje perpendicular. La segunda es el uso repetido del cuadrado como base para las proporciones de los espacios ( Figs. 3 y 4).

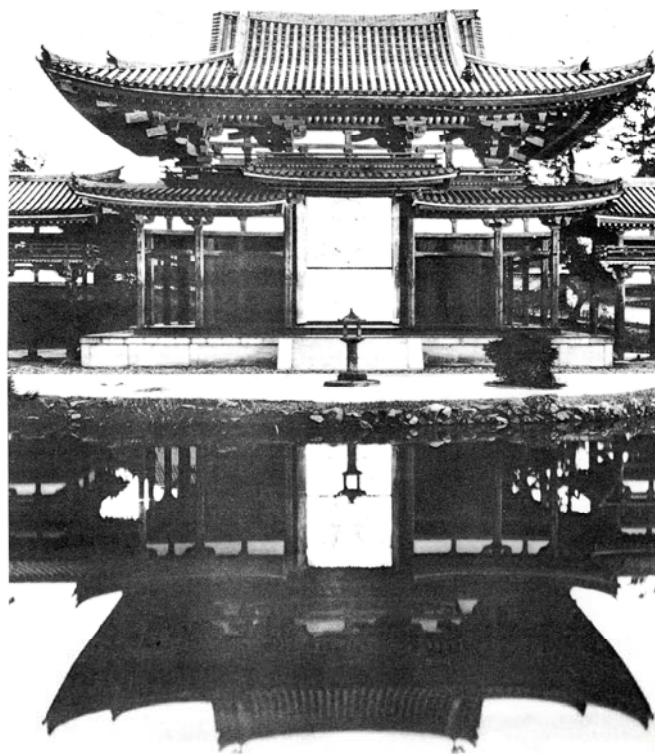


**Fig. 3: Planta- Análisis de la Hardy House**



**Fig. 4: Planta- Análisis del Ho-o-den Shrine**

Tanto la arquitectura japonesa como la islámica juega con el elemento agua. Respecto a la primera se enfatiza más el juego de reflejos de los edificios sobre el agua. En la segunda el agua interviene sobretodo como un elemento de composición y como un factor climático en la búsqueda de un microclima controlado que proporcione frescor ( Fig. 5, 6 y 7).



**Fig. 5: Templo de Ho-o-den reflejado en el agua, Uji, Japon**

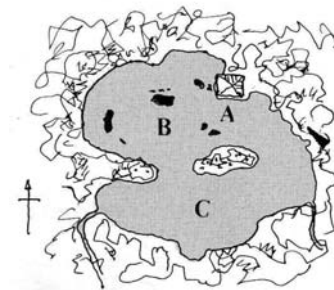
Las propiedades reflectantes del agua también fueron muy apreciadas por los arquitectos modernos. Estrategias como la colocación del edificio al lado de un río, de un lago o sobre el mar, el diseño de piscinas que entran en el edificio prolongando el espacio construido hacia el agua, siempre con la intención de que agua juegue un papel importante en la composición global y enriquezca el conjunto arquitectónico, han perdurado y siguen estando en plena actualidad en la arquitectura contemporánea.



**Fig. 6: Torii o pórtico japonés del edificio sagrado sintoista ITSUKUSHIMA ( 811 d. de C.). Transforman el espacio a partir de una línea de tierra y se diluye la imagen del edificio por el movimiento del agua.**



128



**Fig. 7: El Pabellón Dorado, Kioto**



**Fig. 8: Casa Kaufmann, 1946. R. Neutra**



**Fig. 9: Casa Bucerius, 1966. R. Neutra**

Este enfoque es en parte islámico y en parte japonés, en cuanto a la colocación de material vegetal, a la gran simplicidad geométrica de sus formas, a la relación natural y espontánea entre edificio y entorno, a la claridad en el diseño del espacio interior, a los grandes voladizos de las cubiertas. Son elementos de los que en gran medida se ha apropiado parte de la arquitectura actual. ( fig. 8 y 9)

En lo que hace referencia a la **arquitectura griega**, la elección del emplazamiento siempre se hacía considerando las visuales, orientaciones y accesos, de ahí que apareciera una relación entre arquitectura y paisaje natural, pero en forma de asiento temenos, de plataformas colocadas sobre la topografía natural creando terrazas artificiales. En Creta no había fortificaciones: los palacios estaban abiertos al paisaje. La vida tenía carácter doméstico y existía el jardín de placer. El paisaje de Grecia era abundante en montañas, colinas e islas, que se resistían a perder su carácter, ya que cada vallecillo o cada rincón del país tenía su propio *genius loci*. Generalmente el templo se asentaba en algún espolón o crestón de las colinas o montañas circundantes de las que había sido excavado y con los cuales seguía manteniendo, pese a ello, una total armonía. No había un planteamiento axial que pretendiera anclar el edificio e un entorno hecho por la mano del hombre y sobre el cual ejercer su presidencia. La esencia del intuitivo arte griego en la implantación de los edificios residía en que todo edificio, fuera templo, teatro, ágora o vivienda, era subsidiario del entorno natural y estaba compuesto en relación a él. El ángulo visual de la arquitectura era fundamental como era el caso de la Acrópolis de Atenas, del año 429 a. de C. (Figs. 10 y 11).



Fig. 10: Acrópolis de Atenas, 429 a. De C.

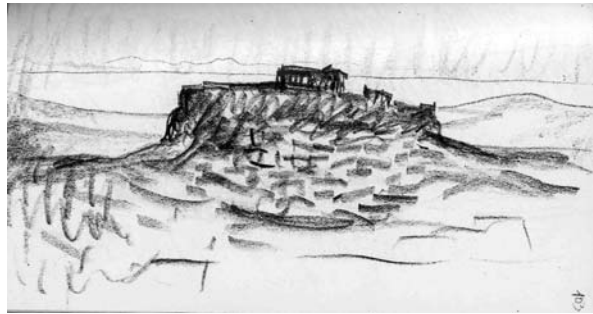


Fig. 11: La Acrópolis. Dibujo de Le Corbusier en su viaje a Oriente.

Vicent Scully, a partir del estudio del paisaje y del modo de estar implantado cada templo griego en su sitio, se ha separado de las usuales pautas de análisis, y, sin dejar de lado los conocimientos arqueológicos y el aparato de erudición necesarios, ha llegado a interpretaciones de gran originalidad y valor imaginativo. Para Scully, el templo griego no es indiferente al paisaje en el que se ubica; el paisaje posee, en cada caso las cualidades apropiadas al carácter del dios al que se ha de servir; el valle, la llanura, la montaña de perfiles agudos o la suave lomada, todo eso ha de significar que el sitio es propicio o no para rendir culto a Apolo o a Zeus.<sup>26</sup>

El templo griego se convierte así en una referencia del paisaje, presidiendo la composición paisajística. El Partenón se erige dominando el paisaje circundante apoyado en una plataforma que desciende suavemente en forma de escalera acoplándose a la pendiente natural de la colina.

"EL PARTENON. Se han erigido sobre la Acrópolis templos que corresponden a un solo pensamiento, y que han reunido en torno a ellos el paisaje desolado, sometiéndolo a la composición. Por lo tanto, en todos los confines del horizonte, el pensamiento es único. Por esta razón no existen obras de arquitectura que tengan esta grandeza. Se puede hablar del "dórico" cuando el hombre, por su altura de miras y por el sacrificio completo del accidente, ha alcanzado la región superior del espíritu: la austeridad."<sup>27</sup> (Figs. 12 y 13)

<sup>26</sup> SCULLY, Vicent. "The Earth, the Temple and the God". En: Seminario dictado para IDEHA (julio 1965)

<sup>27</sup> LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1978. p.166

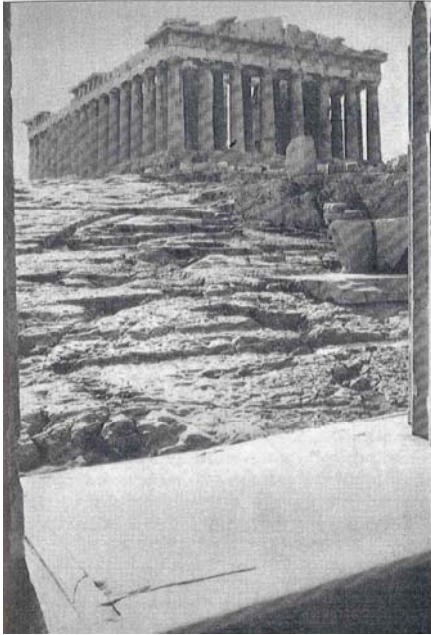


Fig. 12: El Partenón.



Fig. 13: El Partenón. Dibujo de Le Corbusier en su viaje a Oriente.

Le Corbusier se mostró cautivado por una visión panorámica que parecía incorporar en su trayectoria el alcance literal de la historia. Su visión temprana de la Acrópolis - según se expresa en "Hacia una nueva arquitectura" <sup>28</sup>- anticipa su concepto posterior de un espacio centrípeto acústico en el que la forma del templo atrae al paisaje hacia su campo de gravedad.

Esta atracción por lo greco-pintoresco reaparece a lo largo de la carrera de Le Corbusier y se alterna en su periodo purista con la intimidad de la *promenade architecturale*. La *promenade* es una visión pictórica extremadamente compleja que, como una experiencia cinética, pasa de la percepción a medio plano del paisaje como superficie enmarcada a una identificación del primer plano con la posibilidad de penetrar en la misma vegetación estratificada en una profundidad espacial que oscila desde lo superficial a lo más profundo, comparable a la que se encuentra en el interior de la casa. Este sentido neo-Cubista del espacio se combina con lo greco-pintoresco por vez primera en el proyecto de Le Corbusier para la Société des Nations, donde se disponen capas alternativas de formas naturales y artificiales frente a la disposición horizontal del Lago Lemán y los Alpes. <sup>29</sup> ( Fig. 14)

<sup>28</sup> LE CORBUSIER. *Towards a New Architecture*. Etchells, Frederic (intr). London: The Architectural Press, 1972. pp 189-190

<sup>29</sup> FRAMPTON, Kenneth. *En busca del paisaje moderno*, Arquitectura nº 285. Op. Cit. p.55

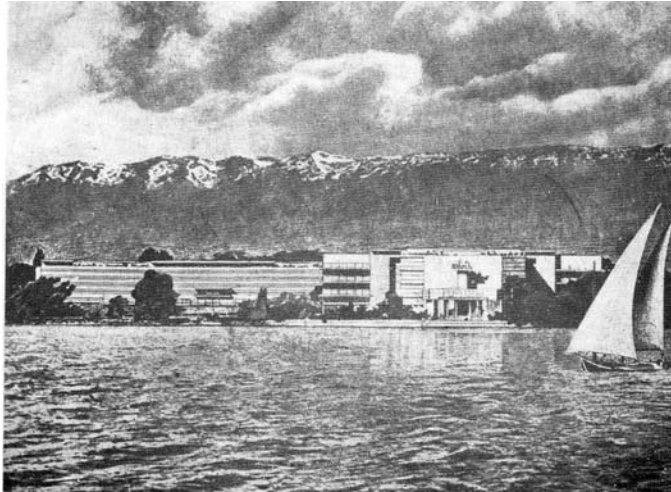


Fig. 14: Palacio de la *Société des Nations*, Ginebra (1927), Le Corbusier- Estudio de la fachada sobre el Lago. Montaje que indica como insertar el proyecto en el lugar de la Perle-du-Lac. Fotomontaje, collage sobre papel transparente 55x56 cms. (FLC 23192)

Aparte de esta influencia griega una de las obsesiones de Le Corbusier era la de ver con ojos de ingeniero y no cabe la menor duda de que los romanos fueron primordialmente ingenieros. Insatisfechos con las limitaciones estructurales inherentes a la columna y el dintel, desarrollaron el arco y, mediante el invento del hormigón fueron capaces de aumentar la gama de formas de sus edificios. En principio, en contraste con los griegos, su arquitectura era la del muro, perforado todo lo necesario por las aberturas.

Por lo general, las estructuras voluminosas como teatros o baños, se superponían al paisaje, remodelando el terreno y la topografía si convenía para su implantación. El diseño de grupos singulares, como la villa Adriana, obedecía a un plan director previo, pero por lo general la yuxtaposición de esos grupos era caprichosa o casual. ( Fig. 15)

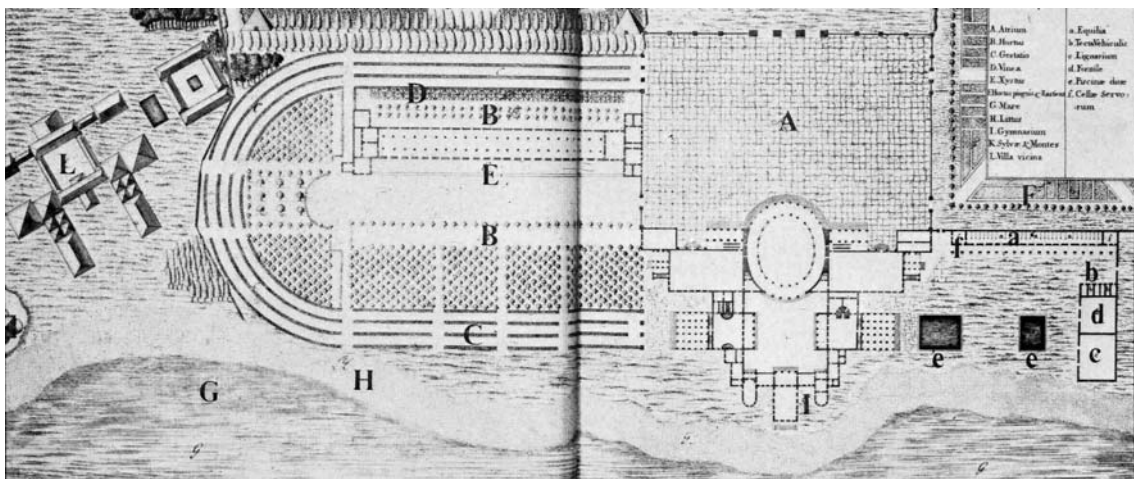


Fig. 15: Villa Laurentina

"Roma se dedicó a conquistar y gobernar el mundo. Estrategia, abastecimiento, legislación: espíritu de orden. Para administrar una gran casa de negocios, se adoptan principios fundamentales, irrecusables, sencillos. El orden romano es un orden sencillo, categórico. Si es brutal, tanto peor.

Tenían inmensos deseos de dominio, de organización. En Roma la arquitectura no tenía lugar, los muros apretaban demasiado, las casas tenían diez pisos: eran los antiguos rascacielos. El Foro debía ser feo, algo así como el baratillo de la santa ciudad de Delfos. ¿Urbanismo, grandes trazados? Nada de eso."



"En suma, construían chasis soberbios, pero diseñaban carrocerías deplorables como los landós de Luis XIV. Fuera de Roma, al aire libre, construyeron la Villa Adriana. Allí se medita acerca de grandeza romana. Allí pusieron orden. Es la primera ordenación occidental de importancia. Si evocamos a Grecia en este aspecto, decimos: "el griego era un escultor y nada más". Pero, atención, la arquitectura es algo más que ordenación. La ordenación es una de las prerrogativas fundamentales de la arquitectura. Pasearse por la Villa Adriana y decirse que la potencia moderna que es "romana", aún no ha hecho nada... ¡qué tormento para un hombre que se siente partícipe, cómplice, de este fracaso decepcionante!

No existía el problema de las regiones devastadas, sino el de equipar las regiones conquistadas; eso era todo. Entonces inventaron procedimientos constructivos e hicieron cosas impresionantes, "romanas"...Las cúpulas inmensas, los tambores que las sostienen, las imponentes bóvedas de medio punto, todo ello está aglutinado por el cemento romano y sigue siendo objeto de admiración. Fueron grandes constructores."<sup>30</sup>  
( fig. 16)

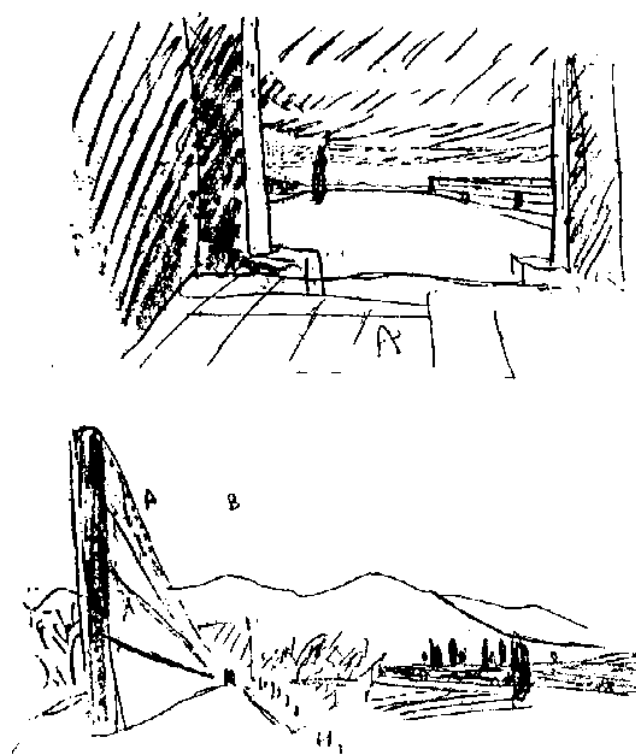


Fig. 16: Dibujos de L.C. de la Villa Adriana. "En la Villa Adriana los niveles están establecidos de acuerdo con la llanura romana; las montañas sirven de apoyo a la composición establecida en base a ellas".<sup>31</sup>

En el caso de **Mies Van Der Rohe** la influencia del concepto griego de "temenos" aparece reflejada en una estética desmaterializada en la que se fusiona lo artificial y lo natural. La **casa Gericke** (1930) sin construir y la **casa Hubbe** (1935) (fig. 17), son un ejemplo típico de esta fusión dialéctica, combinando vistas panorámicas con la tranquilidad de un atrio desmaterializado. En una casa tras otra, los volúmenes vivientes de Mies fluyen ininterrumpidamente en su secuela de atrios y viceversa, el volumen global se articula en función de los muros de vidrio y los tabiques móviles. A esta visión se le añade un sentido romántico de agradable decadencia, una característica ausente en la mayoría de los trabajos

<sup>30</sup> LE CORBUSIER. *Towards a New Architecture*. Etchells, Frederic (intr). London: The Architectural Press, 1972. Op. Cit. pp.124-127

<sup>31</sup> Ibidem. p.156

de Le Corbusier. En algunos lugares, los muros de ladrillo aparecen cubiertos con yedra, como contrapunto a la vegetación fosilizada que aparece como imagen real o verdadera en las paredes de mármol y vidrio. Este juego entre fosilización, reflejo y transparencia es la clave de la estética del **Pabellón de Barcelona** para la Exposición de 1929 y de la **casa Tugendhat** en Brno Checoslovaquia de 1930, donde los jardines parecen hacer las funciones de un tercer término, mediando entre la forma fosilizada del plano de ónice en el centro del salón y el verdor natural que se extiende a lo lejos. ( Fig. 18)

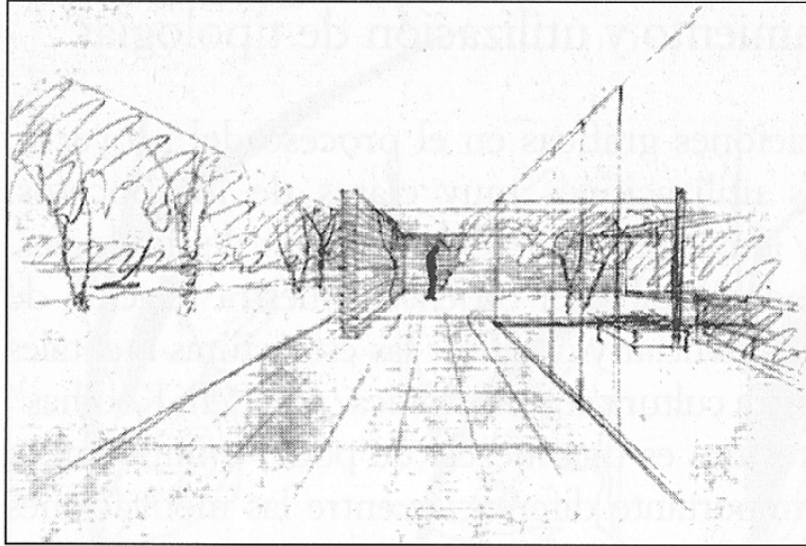


Fig. 17: Casa Hubbe, 1935. Perspectiva hacia el río. Original 48,2 x 67,4 cm.

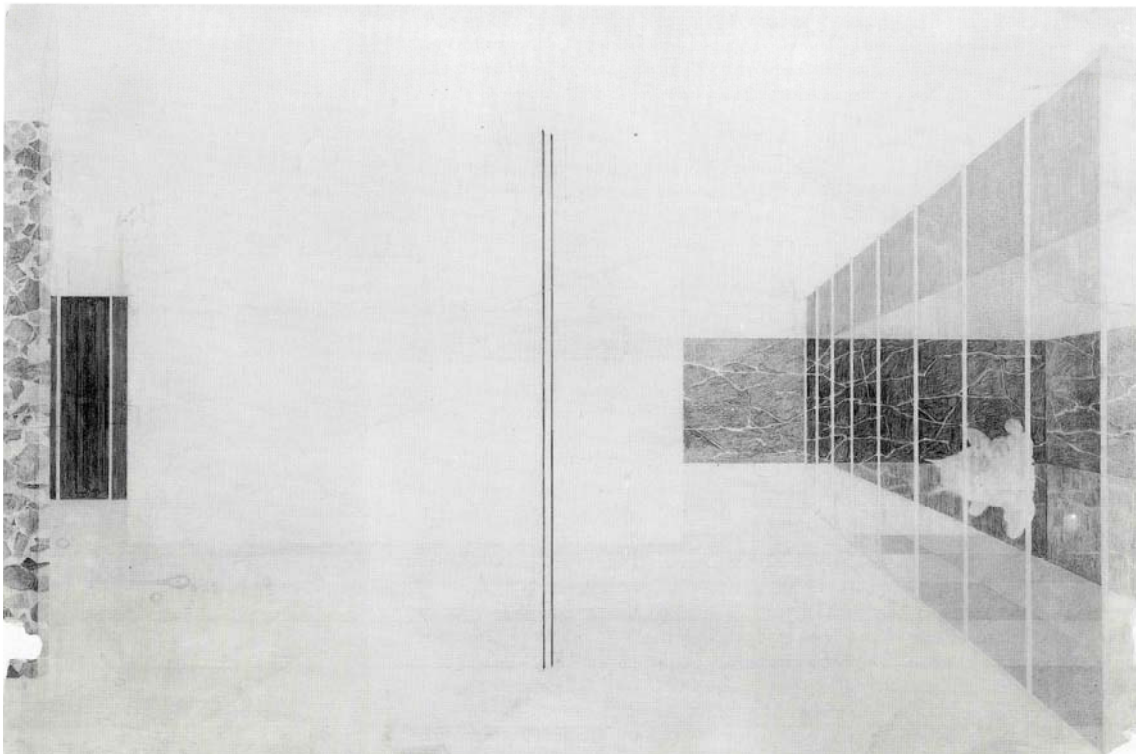


Fig. 18: Pabellón de Barcelona de 1929. Imagen que representa el juego entre fosilización, reflejo y transparencia.

## 2.4. MARCO CONTEXTUAL

---

### 2.4.1- Un contexto innovador

“La concepción que desarrollan las vanguardias se basa en un espacio libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano, en total contraposición al espacio tradicional que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático”<sup>32</sup>

Esta nueva concepción del espacio arquitectónico abierto, fluido, continuo, ilimitado, utiliza el soporte de las nuevas tecnologías y de los nuevos materiales en la construcción, como el hormigón, las estructuras ligeras metálicas y la posibilidad de grandes aberturas en las fachadas debido a la independencia de la estructura con el cerramiento, lo que permite, a diferencia del tradicional espacio cerrado delimitado por muros, estrechas relaciones con el exterior.

A partir de la arquitectura moderna el paisaje se convierte realmente en un factor nuevo a valorar en el proyecto arquitectónico. Tanto el lugar como el espacio pasan a formar parte esencial de la arquitectura. Aparece una especial sensibilidad por la naturaleza y el entorno estableciéndose diferentes maneras de diálogo con el paisaje

Cuando Bruno Zevi nos habla del concepto de espacio moderno, nos está hablando de la relación entre espacio interior y exterior que se produce en la arquitectura moderna, e implícitamente, de la relación entre la arquitectura y su entorno.

"El espacio moderno se funda en la "planta libre". La exigencia social que ya no plantea a la arquitectura temas áulicos y monumentales, sino el problema concreto de la casa para familia media, o la vivienda obrera y campesina hasta ahora fraccionada en sofocantes cubitos yuxtapuestos, así como la nueva técnica constructiva del acero y del hormigón armado que nos brinda la posibilidad de concentrar los elementos de resistencia estática en un delgado esqueleto estructural, concretan las condiciones efectivas para la formulación de la teoría de la "planta libre". Habréis visto seguramente una casa en hormigón armado en construcción; columnas y suelo se elevan desde los fundamentos hasta la azotea, antes de que sea colocado cualquier elemento de pared exterior o interior. La arquitectura ecléctica había recubierto temerosamente esta estructura cristalina con la envoltura mural antigua, a fin de imitar la solidez y la consistencia plástica, que habían sido tan caras a la cultura de Renacimiento. La arquitectura moderna vuelve a proyectar el sueño gótico en el espacio y, explotando con acierto la nueva técnica para realizar sus intuiciones artísticas con extrema adhesión y audacia, establece mediante los amplios ventanales, verdaderas paredes de vidrio, el contacto absoluto entre el espacio interior y exterior".<sup>33</sup>

En contraposición al espacio estático tradicional se empezó a plantear en el ámbito del Movimiento Moderno la búsqueda de una mayor expresividad, dinamismo y organicidad, apoyándose para ello en nuevos procesos de experimentación.

El espacio moderno se organiza, pues, a partir de nuevos esquemas y ya no se limita a las cuatro paredes. La necesidad de proyectarse hacia el exterior le

---

<sup>32</sup> MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Op. Cit. p.28

<sup>33</sup> ZEVI, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1976. p.101

otorga ese carácter centrífugo tan propio de la arquitectura moderna. Se produce la ruptura de la caja, dando lugar a una nueva plástica espacial. La extensión centrífuga se traduce en forma de voladizos, terrazas y porches que desmaterializan los muros del edificio y permiten la transición hacia el paisaje circundante.

Según Cornelius Van de Ven el concepto de espacio en arquitectura ya apareció a finales del siglo XIX y sin embargo el concepto más existencial de lugar es mucho más reciente.

"La idea de espacio apareció por primera vez, en cuanto idea arquitectónica, en las teorías estéticas de finales del XIX, y más precisamente en la última década del siglo. Y este hecho coincide con la aparición de la arquitectura moderna, particularmente con la existencia del movimiento del art nouveau. He dicho que el art nouveau constituyó el primer movimiento verdaderamente moderno en arquitectura porque rompió definitivamente con el eclecticismo decimonónico. En el art nouveau, ornamentación y construcción se fundieron en una nueva unidad y, sobre todo, el art nouveau fue el primer movimiento que visualizó la nueva conciencia de la abstracción espacial. No se puede considerar una mera coincidencia la aparición de la idea de espacio a principios de 1890, y el hecho de que las primeras ideas sobre el espacio surgieran junto al primer movimiento de la arquitectura moderna demuestra que la idea de espacio es inherente a la arquitectura moderna.

Sin embargo, el concepto de espacio-tiempo ha sido gradualmente desplazado, desde principios de los años sesenta, por el concepto más existencial de lugar. A pesar de tal evolución, y cualquiera que sea el futuro desarrollo de la arquitectura, toda obra arquitectónica se crea sobre tres aspectos del espacio físico: el espacio como lugar, el espacio como concepto absoluto tridimensional, y el concepto relativo del espacio-tiempo.

Así llegamos a la conclusión de que, desde un punto de vista material, la idea del espacio conduce a la tesis de la unidad plástico-espacial, encontrando su expresión de tres maneras: espacio exterior (masa o volúmenes), espacio interior, y su culminación en la interpretación de ambos tipos de espacio. Toda renovación espacial habrá de partir de esta base universal."<sup>34</sup>

El entorno no actúa como mero basamento de la arquitectura al que ella se abre, sino que entra en relación con ella, colabora con ella. Muros que se abren, se fisuran intencionadamente, para captar un fragmento de ese paisaje, produciéndose una serie de interpenetraciones. Las referencias visuales y geométricas externas se retienen y canalizan. Planos horizontales que se extienden hacia el paisaje. Retranqueos o escalonamientos para acomodarse a la pendiente de un terreno, muros que se prolongan hacia el exterior son diferentes estrategias para lograr esa colaboración entre arquitectura y emplazamiento, para crear un nuevo orden y mejorar ese paisaje.

El nuevo concepto de "espacio" en arquitectura lleva inherente un "sentido del lugar", lo que implica automáticamente una relación entre arquitectura y entorno, entre espacio interior y espacio exterior.

En el punto once de Van Doesburg encontramos otra descripción de la nueva concepción espacial:

La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, no trata de congelar las diferentes células espaciales funcionales en un cubo cerrado. Más bien lanza las células espaciales funcionales (así como los planos salientes, volúmenes de balcones, etc.) centrífugamente desde el núcleo del cubo. Y a través de estos medios, altura, anchura, profundidad y

---

<sup>34</sup> VEN, Cornelis van de. *El Espacio en arquitectura : la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid: Cátedra, 1981. p. 311

tiempo (es decir, una entidad cuatridimensional imaginaria), se aproxima a una expresión plástica totalmente nueva en espacios abiertos. Con ello, la arquitectura adquiere un aspecto más o menos flotante que, por así decirlo, actúa contra las fuerzas gravitatorias de la naturaleza.<sup>35</sup>

Además de la sensibilidad hacia el entorno, en el uso de materiales orgánicos y de sus formas naturales y texturas a partir de la observación y análisis de las leyes de la naturaleza, el aspecto cultural, social y el modo de vivir de la gente incidirá, cómo no, en la postura de cada arquitecto hacia el lugar. En algunos casos, la veneración de estos arquitectos por la arquitectura popular y por la arquitectura vernacular, les lleva a integrar sabiamente su obra en el contexto paisajístico tras un elaborado proceso de estudio.

"La arquitectura es una disciplina autónoma cuya significancia básica yace en la construcción de un lugar propio. Sin embargo, y a pesar de su autonomía, no puede desligarse de las características del emplazamiento. Las huellas de los valores intrínsecos del emplazamiento deben ser preservadas en la arquitectura."

"La arquitectura se cierra o abre al exterior en función de su propio ritmo. De esta manera, la arquitectura introduce, ingeniosamente, en sí misma a la propia naturaleza. La arquitectura y la naturaleza -encerrada con elegancia o severidad por la arquitectura- penetran la una en la otra, conservando la arquitectura una relación con el entorno."

"El edificio eleva la vegetación y el agua hasta el cielo. La arquitectura convierte a la naturaleza en algo tridimensional, al tiempo que superpone y cruza las rutas de la circulación en su interior. Este hecho entrelaza y dispersa a un tiempo los puntos de vista de los observadores que recorren el interior de la arquitectura. La gente encuentra la naturaleza en los lugares más inesperados y se siente desorientada. Comienzan a considerar la relación entre ellos mismos y la naturaleza. De esta manera, una visión desorientada conduce a una visión crítica."<sup>36</sup>

Es evidente que ante el reto arquitectónico de intervenir en un emplazamiento, ya sea urbano o natural, surgen diversas posturas más o menos excluyentes, que pueden desarrollarse de manera más atenuada o de manera más radical. Enrico Tedeschi distingue tres formas fundamentales de relacionarse la obra con el paisaje natural y/o cultural: **por contraposición**, **por relación armónica** que a su vez puede ser de separación o de unión armónica, o bien **por unión**, que puede graduarse desde la fusión hasta la continuidad.<sup>37</sup>

Las tres posturas enumeradas se concretizan en diferentes respuestas formales y espaciales e interesan esas intervenciones arquitectónicas en las que más que enfatizar el edificio como objeto aislado se da importancia al territorio que establece la estructura que se levanta en el lugar.

Esta "forma de lugar" significa que el arquitecto debe reconocer la frontera física de su obra como una especie de límite temporal. Nos interesa esa arquitectura que enfatiza ciertos aspectos específicos del lugar, que van desde la topografía, considerada como matriz tri-dimensional en la que encaja la estructura, hasta el variado juego de la luz local sobre ésta.

"Queremos examinar cosas y permitirles descubrir sus propias imágenes. Repugna otorgarles una forma procedente del exterior. En la naturaleza, la "imagen" es el resultado de una coordinación de muchas partes, de tal modo que permita al todo, así como a cada una de sus partes, vivir con la máxima plenitud y la mayor efectividad. Si tratamos de descubrir la

---

<sup>35</sup> Van DOESBURG, Theo van. *Scritti di arte e di architettura*. Roma: Officina Edizione, 1979. p.419

<sup>36</sup> ANDO, Tadao. *El Croquis*, nº44. 1990. Madrid: EL Croquis editorial. pp.21-167

<sup>37</sup> WAISMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

"verdadera" forma orgánica, en vez de imponer una forma extraña, actuamos de acuerdo con la naturaleza."<sup>38</sup>

Ya desde los años cincuenta varios teóricos han definido la arquitectura como arte del lugar y como arte del espacio. Espacio y lugar, pues, pasan a considerarse explícitamente como esencia de la arquitectura. Hablando de Zevi, Norberg- Schulz dirá que "la arquitectura está determinada por muchos factores distintos, entre los cuales la forma del espacio es uno más (...) Zevi se refiere más bien al "efecto espacial" total. Y este efecto está determinado por el tratamiento de los límites del espacio, por la iluminación e incluso por los motivos simbólicos."<sup>39</sup>

Es a partir del organicismo, cuyos unos de los máximos exponentes de la arquitectura moderna nórdica son Alvar Aalto y Erick Gunnar Asplund, autores de una obra muy orgánica y muy dialogante en la que la relación con el lugar es esencial, del New Empirism y de la obra de Wright, cuando se insiste, en la relación espacio y lugar, en los valores perceptivos del entorno, tanto físicos – visuales, orientación, topografía, materiales, clima y vegetación- como psicológicos – basados en el movimiento corporal y en la experiencia- que conformarán el lugar.

"Los caracteres de la relación entre obra y entorno natural, o mejor aún, entre entorno construido y entorno natural, van más allá de las posiciones individuales, pues surgen de rasgos profundos propios de la cultura de cada grupo social. El simple y natural diálogo que se da en las ciudades finlandesas entre edificios y rocas, entre bosques y calles, entre lagos y construcciones, es la expresión de una íntima relación de ese pueblo con su paisaje, que le permite realizar su imagen de modernidad en armónica conexión con la imagen de la Naturaleza. Caso verdaderamente poco común, el efecto es, por una parte, la valorización y el enriquecimiento del entorno construido, y por otra, el logro de una modernidad libre de estridencias, en la que parece leerse una civilidad auténtica, capaz de aproximarse a los modelos actuales de la vida sin perder su profunda humanidad".<sup>40</sup>

En el proyecto del Cementerio del bosque y Capilla del bosque, Asplund crea un paisaje artificial mediante montículos, recorridos varios y escalinatas curvas en las que no se ve el final, consiguiendo ese efecto de valorización y enriquecimiento del entorno. (Figs. 1, 2, 3 y 4)



**Fig. 1: Crematorio y cementerio del bosque. Estocolmo 1935-40. Semejanza con los templos griegos y el concepto de ágora. El proceso parte de un dibujo que era un camino, un bosque y una cruz. Asplund crea un lugar cargado de intención. Además en planta es un esquema en forma de ágora. Es un paisaje clásico que recrea de cuando él viajó al mediterráneo, a Grecia.**

<sup>38</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. (6ª ed) Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.124

<sup>39</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 63

<sup>40</sup> WAISMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972. Op. Cit. p.122



**Fig. 2: Crematorio y cementerio del bosque. Vista desde el acceso en la que se observan las suaves ondulaciones del perfil del terreno en el que se insertan los elementos arquitectónicos.**



**Fig. 3: Capilla del bosque. Estocolmo 1918-20 . Es uno de los dibujos de la fase inicial del proyecto con una composición claramente simétrica**



**Fig. 4: Capilla del bosque. Analogía con la representación anterior, donde los troncos se convierten en columnas.**

Con esta arquitectura orgánica se abre un camino que da respuesta a los problemas de la implantación de la arquitectura y que además potencia y mejora el medio natural.

## **2.4.2- Sobre cómo afectó esta transformación a la representación gráfica**

“A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se consumó la gran transformación al abandonarse paulatinamente la mimesis de la realidad y al buscar nuevos tipos de expresión en el mundo de la máquina, de la geometría, de la materia, de la mente y de los sueños, con el objetivo de romper y diluir las imágenes convencionales del mundo en aras de unas formas completamente nuevas. Los recursos básicos de esta transformación fueron los muy diversos mecanismos que posee la abstracción como suplantación de la mimesis en las artes representativas: invención, conceptualización, simplificación, elementalismo, yuxtaposición, fragmentación, interpenetración, simultaneidad, asociación o collage.”<sup>41</sup>

El Movimiento Moderno, como ya se ha anunciado, con sus ideas y materiales innovadores y por lo que supuso de ruptura con el pasado representó la liberación de los clichés existentes y dio pie a la aparición de nuevos conceptos arquitectónicos y de nuevas relaciones del edificio con su emplazamiento y entorno natural. Esta liberación también se dio en la representación gráfica arquitectónica e igualmente aparecieron nuevas formas de expresar gráficamente las ideas arquitectónicas y la relación con el lugar. Aparecieron nuevos códigos y registros gráficos e incluso técnicas gráficas que no aparecían en los dibujos de otros arquitectos de épocas anteriores. Se permitió experimentar con una gran dosis de libertad en el terreno de la expresión gráfica utilizando formas de representación muy diversas y variopintas, que combinaban técnicas a color propias del dibujo artístico, con técnicas de dibujo lineal, técnicas de collage y de fotomontaje. El desarrollo de la fotografía e incluso la aparición del cine influyeron también en todo este proceso experimental e innovador de las técnicas de representación y dio lugar a un nuevo concepto sobre el espacio arquitectónico referido a la cuarta dimensión, a *“la promenade architecturale”*.

“Cada disciplina artística abrirá una ilimitada indagación sobre su propia materialidad y posibilidades de desmaterialización: el plano y la composición, las líneas y los colores en la pintura; las estructuras, los elementos y las formas geométricas puras en la arquitectura. Las obras de Pablo Picasso, Vasili Kandinsky, Casimir Malévich y Piet Mondrian serán seminales en este proceso de búsqueda de una realidad oculta más allá de las apariencias, desvelando los aspectos más puramente estructurales, formales y compositivos”<sup>42</sup>

Le Corbusier dedica su libro *Aircraft*, en 1935, al avión, "Símbolo de los tiempos nuevos", como innovador instrumento de visión que permite nuevas observaciones del lugar, las vistas aéreas que abarcan el paisaje en su totalidad y que “expresan al máximo un estado de conciencia moderno”.<sup>43</sup>(Fig. 5).

En el caso de Le Corbusier nos encontramos ante un personaje en continua evolución, viajero y observador, que captaba en sus apuntes lo que descubría y lo que le evocaba esos paisajes que visitaba.

En su viaje a América del Sur utilizará las visiones aéreas como estrategia de representación para tener una percepción global del territorio de emplazamiento, para captar el *genius loci*, y una vez valorados los condicionantes del lugar representar su intervención arquitectónica en el paisaje montañoso de Sao Paulo y Río de Janeiro. (Figs. 6, 7, 8, 9 y 10).

---

<sup>41</sup> MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Op. Cit. p.9

<sup>42</sup> Ibidem. p.10

<sup>43</sup> *L'Aventura de Le Corbusier 1887-1965: Palau de La Virreina: Fundació Joan Miró.* (Catálogo de exposición 1988) Barcelona: Regidoria d'Edicions i publicacions DL, 1988. p. 50



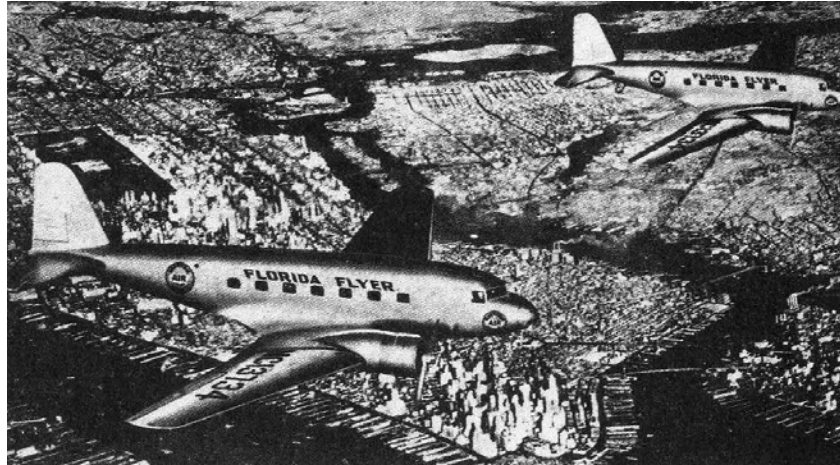


Fig. 5: Le Corbusier. Dos aviones Douglas DC 3 volando sobre Nueva York.

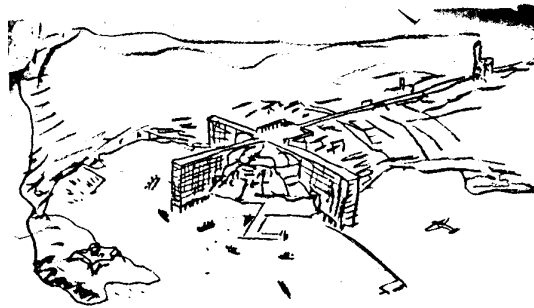
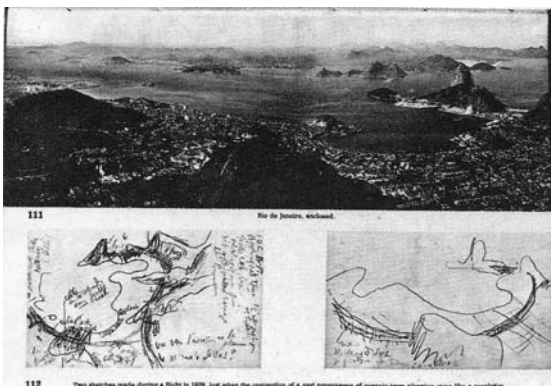


Fig. 6 y 7: Le Corbusier. La bahía de Río de Janeiro. Dibujos hechos desde un avión, 1929.

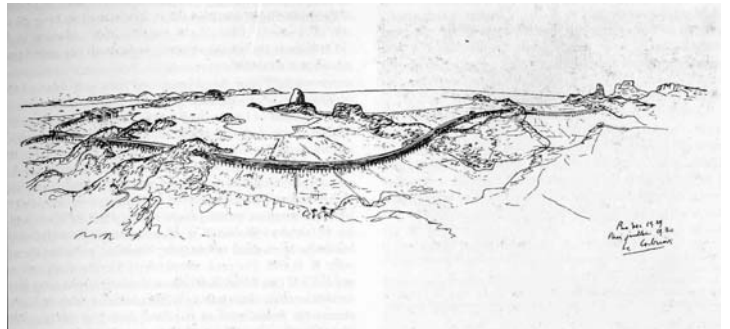
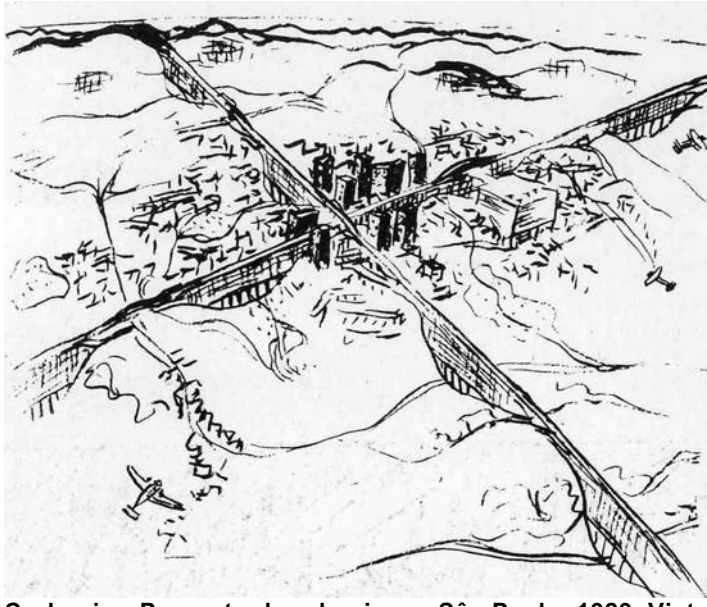
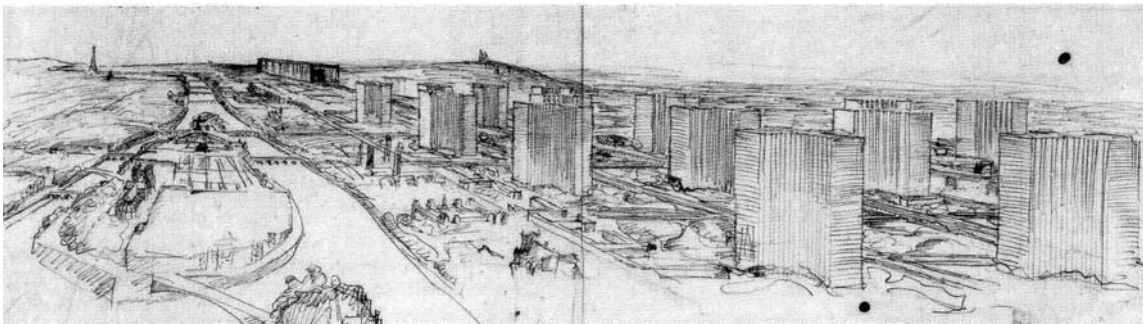


Fig. 8 y 9: Le Corbusier. La bahía de Río de Janeiro, croquis hechos desde un avión.

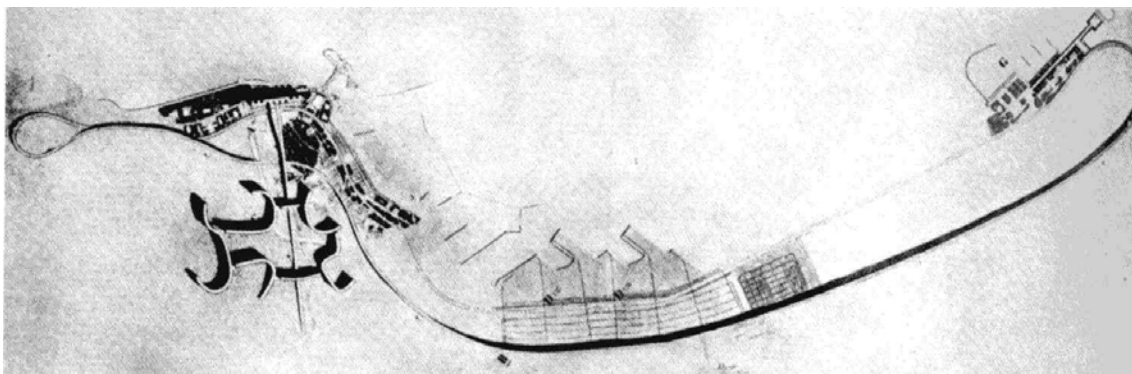


**Fig. 10: Le Corbusier. Proyecto de urbanismo. São Paulo, 1929. Vista en picado.**

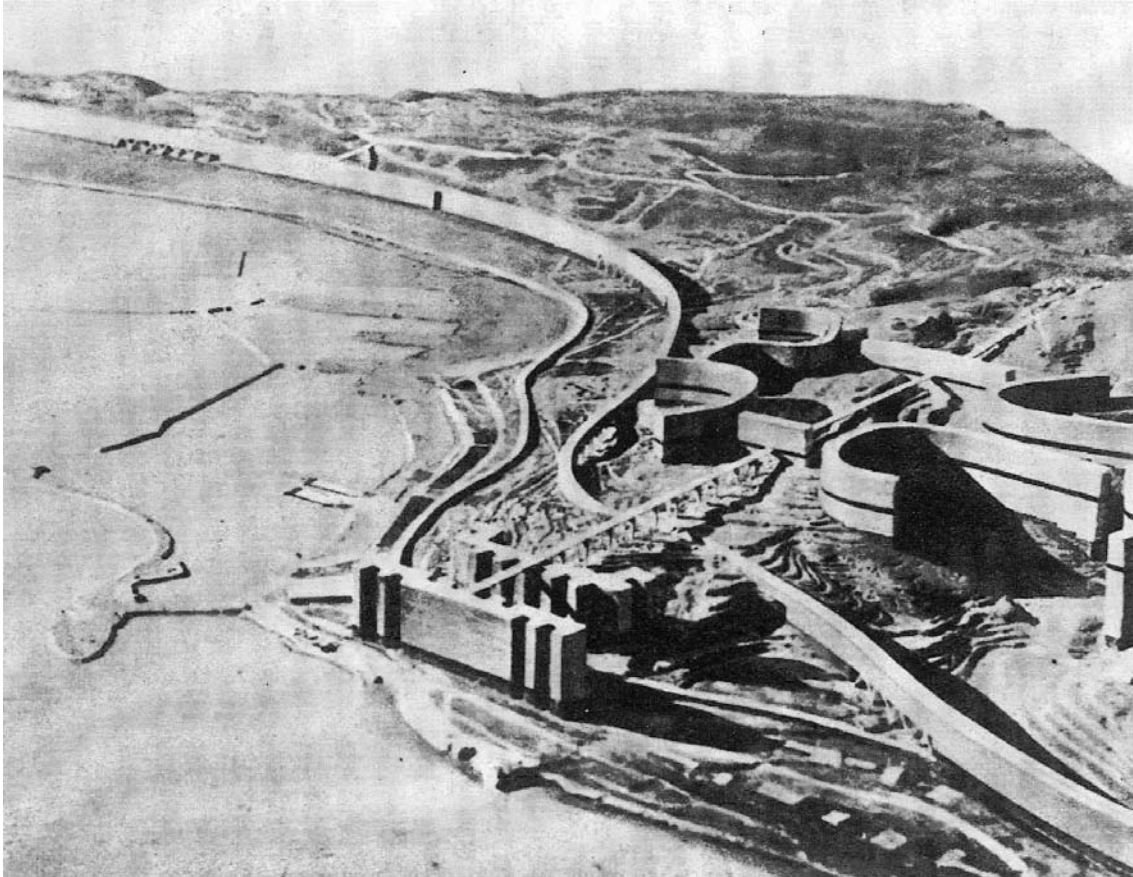
El mismo proceso utilizará en otros proyectos, en lugares tan dispares como son la llanura de París por un lado, para representar su Plan Voisin (1925) (Fig. 11) y el Plan Obus, en Argel (1931-1932, proyecto A, y 1933, proyecto B) por otro (Figs. 12, 13 y 14), o el proyecto de Urbanización de Marseille-Vieux-Port et Marseille-Veyre (1947-1949) (Figs. 15, 16 y 17), a diferencia de las vistas parciales que se obtienen del lugar como viante, o desde un barco como es el caso de los bocetos realizados para Rio de Janeiro y Alger. Esta nueva manera de percibir el territorio le permiten interpretar la topografía del lugar de forma global y trazar en su relieve las formas libres que aparecen en sus cuadros de 1928 abandonando en parte las visiones pintorescas de la ciudad que realizaba hasta 1914.



**Fig. 11: Le Corbusier. Plan Voisin. Paris, 1925. Perspectiva del centro visto desde un avión. Lápiz y tinta sobre papel de calcar, 57 x 110 cm.**

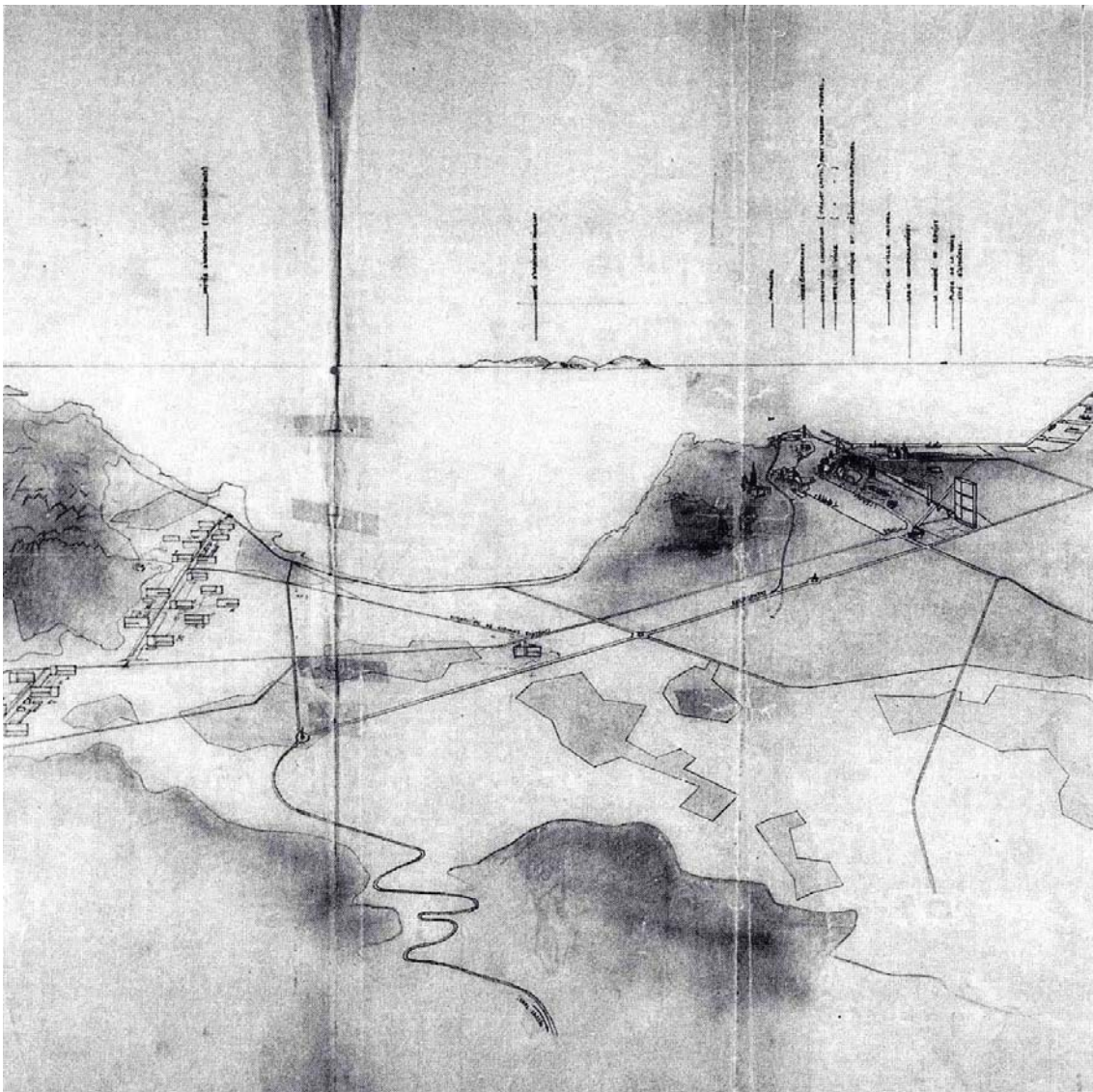
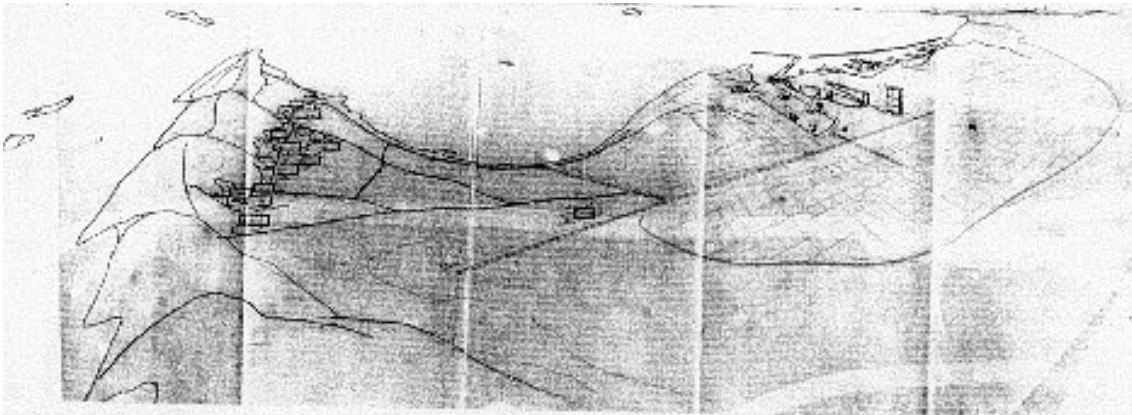


**Fig. 12: Plan Obus, Argel, 1933. Representación en planta con tratamiento de sombras para resaltar la volumetría. Le Corbusier.**



Figs. 13 y 14: Plan Obus, Argel, 1931-32. Le Corbusier. *Projet A*. Un viaducto pasa por encima de la Casbah. Vistas aéreas de la maqueta.

El elemento artificial domina al elemento natural y la forma de asentamiento del edificio sobre una plataforma natural dominando el paisaje nos remite a la forma de asiento “temenos” de los griegos.



Figs. 15 y 16 : Le Corbusier. Urbanización de Marseille-Vieux-Port y Marseille-Veyre, 1947-1949. El proyecto de la urbanización a vista de pájaro.



Fig. 17: Le Corbusier. Los relieves de Marsella. Previamente al proyecto había realizado un croquis desde un avión de la ciudad de Marsella en el año 1931.

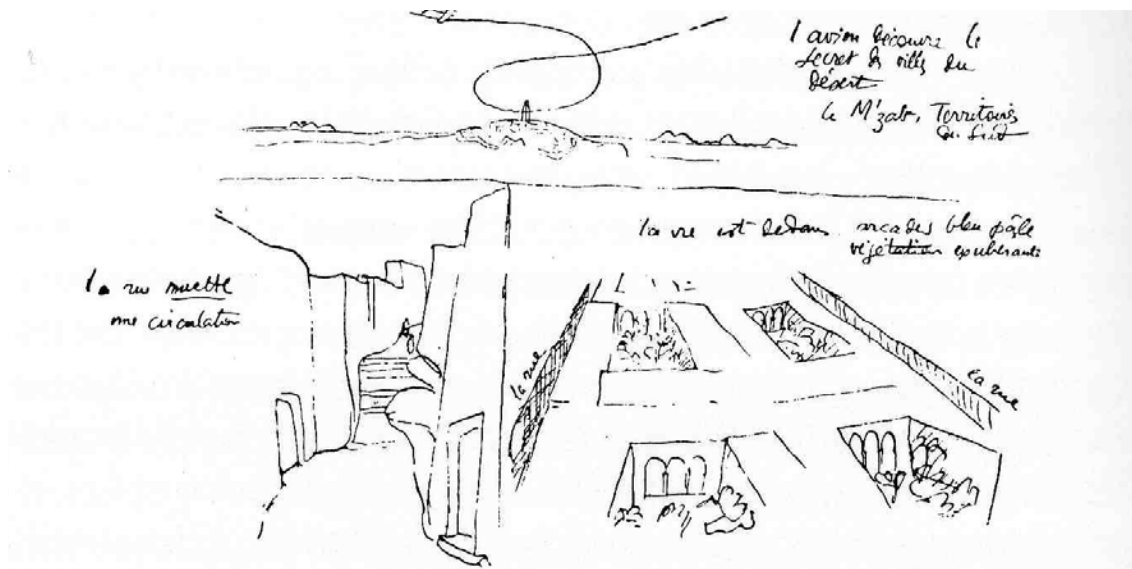


Fig. 18 : Le Corbusier. Croquis desde un avión de M'zab en el año 1931.

« L'avion nous révèle un miracle de sagacité, d'ordonnement savant et bienfaisant ; en-  
dedans s'ouvrent comme des coquillages vivants les savoureuses verdure des jardins.  
L'élégant dessins des arcades, en plain pays de la soif, révèle une véritable civilisation. »<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Le Corbusier et la Méditerranée. Editions Parenthèses. Musées de Marseille. Jun-sept 1987. p.160

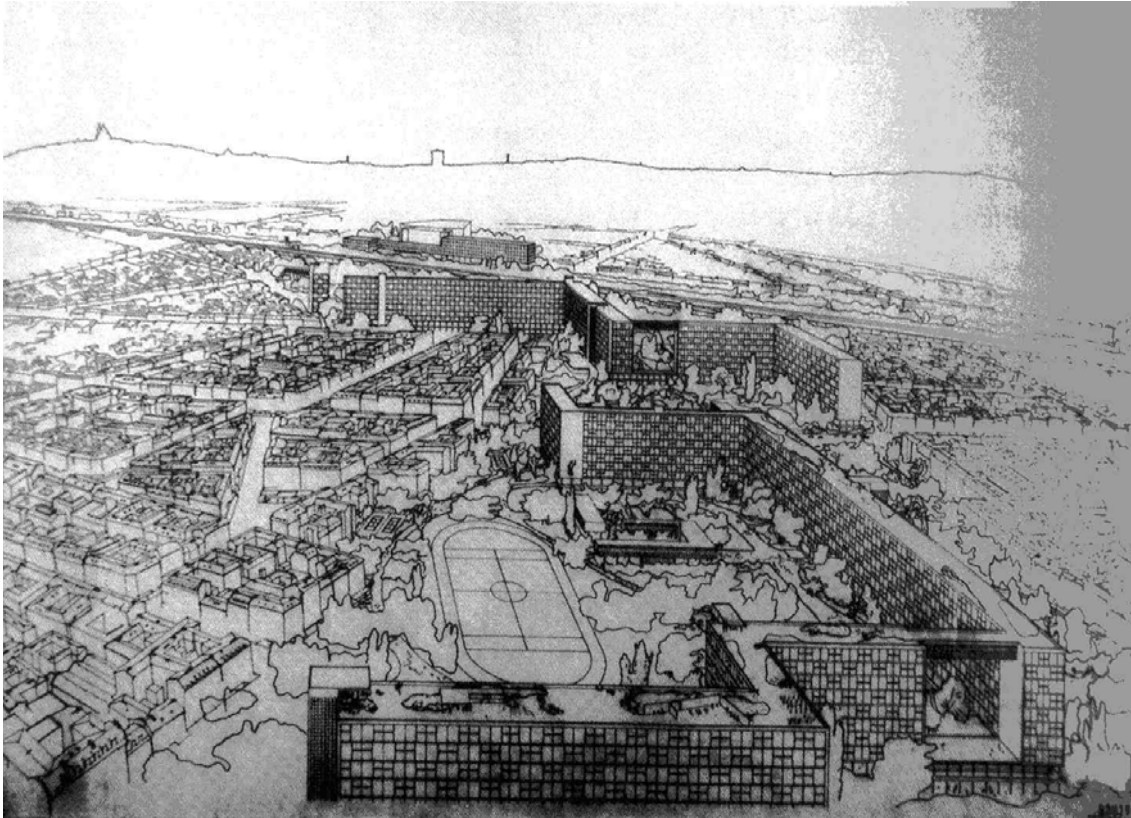


Fig. 19: La isla insalubre nº 6. Le Corbusier.

En todas estas visiones aéreas, algunas utilizando la técnica de fotomontaje, consigue transmitirnos no sólo el carácter y la topografía del lugar, sino también la comunión, el diálogo entre su arquitectura y el paisaje, potenciando la artificialidad de la intervención arquitectónica que aparece en el paisaje acoplándose a él y al mismo tiempo otorgándole un nuevo orden.

"Dibujar es, primeramente, mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver, a ver nacer, crecer, expandirse, morir, a las cosas y las gentes. Hay que dibujar para interiorizar aquello que ha sido visto, y que quedará entonces escrito en nuestra memoria para el resto de nuestra vida.

Dibujar es también inventar y crear. El fenómeno de la invención no puede sobrevenir más que con posterioridad a la observación. El lápiz descubre y después entra en acción para conducirnos mucho más allá de lo que tenéis bajo los ojos. La biología interviene entonces necesariamente, dado que toda vida es biología. Hay que penetrar en el corazón mismo de las cosas mediante la investigación y la exploración."<sup>45</sup>

Sus dibujos, sus bocetos y perspectivas están llenos de contenido, plenos de intenciones. Ninguna figura aparece al azar. Toda su escenografía está llena de detalles para explicarnos su programa arquitectónico y también su programa de vida. En sus proyectos realiza siempre un estudio previo exhaustivo del emplazamiento. ( Fig. 20)

---

<sup>45</sup> LE CORBUSIER. *Suite de Dessins*. Paris/Ginebra : Forces-Vives, 1968. p.5

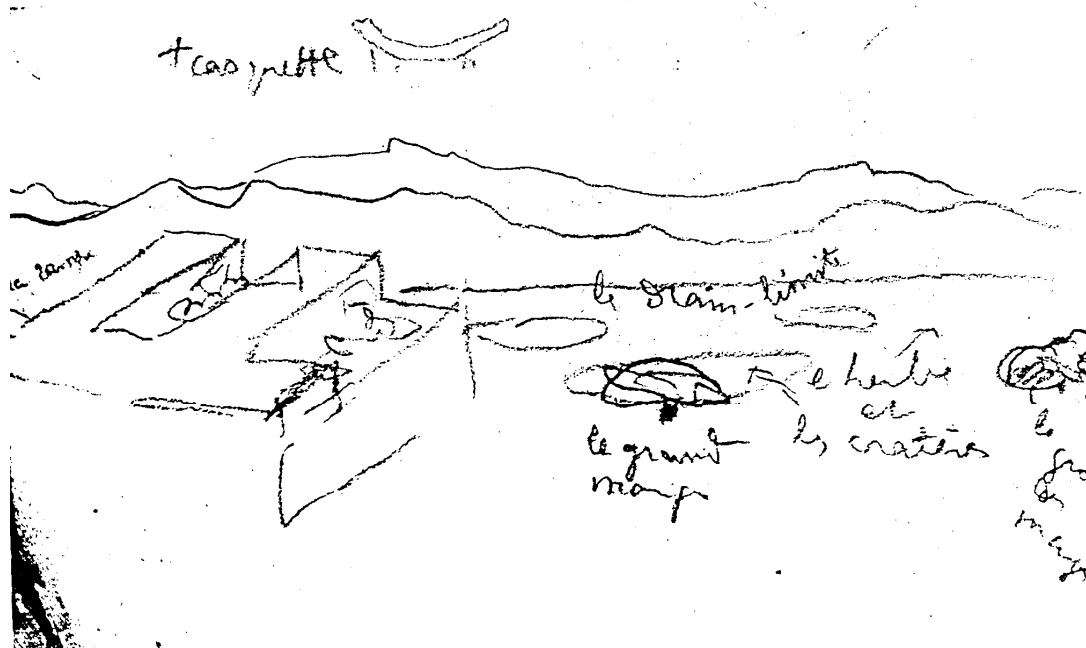


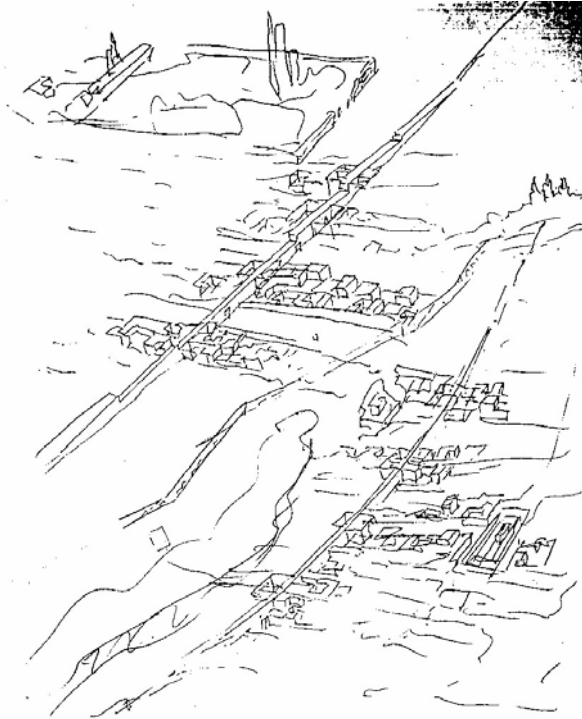
Fig. 20 : Le Corbusier. Chandigarh, marzo de 1959.

+ casquette// la rampe// le drain-limite// l'herbe et les cratères// le grand mango// le groupe de mangos

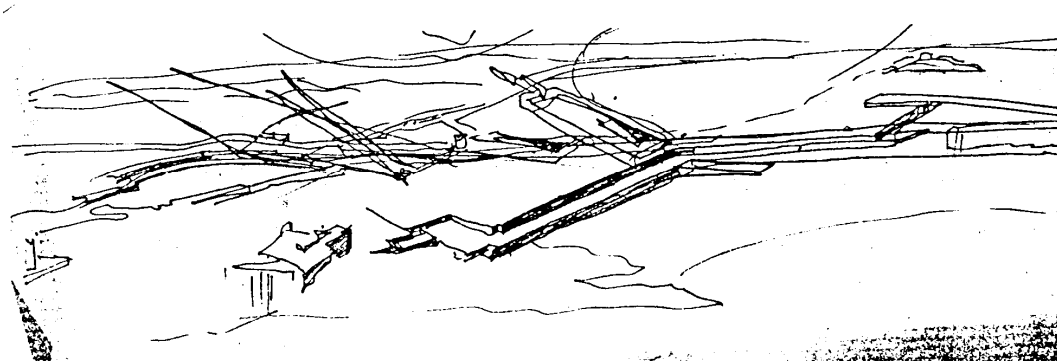
En la misma línea de los croquis y apuntes de Le Corbusier, un dibujo que nos recuerda mucho al boceto a vista de pájaro que realiza de su proyecto de urbanismo en Sao Paulo de 1929, es otro dibujo de **Alvaro Siza**, para el proyecto **del Barrio de Malagueira**, en Évora de 1977, ( Fig. 21). Un dibujo sin texturas, sin énfasis, que lo único que persigue es componer paisaje y arquitectura en un lugar urbano periférico degradado, buscando un nuevo orden y estructuración del paisaje. En el boceto existe una intención de respetar las trazas del lugar, de acomodamiento a la topografía del terreno diluyendo la rigidez euclidiana, ateniéndose a los caminos naturales del territorio, plasmando sus curvas de nivel ( Fig. 22). Siza muestra gran sensibilidad por la naturaleza, por los árboles, por la topografía, por el *genius loci* que muchas veces impone morfologías inesperadas a su arquitectura. Las cuestiones naturales están sutilmente presentes en este boceto y en otros. Utiliza muy a menudo la representación aérea y es una constante en todos los dibujos de este tipo la gran capacidad de síntesis con que expresa el acoplamiento de las líneas compositivas del edificio con las trazas del lugar. ( Figs. 23 y 24)



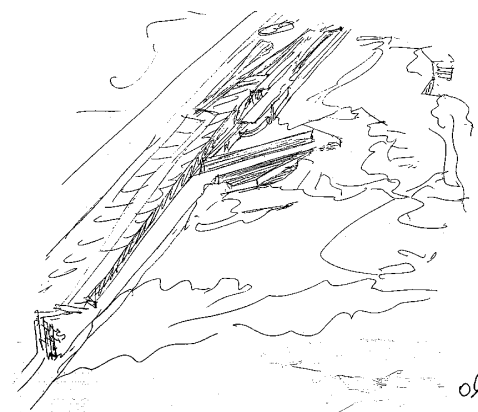
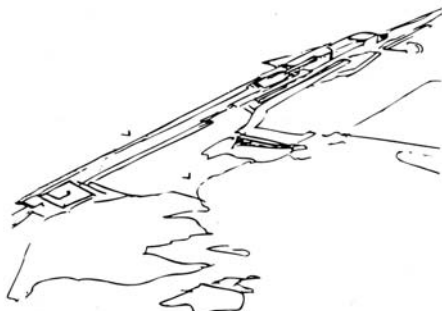
**Fig. 21: Alvaro Siza. Plan de Desarrollo de Macau. 1983-84**



**Fig. 22: Alvaro Siza. Barrio de Malagueira, Évora, 1997.**



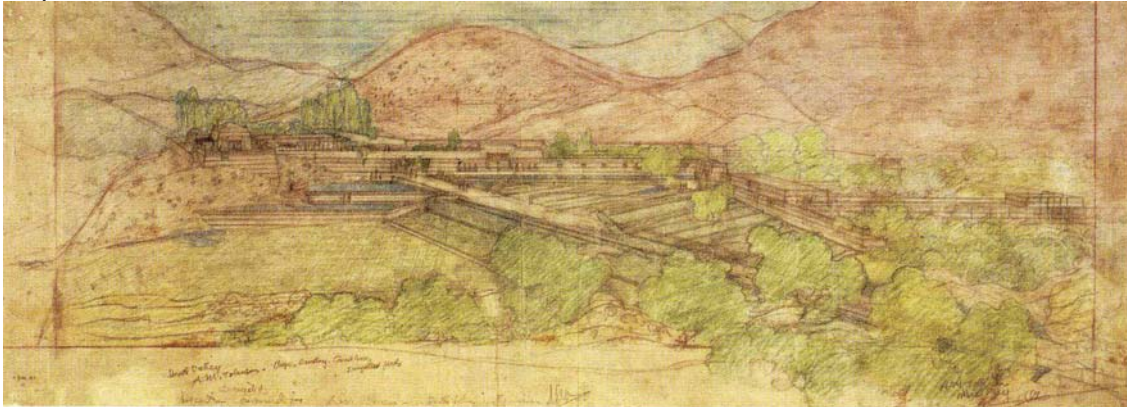
**Fig. 23: Alvaro Siza. Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, 1958-1963**



**Figs. 24 y 25: Alvaro Siza. Piscina, Leça da Palmeira, Portugal, 1961-1966**



Las anteriores imágenes de Siza que representan ese proceso orgánico que subyace en sus obras, recuerdan a otra perspectiva aérea, la que realizó F.LI.Wright para su proyecto A. M. Jhonson Desert Compound en Grapevine Canyon, California ( Fig. 26). Dado que la valoración de la naturaleza y del emplazamiento era una constante en Wright, frecuentemente utilizaba la vista aérea como estrategia de representación en el proceso proyectual de su arquitectura.

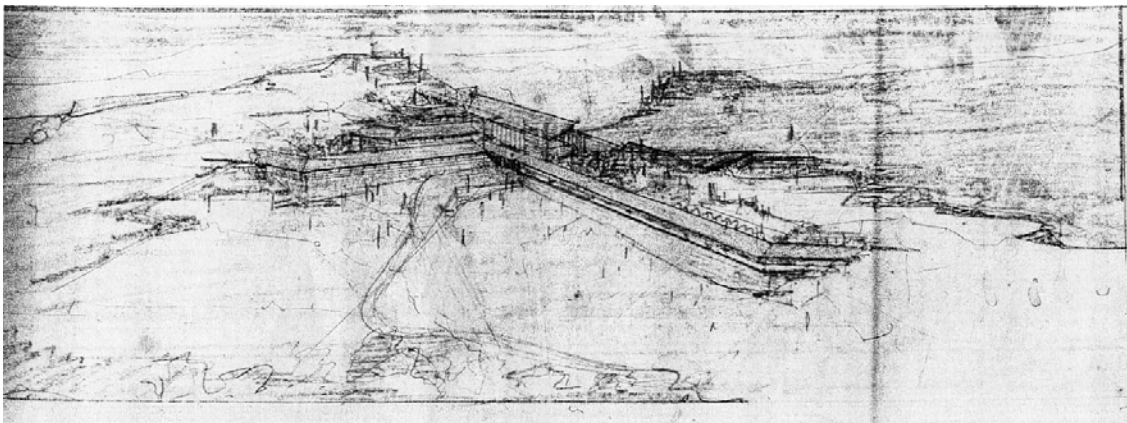


**Fig. 26: F.LI.Wright. Perspectiva aérea a color. A. M. Jhonson Desert Compound, Grapevine Canyon, California, 1924.**

Para crear una arquitectura ligada a su territorio, para naturalizar la arquitectura, se requiere un proceso de identificación de lo que caracteriza el lugar y este proceso va íntimamente ligado a un proceso gráfico de plasmación de datos en un papel. La riqueza formal que encontramos en su arquitectura es, en gran parte, consecuencia de su inspiración en la naturaleza. La percepción que tiene del emplazamiento y su capacidad de tomar posesión de él colocando estratégicamente su edificio, quedan reflejadas en sus dibujos. (Figs. 27, 28, 29 y 30).

"Si la libre disposición del suelo estuviese asegurada de manera realmente democrática, la arquitectura resultaría auténticamente de la topografía; el paisaje no sería la base de la arquitectura sino un elemento arquitectónico".<sup>46</sup>

En estos dibujos el trazo firme y definido de los elementos arquitectónicos se yuxtaponen e los trazos más sinuosos y entrecortados del paisaje. El *genius loci* es captado por el autor y la arquitectura queda determinada por una serie de trazas y referentes que caracterizan ese paisaje.



**Fig. 27: F.LI.Wright. Proyecto para Little San Marcos, Resort Inn, Chandler, Arizona, 1936.**

<sup>46</sup> WRIGHT, Frank Lloyd. En: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. nº 217. Barcelona : Praga SCP. 1997. p.97

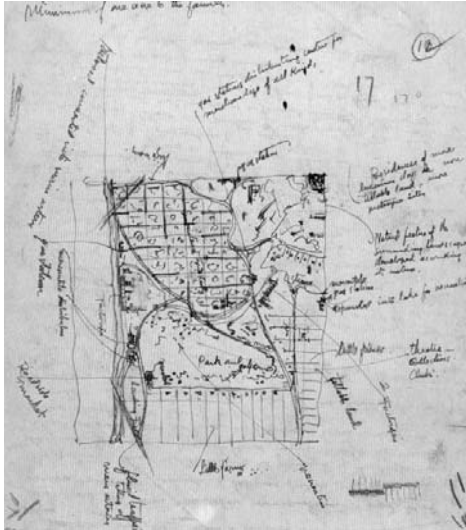


Fig. 28: F.L.I. Wright. Broadacre City, Proyecto, 1934-35.

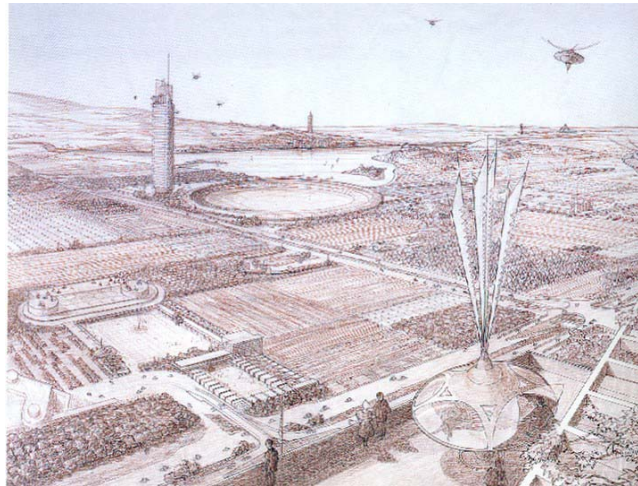


Fig. 29: F.L.I. Wright. Broadacre City, Proyecto, 1934-35.

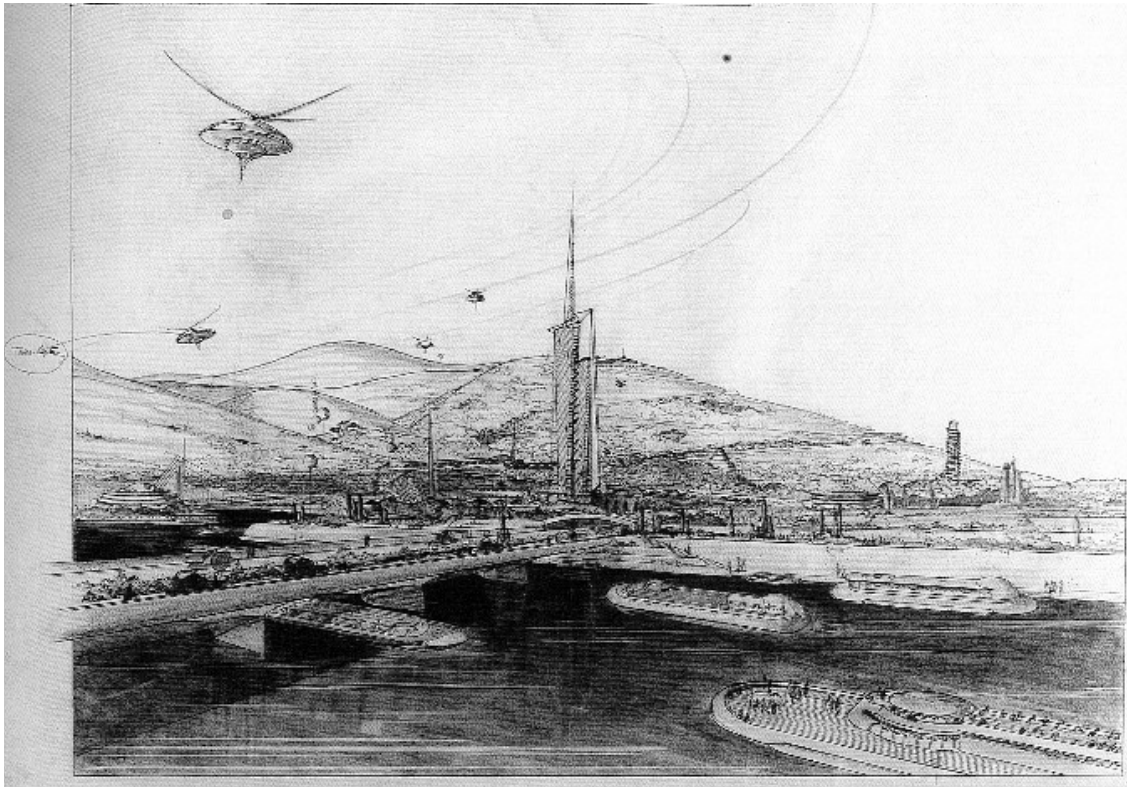
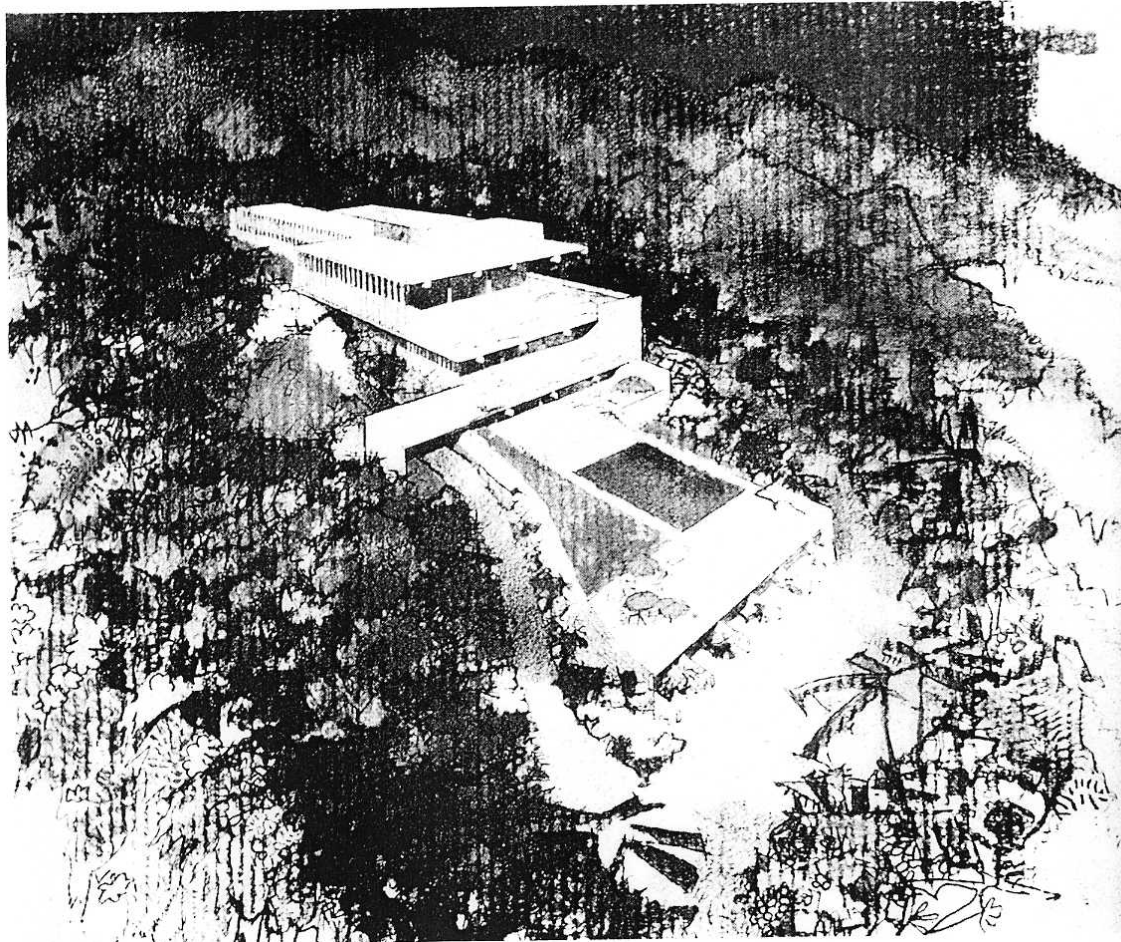
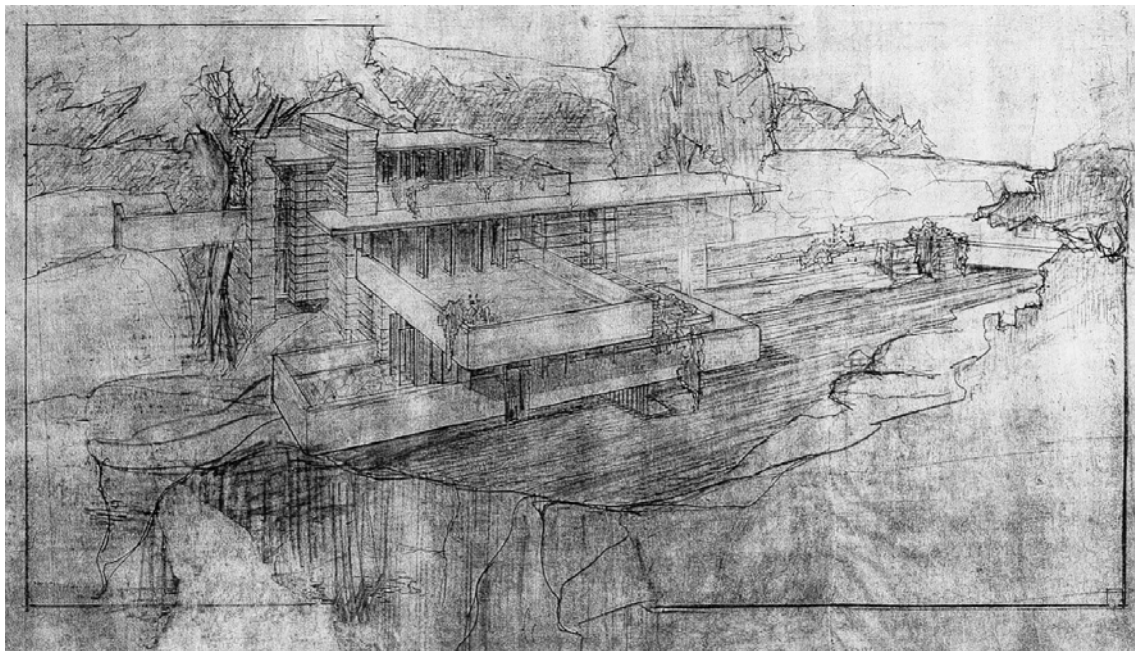


Fig. 30: F. L.I. Wright. The Living City, 1958. Perspectiva aérea. Lápiz sobre papel.

El enfoque de la perspectiva de la **Residencia Gonzales Gorrondona** en Caracas (Venezuela, 1960) de **Richard Neutra**, guarda similitudes con la de la Casa de la Cascada de Wright. Enmarca totalmente el edificio con la vegetación en una vista de pájaro en la que la geometría de la arquitectura queda resaltada por la linealidad del dibujo y la organicidad de la naturaleza circundante se enfatiza con un tratamiento más libre y difuminado acentuando esa sucesión ordenada de planos horizontales yuxtapuestos. (Figs. 31 y 32)



**Fig. 31: Richard Neutra. Residencia Gonzales Gorrondona, Caracas, Venezuela, 1960.**



**Fig. 32: F.Ll.Wright. Casa *Fallingwater*, Mill Run, Pennsylvania, 1934-1937.**

Más próximo a la línea conceptual de Alvaro Siza, mediante un tratamiento minimalista del entorno paisajístico, en el límite de la síntesis y de la abstracción del proceso gráfico, tenemos un ejemplo en el boceto de **Mies Van der Rohe** para su proyecto **Youth Hostel**. En esta vista aérea se estudia la colocación del edificio dentro del solar, los límites y los accesos. El entorno paisajístico queda reflejado por unos trazos que parecen insinuar una arboleda ( Fig. 33).

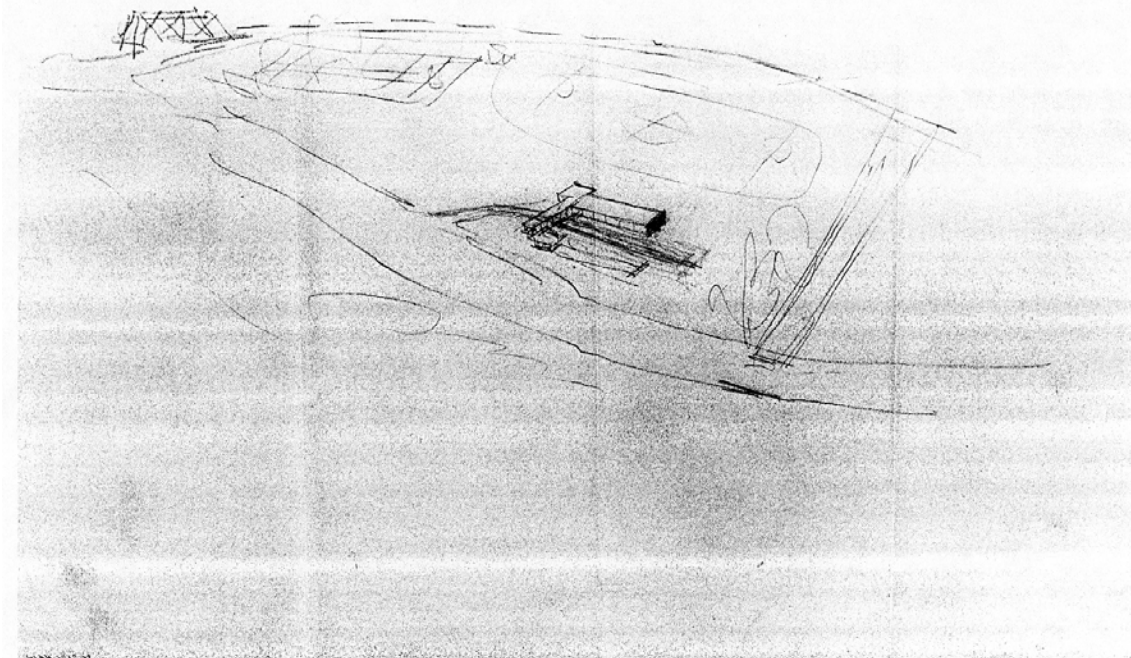


Fig. 33: Mies Van der Rohe. Proyecto Youth Hostel, sin fecha.

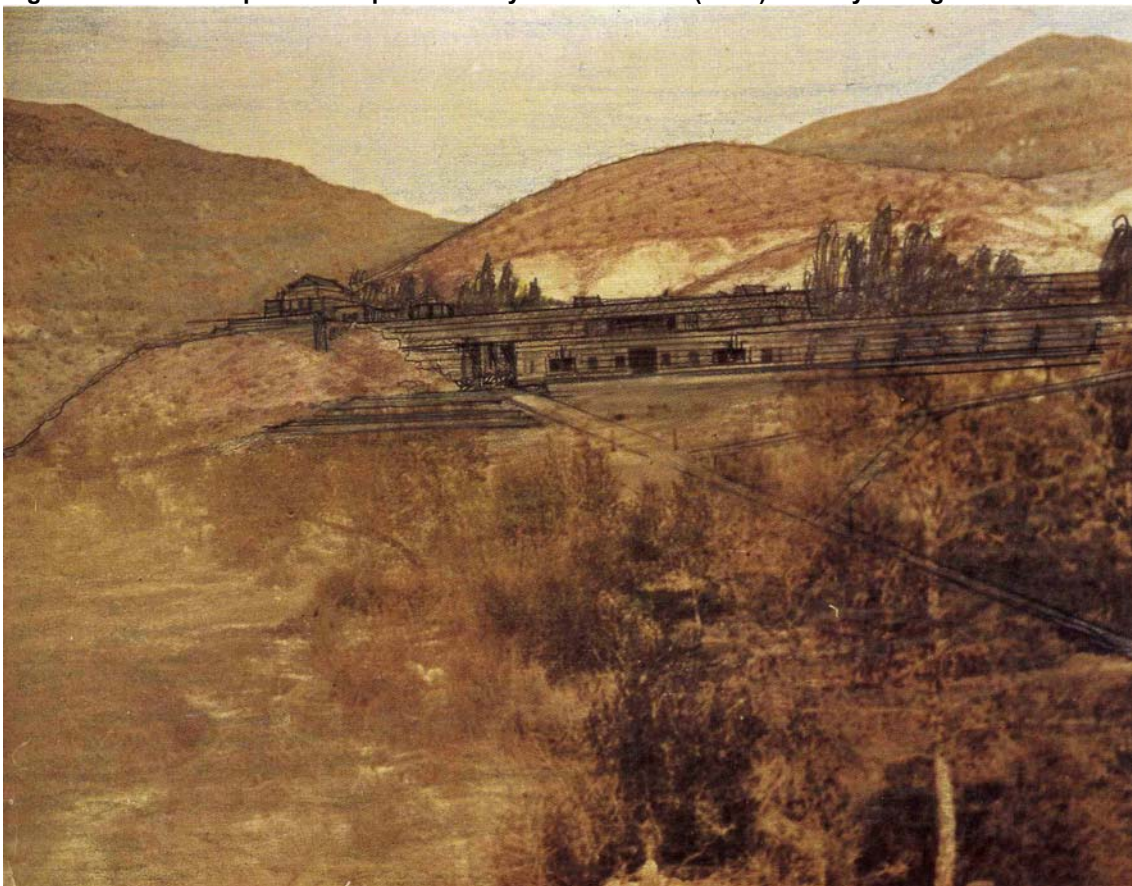
Es evidente que, como decía Le Corbusier, el símbolo de los nuevos tiempos conlleva una nueva percepción del lugar, más global, más de conjunto, y un control ya desde el inicio del proceso proyectual sobre el impacto visual de las intervenciones arquitectónicas en el paisaje. Pero la visión aérea es una percepción que no es la corriente, a la que no estamos habituados como meros viandantes, por lo tanto tiene algo de irreal.

Desde los primeros dibujos en los que se garabatean las primeras trazas del lugar se nos abre todo un mundo en la representación de la arquitectura en relación con su entorno, llegando a obtener imágenes muy realistas del conjunto final. La técnica empleada para conseguir un mayor realismo ha sido en los inicios la del *collage* o fotomontaje, técnica que se utilizó sobretodo a partir del movimiento moderno como consecuencia de esa preocupación por la implantación de un edificio en un paisaje - tanto natural como urbano-. La representación gráfica del lugar puede ser, por tanto, tan intencionada como se pretenda y crear una jerarquización arbitraria de los condicionantes del emplazamiento.

Ya en el proceso inicial del proyecto F. Lloyd Wright empleaba el *collage* a partir de una fotografía en la cual superponía y encajaba un dibujo esquemático de su edificio (Figs. 34 y 35). Se trataba de un dibujo sintético realizado con rotulador y a mano alzada, en el que explicaba las directrices volumétricas del proyecto y la acomodación a la topografía del terreno. Con muy pocos medios la imagen resultante era más real y sugerente.

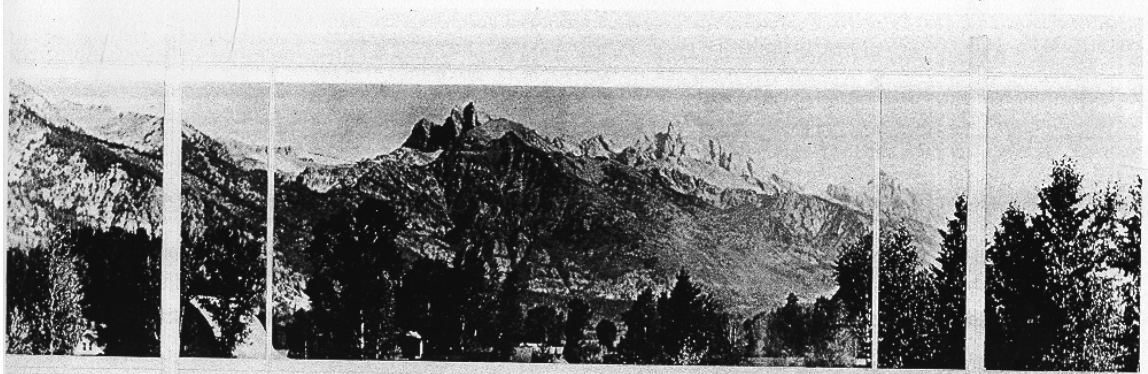


**Fig. 34: Desert Compound Grapevine Canyon. California (1924). F. Lloyd Wright.**

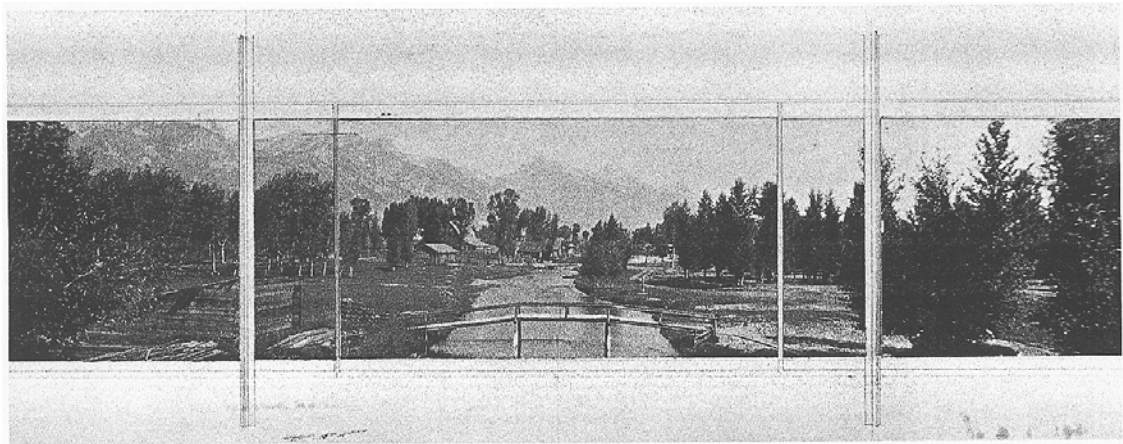


**Fig. 35: Desert Compound Grapevine Canyon. California (1924). F. Lloyd Wright.**

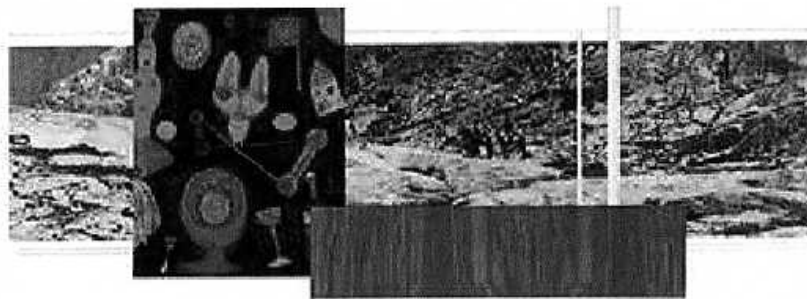
Mies van der Rohe fue otro arquitecto que utilizó la técnica del fotomontaje como medio de representación. Contrariamente a Wright, que utilizaba el fotomontaje para representar su edificio en el paisaje mediante una visión o perspectiva global enmarcada desde el exterior, Mies lo utilizaba sobretodo para explicar la relación del espacio interior con el espacio exterior. El paisaje quedaba así enmarcado por las grandes cristalerías del edificio ( Figs. 36, 37 y 38).



**Fig. 36: Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming (1938). Mies Van der Rohe. Vista desde el interior. Fotomontaje. 76.2x101.6 cms. Perspectiva hacia el norte a través de los paramentos de vidrio.**



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



**Fig. 38: Casa Resor, 1938. Vista desde el interior. Fotomontaje. Collage con una obra de Paul Klee (1928).**



Fig. 39: Rascacielos en la Friedrichstrasse, Berlín, 1921. Fotomontaje 140x100 cm. Mies

**Le Corbusier** también empleaba muy a menudo el fotomontaje para representar su arquitectura en el paisaje. En el fotomontaje de la fachada del Palacio de la Société des Nations, Ginebra ( 1927), indica con un alto grado de detalle como insertar el proyecto en el lugar de la Perle-du-Lac.

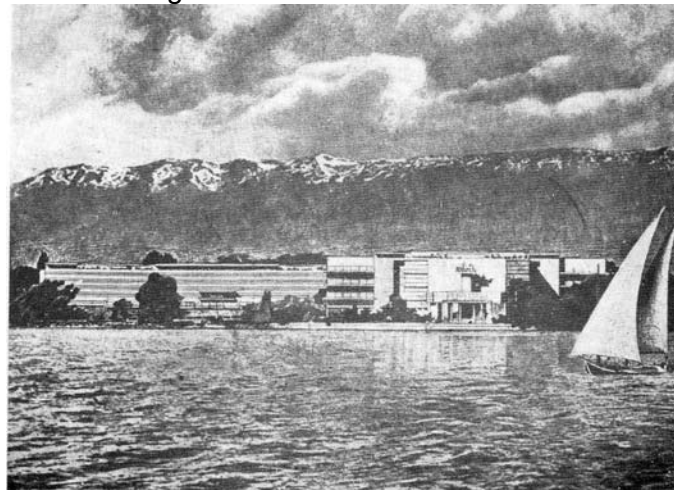


Fig. 40: Palacio de la *Société des Nations*, Ginebra, Le Corbusier. Estudio de la fachada sobre el Lago. Fotomontaje, collage sobre papel transparente 55x56 cms. (FLC 23192) La geometría de las formas arquitectónicas armoniza con las formas naturales del lugar. “Esta horizontal pura que ahora se recorta sobre el cielo, ahora delimita las montañas que la superan; esta horizontal era una conclusión de tipo lírico.”<sup>47</sup>

<sup>47</sup> *L'Aventura de Le Corbusier 1887-1965: Palau de La Virreina: Fundació Joan Miró.* Barcelona: Regidoria d'Edicions i publicacions DL, 1988. p.50

La misma técnica del fotomontaje utiliza para el proyecto B del Plan Obus para Argel de 1933 y para el proyecto del Museo del Mundo, el Mundaneum, de 1929, en los que superpone a una fotografía aérea el dibujo de la intervención arquitectónica a la misma escala y desde el mismo punto de vista.



Fig. 41: Le Corbusier. Alger, *Projet B*, 1933. Fotomontaje.

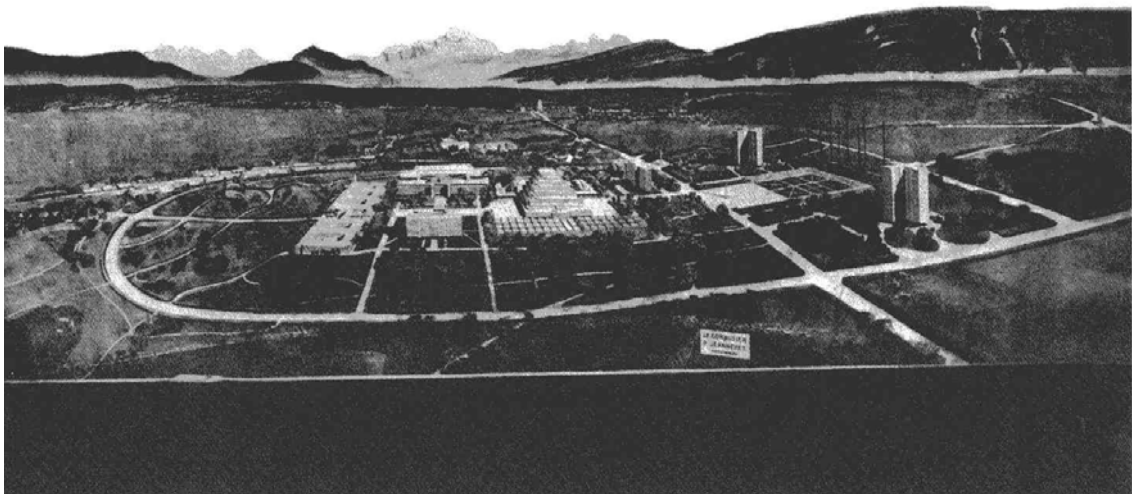


Fig. 42: Mundaneum, Museo Mundial, 1929. Fotomontaje. Le Corbusier.



[...]

### La mirada analítica.

#### Geometría y magia

La pasión geométrica de Le Corbusier no es sólo una pulsión purista, ni una voluntad ascética de reducir los objetos a su esencia, ni un esfuerzo pertinaz por identificar los principios ordenadores del mundo. Tras los volúmenes immaculados y precisos alienta una búsqueda mágica de perfección y pureza. El orden racional de la geometría franquea el camino a iniciaciones luminosas. El iluminista es iluminado.

[...]

### La mirada poética.

#### Una naturaleza suprarreal

Pese al desdén con que Le Corbusier se refería a los surrealistas, las concepciones de éstos penetraron capilarmente en su mirada y en su obra. Desde el inicio de su interés, a mediados de los años veinte, por los "objects à réaction poétique", y hasta sus edificios tardíos, la relación de Le Corbusier con las formas de la naturaleza tiene un inequívoco sabor suprarreal.

[...]

### La mirada narrativa.

#### Los espacios del tiempo

Entre la geometría hermética y la naturaleza suprarreal, la mirada de Le Corbusier discurre siguiendo pautas narrativas. En sus cuadernos de viaje o en las descripciones gráficas de sus casas de los años veinte, palabras e imágenes se sincronizan en el flujo de un relato gobernado por un ojo en movimiento. Aquí tiene su origen tanto la celebrada *promenade architecturale* como el menos advertido uso que el arquitecto hace de la técnica del montaje.<sup>48</sup>

[...]

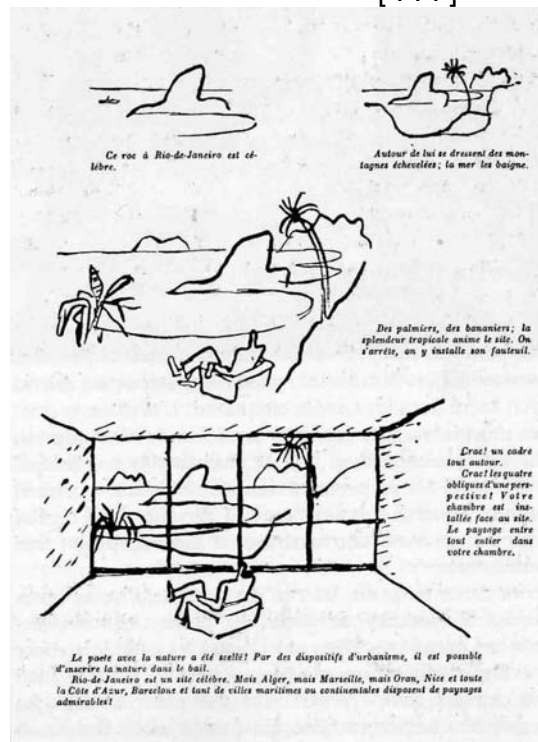


Fig.43: Diferentes apuntes donde recoge la poética de los hitos del lugar, del *genius loci*: la roca, las palmeras, el mar. El paisaje entra en la habitación.

<sup>48</sup> FERNANDEZ\_GALIANO, Luis. *La mirada de le Corbusier. Hacia una arquitectura narrativa*. A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda nº 9; Madrid, 1987.