

1. Claude-Nicolas Ledoux. *L'abri du pauvre*.

#### IN SEARCH OF THE MODERN LANDSCAPE

*had exchanged their characteristics, merging into each other for the sake of ornamentation and prestige. On the other hand, the "English style" park, in which man's intervention was supposed to remain invisible, was intended to offer the purposefulness of nature; while within, but separate from the actual park, the houses constructed by Morris or Adam manifested the will of man isolating clearly the presence of human reason in the midst of the irrational domains of freely growing vegetation. The Baroque interpenetration of man and nature was now replaced by a separation, thus establishing the distance between man and nature which was a prerequisite for nostalgic contemplation. Now... this contemplative separation arose as a compensatory or expiatory reaction against the growing attitude of practical men towards nature. While technical exploitation tended to wage war on nature, houses and parks attempted a reconciliation, a local armistice, introducing the dream of an impossible peace; and to this end man has continued to retain the image of untouched natural surroundings.*

*The Baroque system had operated as a kind of double intersection. It had often contrasted with rationalized gardens, building façades decorated with plant motifs. The reign of man and the reign of nature had certainly remained distinct but they*

Jean Starobinski  
*The Invention of Liberty, 1964*<sup>1</sup>

Surprising as it may seem, there is to date no decent account of the history of twentieth-century landscape design. Thus, as the above title suggests, this essay is little more than an attempt to redress a certain imbalance, by providing a map of a relatively uncharted field; a foray, so to speak, into an unknown domain, emphasizing certain salient features and, of necessity, ignoring others. It is an unavoidably provisional undertaking, standing in lieu of a much more comprehensive historical work.

The material selected here has been organized according to the following schema. The first section, under the heading *Beginning with the Pioneers*, addresses the role that landscape has assumed in the hands of professional architects, as an integral part of the development of progressive architectural form. The second section, doubling back chronologically, deals, albeit briefly, with the emergence of a modern sensibility in twentieth-century landscape practice, with a particular stress on three distinctly different cultural experiences. The first is the Anglo-American modernist school of garden design, directly or indirectly initiated by Christopher Tunnard in the late thirties and pursued through the forties, first at Harvard

El sistema barroco llevó a cabo una especie de doble intersección. A menudo contrastó jardines de disposición racional con fachadas de edificios decoradas con motivos vegetales. El reino del hombre y el de la naturaleza ciertamente seguían diferenciados pero se habían intercambiado sus características, fusionándose el uno con el otro por el bien de la ornamentación y el prestigio. Por otro lado, el parque de estilo inglés en el que se suponía que la intervención del hombre tenía que permanecer invisible, trataba de ofrecer la determinación de la naturaleza; mientras que en su interior, pero separadas del parque en sí, las viviendas construidas por Morris o Adam manifestaban la voluntad del hombre de aislar claramente la presencia de la razón humana en medio del ámbito irracional de una vegetación que crece a su libre albedrío. La interpretación barroca del hombre y la naturaleza se sustituyó entonces por una separación, estableciendo de esta forma la distancia entre el hombre y la naturaleza que era un requisito previo para la contemplación nostálgica. Entonces... esta separación contemplativa surgió como una reacción compensatoria y expiatoria contra la creciente actitud hacia la naturaleza del hombre práctico. Mientras que la explotación técnica tendía a librar batalla contra la naturaleza, las casas y los parques intentaban una reconciliación, un armisticio local, introduciendo el sueño de una paz imposible; y con este fin el hombre ha continuado conservando la imagen de unos alrededores naturales totalmente intocables.

Jean Starobinski  
*The Invention of Liberty*, 1964<sup>1</sup>

Aunque parezca sorprendente, no existe hasta la fecha una recopilación histórica digna del diseño paisajístico del siglo XX. Por ello, como sugiere su título este ensayo es poco más que un intento de corregir un cierto desequilibrio, ofreciendo un mapa de un campo relativamente inexplorado; un saqueo, por así decirlo, de un ámbito desconocido, subrayando ciertas características salientes y, por necesidad, ignorando otras. Se trata, inevitablemente, de un intento provisional en lugar de una obra histórica mucho más amplia.

El material que hemos seleccionado en este ensayo se ha organizado de acuerdo al siguiente esquema. La primera sección, bajo el título *Comenzando por los Pioneros* trata sobre el papel que el paisaje ha asumido en las manos de los arquitectos profesionales, como parte integrante del desarrollo de un estilo arquitectónico *progresista*. La segunda sección, retrocediendo cronológicamente, trata brevemente de la aparición de una sensibilidad moderna en la práctica paisajística del siglo veinte, con un acento particular sobre tres experiencias culturales marcadamente diferentes. La primera es el diseño de jardines de la escuela modernista Anglo-Americana, directa o indirectamente iniciada por Christopher Tunnard a fines de los años treinta y seguida durante los años cuarenta, primero en Harvard y después en Yale. La segunda experiencia, igualmente seminal, es la del jardín tropical del movimiento brasileño que fue fundado en Sao Paulo conjuntamente por Victor Brecheret y Mina Klabin, quienes crearon sus primeros jardines de cactus abstractos en 1927<sup>2</sup>. La tercera experiencia nos acerca a nuestro punto de partida, a la tradición en cierta forma trascendental del paisaje americano del medio oeste, iniciada en Chicago, en parte por el emigrante danés, Jens Jensen y en parte por la Prairie School. Una síntesis notable de estos dos enfoques bastante diferentes aparecerá en el trabajo de Alfred Caldwell de mediados de siglo y en el de su colaborador, el emigrante ex arquitecto planificador de la Bauhaus, Ludwig Hilberseimer. Este crítico modelo, proclamado por Hilberseimer como el Nuevo Modelo Regional, se propagará como práctica general en la construcción de edificios bajos de gran densidad, tesis de colonización expuesta independientemente por Christopher Alexander y el arquitecto austríaco Roland Rainer. Esta crítica reformista, pero sin embargo radical desde un punto de vista ecológico, tiene sus raíces en el modelo de colonia hortícola anarcosocialista preconizado primero por Peter Kropotkin en su libro, *Factories Fields and Workshops* en 1896.

El ensayo finaliza con una breve ojeada a una serie de transformaciones topográficas relativamente recientes, agrupadas bajo el título de *Cambio de Emplazamientos* en el libro de George Deconbes del mismo nombre, en el que documenta un tipo de planteamiento críticamente existencial sobre el diseño paisajista; una clase de percepción reparatoria itinerante de ambientes locales, donde a

and then at Yale. The second, equally seminal, experience is the Brazilian tropical garden movement that was jointly founded in São Paulo by Victor Brecheret and Mina Klabin, both of whom created their first abstract cacti gardens in 1927<sup>2</sup>. The third experience brings us closer to our point of departure, to the somewhat transcendental midwestern American landscape tradition, initiated in Chicago in part by the Danish emigrant, Jens Jensen, and in part by the Prairie School. A unique synthesis of these two quite different approaches will emerge in the midcentury work of Alfred Caldwell and in that of his collaborator, the emigré, ex-Bauhaus architect-planner, Ludwig Hilberseimer. This critical model, proclaimed by Hilberseimer as the New Regional Pattern, will be extended as a general policy in the low-rise high-density, land settlement theses independently advanced by Christopher Alexander and the Austrian architect, Roland Rainer. This reformist, but nonetheless radical critique from an ecological standpoint, has its roots in the anarcho-Socialist horticultural settlement model first advocated by Peter Kropotkin in his 1896 book *Factories, Fields, and Workshops*.

The essay ends with a brief at a series of relatively recent

topographical transformations, grouped together under the heading *Shifting Sites*, after the title of Georges Descombes' book, in which he documents a kind of critically existential, haptic approach to the design of landscape; a kind of reparatory wandering itinerant perception of local environments, wherein, despite distinct local features, relationships cannot be precisely defined, since everything is in a perpetual state of partial recovery and ruination.

#### Beginning with the Pioneers

The frontispiece depicting the poor man's abode in Claude Nicolas Ledoux's *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des moeurs et de la législation* (1804) conveys as no other image, the vision of an essentially benevolent nature, even if the ultimate fate of the naked primordial man beneath his sheltering of trees, rests on the full image, in the hands of the Gods (Fig. 1). This vision of an unspoiled Edenic landscape, ostensibly accessible to all, will be embraced as a compensatory assumption throughout the development of twentieth-century architecture. Thus the avant-garde architect of the early modern movement would not so much cultivate nature as they would cradle their buildings within it. This is surely the

context for Le Corbusier's idealistic setting of the *Ville Contemporaine* (1922), and a similar assumption would obtain a few years later in the first row-house settlements of the Weimar Republic. In the late twenties, however, this naive assumption undergoes a change and we begin to encounter works that are specifically modulated in respect of their sites. One of the most dramatic shifts in this regard occurs in the work of Hannes Meyer, wherein he passes from the *tabula rasa* site of his entry for the Société des Nations competition (1927) to the subtly contoured organic landscape that surrounds his Trades Union School (1930) in Bernau (Fig. 2).

I use the term *organic* here to indicate a sensitively inflected approach toward the placement of the building in its site: one that synthesizes the sometimes conflicting demands of access, orientation, landfall, water table, prevailing wind, ecological imperatives, and so on, without having immediate recourse to picturesque aesthetic effects. The more sophisticated members of the Soviet avant-garde in the late twenties were to assume a similar attitude, as were the later European functionalists of the Weimar Republic and the Swedish welfare state. Such an attitude is evident, for example, in

pesar de las características locales diferentes, no se pueden definir con precisión las relaciones, ya que todo está en un estado perpetuo de recuperación parcial y ruina.

### Comenzando por los Pioneros

El frontispicio que representa la residencia del hombre humilde en la obra de Claude Nicolas Ledoux *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation* (1804) sugiere, como ninguna otra imagen, la visión de una naturaleza esencialmente benevolente, aunque el destino definitivo del primer hombre desnudo bajo su cobijo de árboles descansa en la imagen plena, en manos de los dioses (Fig. 1). Esta visión de un paisaje edénico puro, ostensiblemente accesible a todos, se adoptará como un supuesto compensatorio a lo largo del desarrollo de la arquitectura del siglo dieciocho.

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 encontrar 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. 2).

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. Los miembros más sofisticados de la vanguardia soviética a fines de los años veinte iban a adoptar una actitud similar, lo mismo que hicieron más tarde los funcionalis-

tas europeos de la República de Weimar y del estado del bienestar sueco. Dicha actitud es evidente, por ejemplo, en la propuesta de ciudad lineal de Moisei Ginzburg y Barshch conocida como la Ciudad Verde (1930) y en el proyecto urbano desmaterializado de Ivan Leonidov de prácticamente la misma fecha de su Parque de la Cultura para Moscú y su ciudad lineal para Magnitogorsk (Fig. 3).

Tres conceptos fundamentalmente diferentes parecen recorrer la evolución del paisaje moderno, en cuanto a los arquitectos *progresistas* del siglo veinte se refiere. El primero de estos conceptos es griego de origen y concibe la estructura del edificio como la de un asiento *temenos* frente a la inmensidad del espacio y el tiempo; el segundo es de inspiración japonesa y presupone un jardín introspectivo resguardado de las turbulencias de la vida cotidiana. La influencia griega se manifiesta en diferentes niveles en la obra de Le Corbusier y en la de Ludwig Mies van der Rohe, mientras que la de inspiración japonesa, iniciada por Frank Lloyd Wright, se articula totalmente en los arquitectos pioneros de la escuela del Sur de California, en los discípulos de Wright, Rudolf Schindler y Richard Neutra. Finalmente, hemos de prestar atención al tercer concepto, la tradición del jardín *paradisiaco islámico*, que también aparece en los trabajos de arquitectos tan diferentes como Wright y Hans Poelzig. Esta tradición vuelve a surgir como forma moderna abstracta en la obra del arquitecto mejicano Luis Barragán y en la de la escuela que lleva su nombre desde su nacimiento.

Mientras que Le Corbusier mostró poco interés por las sutilezas del diseño paisajístico, fue sin embargo muy sensible al poder evocativo del paisaje. 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>3</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 período 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

Moisei Ginzburg and Barshch's linear-city proposal known as the Green City (1930) and in Ivan Leonidov's dematerialized urban project of virtually the same date, his Culture Park for Moscow and his linear city for Magnitogorsk (Fig. 3).

Three fundamentally different concepts seem to run through the evolution of the modern landscape, as far as the progressive architects of the twentieth century are concerned. The first of these is Greek in origin and conceives of built form in the likeness of a *temenos* set against the vastness of space and time; the second is Japanese in inspiration and presupposes an introspective garden shielded from the turbulence of everyday life. The Greek line is evident to different degrees in the work of Le Corbusier and Ludwig Mies van der Rohe, whereas the Japanese line, initiated by Frank Lloyd Wright, is fully articulated by the pioneer architects of the southern Californian school, by Wright's pupils, Rudolf Schindler and Richard Neutra. Finally, some notice has to be taken of the third concept, the Islamic *paradise garden* tradition, as it also appears in the work of such diverse architects as Wright and Hans Poelzig. This tradition resurfaces as an abstracted modern form in the work of the Mexican architect Luis Barragán and

in that of the school that has since borne his name.

While Le Corbusier displayed little interest in the niceties of garden design, he was nonetheless deeply susceptible to the evocative power of landscape. He was possessed by a panoramic vision that seemed to incorporate in its trajectory the literal sweep of history. His early vision of the Acropolis as set forth in *Towards a New Architecture*<sup>3</sup> anticipates his later concept of an acoustical centripetal space in which the temple form draws the landscape into its gravitational field.

This feeling for the Greco-picturesque reappears throughout Le Corbusier's career and alternates in his Purist period with the intimacy of the *promenade architecturale*. The *promenade* is an extremely complex painterly vision that, as a kinetic experience, passes from a middle-ground perception of the surrounding landscape as a framed flat, figure-ground field to a close-up identification with the real possibility of penetrating the same layered vegetation in depth a shallow-to-deep spatial oscillation comparable to that which is embodied within the interior of the house. This neo-Cubist sense of space is first combined with the Greco-picturesque in Le Corbusier's project for the Société des Nations, where alternating bands of

artificial and natural forms are arrayed against the horizontal datum of Lake Lemán and the Alps (Fig. 4). That Le Corbusier possessed a unique capacity for combining the monumental and the intimate is evident from his own characterization of his 1925 Plan Voisin:

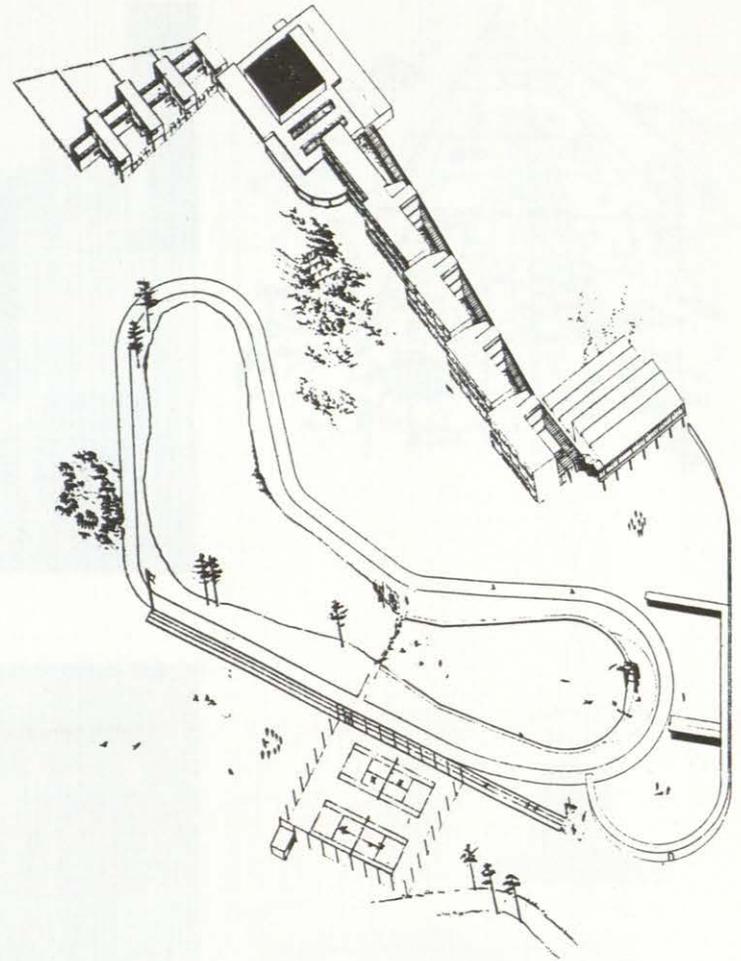
"On one side the floors of the luxury houses—the new rue de la Paix, on the other side, green spaces extending far from the city. This is a sea of trees, and here and there are the pure prismatic forms of majestic crystals, gigantic and limpid. Majesty, serenity, joy, sprightliness... Night has fallen. Like a crowd of meteors on a summer equinox, the cars trace trails of fire along the autoroute. Two hundred meters above on the roof gardens of the sky-scrapers, are large paved terraces planted with spindle trees, bay trees, ivy and embellished with tulips or geraniums set in parterres or crossed by paths lined with a mixture of vivacious flowers electric light bestows a quiet joy, night makes the calm grow deeper, here and there are armchairs, talkers, orchestras and dancers and other gardens far away on every side, at the same level seem like flat platforms of suspended gold. The offices are dark, the facades are extinguished, the city sleeps<sup>4</sup>."

posibilidad real 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. Es evidente que Le Corbusier poseía una capacidad extraordinaria para combinar lo monumental y lo íntimo como lo demuestra en su propia descripción del Plan Voisin de 1925:

*"Por un lado los suelos de las casas lujosas, la nueva rue de la Paix, por otro lado, espacios verdes que se extienden a lo lejos más allá de la ciudad. Este es un mar de árboles, y aquí y allá aparecen las formas prismáticas puras de cristales majestuosos, gigantescos y claros. Majestuosidad, serenidad, alegría, vivacidad... Aparece la noche. Como una multitud de meteoros en un equinoccio de verano, los coches dibujan estelas de fuego a lo largo de la autopista. Doscientos metros más arriba, en los tejados ajardinados de los rascacielos, hay grandes terrazas pavimentadas decoradas con boneteros, laureles, yedras y embellecidas con tulipanes y geranios dispuestos en parterres o cruzados por senderos alineados con una mezcla de flores vivaces... la luz eléctrica produce un tranquilo placer, la noche aumenta la calma, aquí y allá sillones, conversadores, orquestas y bailarines y otros jardines a lo lejos a cada lado, todos al mismo nivel parecen como plataformas planas de oro suspendido. Las oficinas están oscuras, las fachadas han desaparecido, la ciudad duerme"<sup>4</sup>.*

A esta visión romántica podemos contraponer el espacio normativo del plano de imagen purista tal como aparece en las viviendas de Pessac de Le Corbusier (1926):

*"El solar de Pessac es muy seco. Las casas de cemento gris producen una masa comprimida insoportable, que carece de aire. El color puede producir un efecto de espacio. Así es como hemos establecido ciertos puntos invisibles. Algunas fachadas están pintadas de siena quemado. Otras las hemos hecho retroceder con un azul marino claro. Utilizando fachadas verde pálido algunas secciones se confunden de nuevo con el follaje de los jardines y árboles"<sup>5</sup>.*



2. Hannes Meyer. T. U. Building, Bernau. Plano de situación.

Against this romantic vision we may set the normative space of the Purist picture plane as it seems to appear in Le Corbusier's Pessac housing (1926):

*"The site at Pessac is very dry. The gray concrete houses produce an insupportable compressed mass, lacking in air. Colour is able to bring us space. Here is how we have established certain invisible points. Some facades are painted in burnt sienna. We have made the lines of others recede, through clear ultramarine blue. Again we have confused certain sections with the foliage of gardens and trees, through the use of pale green facades<sup>5</sup>."*

This seems to be a variation on the camouflage dazzle techniques employed during the First World War, wherein random advancing and receding colored planes were able to confuse the distant perception of a particular form.

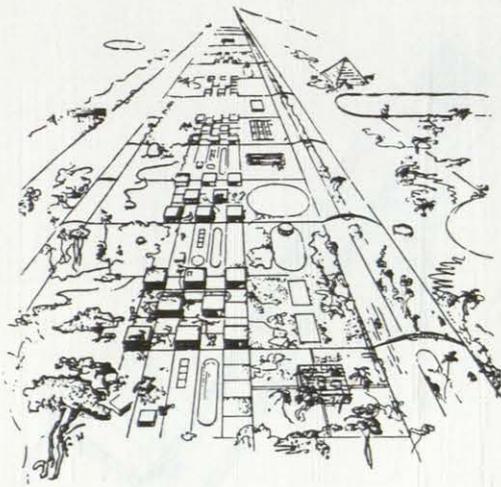
Le Corbusier's Beistegui roof terrace (1931) is treated as an alchemical cosmological space in which the ceiling is the sky and the roof deck is the earth, appropriately covered with turf. This substitution of the natural for the artificial, that is to say, grass standing in place of a fitted carpet, together with the chimneyless Rococo fireplace, evokes the Surreal antithesis

of Purism: the dark side, so to speak, of Le Corbusier's imagination. Even here, the panoramic plays a role in the formal associations that serve to connect the Arc de Triomphe to the decorative chimney breast over the false fireplace (Fig. 5). This dramatic shift in scale and content is reinforced by the concealed presence of a voyeuristic periscope. Similar, if less contrived, scalar displacements may be found throughout Le Corbusier's more modest houses of the twenties and thirties, where the aim, in part, was to bestow an illusion of greater size.

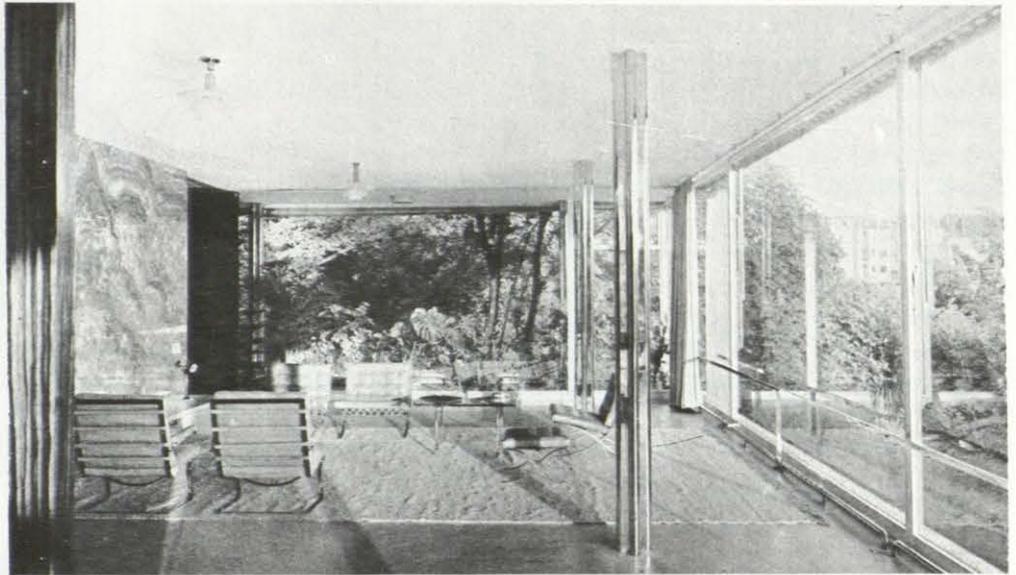
The origin of Mies van der Rohe's architecture in the Prussian culture of romantic classicism largely accounts for the Italianate disposition of his classic houses of the thirties, in which he invariably combined an asymmetrical Schinklesque format with a dematerialized aesthetic in which the artificial and the natural are fused together. Mies's unbuilt Gericke House (1930) is typical of this dialectical fusion, combining panoramic views over the Wannsee with the tranquility of a dematerialized atrium. In one house after another, Mies's living volumes flow uninterrupted into their attendant atria and vice versa, the overall volume being articulated in terms of plate-

glass walls and freestanding screens. To this pristine vision is added a romantic sense of pleasing decay; a feature that is largely absent from Le Corbusier's work. Here and there, brick walls are covered with ivy, as a counterpoint, so to speak, to the fossilized vegetation that appears as real or virtual images in the marble and plateglass walls. This play between fossilization, reflection, and transparency is a key to the aesthetic of Mies's Tugendhat House (1930) in Brno where the winter garden seems to serve as a third term, mediating between the fossilized form of the oryx plane in the center of the living room and the natural verdure lying beyond (Fig. 6).

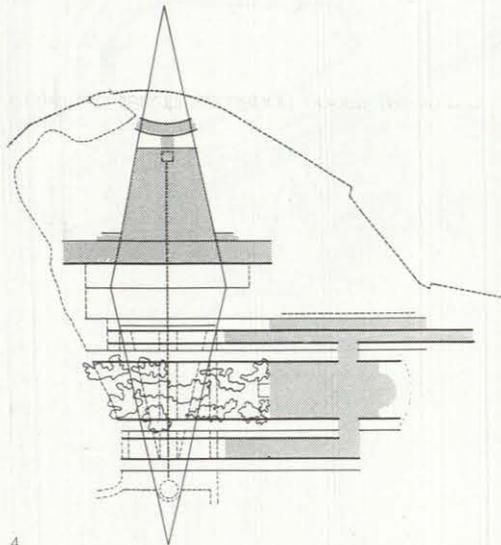
In Mies's Resor House (1938), projected for Jackson Hole, Wyoming, the surrounding landscape is framed and held at a distance by the glass, and from now on nature will lie beyond Mies's buildings rather than within them. Thus, his Farnsworth House (1950) in Plano, Illinois, frames the vegetation in which it is situated, the foliage being either obliquely reflected in the glass or, alternatively, framed by the fenestration as a kind of illusory wallpaper (Fig. 7). The house serves as a belvedere that bestows a perceptual intensity on its surroundings. Mies acknowledged this intention in an interview with Christian Nor-



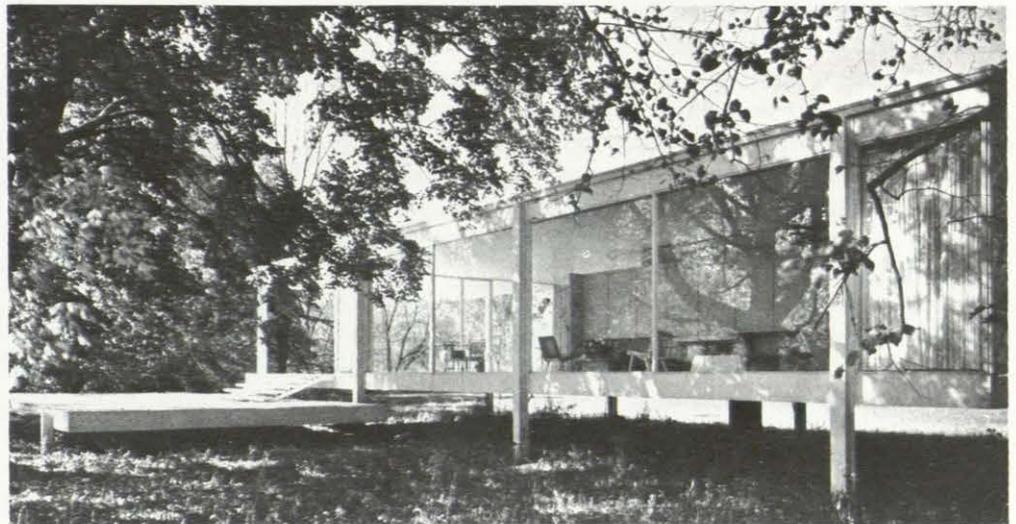
3



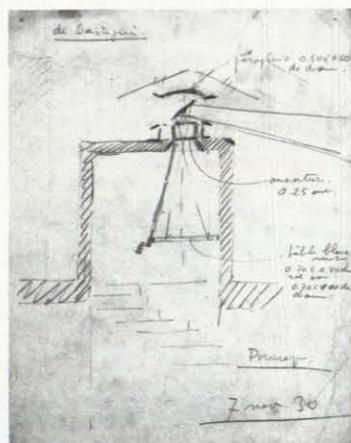
6



4



7



5

3. Ivan Leonidov. Ciudad lineal para Magnitogorsk.
4. Le Corbusier. Proyecto para la Société des Nations.
5. Le Corbusier. Antepecho decorativo sobre talsa chimenea.
6. Mies van der Rohe. Tugendhat House.
7. Mies van der Rohe. Farnsworth House.

berg Schulz: "Nature should also live its own life, we should not destroy it with the colors of our houses and interiors. But we should try to bring nature, houses and human beings together in a higher unity. When you see nature through the glass walls of the Farnsworth House, it gets a deeper meaning than outside. More is asked for from nature, because it becomes a part of a larger whole."<sup>45</sup>

While Le Corbusier and Mies were both influenced by the Greco-picturesque, Frank Lloyd Wright's feeling for landscape was much more naturalistic, as we may judge from his account of his rural origins:

"On either side of the ridge lay fertile valleys, luminously bathed and gentled by the moon. The different trees all made their special kind of patterns when the moon shone on them and their favorite deep-dark silhouettes, when it shone against them. The flowers had no colour, but their cups and corolla's glistening with dew were like pallid gems... Broad shallow mist, distilled from heavy dews, floating in cool, broad sheets below were lying free of the tree tops in long, thin, flat ribands. All would be quiet except for the drowsy singing undertone of summer insects. The ancient element of moisture seemed to

Esta parece ser una variante de las técnicas de camuflaje de *deslumbramiento* empleadas durante la primera guerra mundial, en donde planos de colores aleatorios que avanzan y retroceden podrían confundir la percepción de una forma concreta en la distancia.

La terraza-azotea de Beistegui de Le Corbusier (1931) se ha tratado como un espacio cosmológico alquimista en el que el techo es el cielo y el suelo de la terraza la tierra, cubierta adecuadamente con césped. Esta sustitución de lo natural por lo artificial, es decir, la hierba en lugar de una alfombra a la medida, junto con la chimenea rococó desprovista de tiro, evoca la antítesis surrealista del purismo: el lado oscuro, por así decirlo, de la imaginación de Le Corbusier. Incluso aquí, la panorámica juega un papel en la asociación formal que sirve para conectar el Arco del Triunfo con el antepecho decorativo sobre la falsa chimenea (Fig. 5). Este drástico cambio de escala y contenido se refuerza mediante la presencia oculta de un periscopio voyeurista. De modo similar, aunque menos conseguido, se pueden encontrar cambios de escala en todas las casas más modestas de Le Corbusier de los años veinte y treinta, donde la meta, en parte, era crear una ilusión de espacio.

El origen de la arquitectura de Mies van der Rohe en la cultura prusiana de clasicismo romántico justifica en gran parte la disposición de estilo italiano de sus casas clásicas de los años treinta, en las que combina invariablemente un formato Schinkesko asimétrico con una estética desmaterializada en la que se fusionan lo artificial y lo natural. La casa de Gericke (1930) sin construir, obra de Mies, es un ejemplo típico de esta fusión dialéctica, combinando vistas panorámicas sobre el Wannsee 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 original se le añade un sentido romántico de agradable decadencia; una característica ausente en la mayoría de los trabajos de Le Corbusier. En algunos lugares, los muros de ladrillo aparecen cubiertos con yedras, como contrapunto, por así decirlo, 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 de la casa Tugendhat de Mies en Brno (1930) donde los jardí-

nes de invierno 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. 6).

En la casa Resor de Mies (1938), en Jackson Hole, Wyoming, el paisaje de alrededor está encuadrado y mantenido a cierta distancia por el cristal. A partir de entonces, en los edificios de Mies, la naturaleza quedará en el exterior y no dentro de ellos. Por ello, su casa Farnsworth (1950) en Plano, Illinois, enmarca la vegetación en la que está situada; el follaje, bien se refleja oblicuamente en el vidrio o, enmarcado por las ventanas ofrece el aspecto de una especie de *papel pintado*. La casa viene a ser como un mirador que muestra una intensidad perceptual sobre sus alrededores. Mies reconoció esta intención en una entrevista con Christian Norberg Schulz: *"La naturaleza debe vivir también su propia vida, no debemos destruirla con los colores de nuestras casas e interiores. Pero debemos tratar de agrupar la naturaleza, las viviendas y los seres humanos en mayor armonía. Cuando se observa la naturaleza a través de los muros de vidrio de la casa Farnsworth, ésta adquiere un significado más profundo que en el exterior. Se trata de conseguir más de la naturaleza, ya que ésta llega a formar parte de un conjunto más amplio"*<sup>6</sup>.

Mientras que Le Corbusier y Mies estaban influenciados por lo greco-pintoresco, el sentimiento de Frank Lloyd Wright hacia el paisaje era mucho más naturalista, según podemos juzgar del relato que hace de sus orígenes rurales:

*"A ambos lados del caballete del tejado se extendían fértiles valles, bañados amablemente por la luz de la luna. Los árboles de diferentes clases modulaban sus formas singulares cuando la luna brillaba sobre ellos y mostraban sus siluetas oscuras favoritas cuando la luz lunar les daba la espalda. Las flores no tenían color, pero sus cálices y corolas relucientes llenos de rocío, parecían pálidas piedras preciosas... Estas yacían abajo, liberadas de las copas de los árboles en cintas largas, delgadas y planas, entre nieblas poco profundas producto de la destilación del abundante rocío, flotando en frescas y amplias cortinas. Todo estaría en silencio a no ser por el soñoliento murmullo de los insectos del estío. El tradicional elemento de la humedad parecía prevalecer como una luz que todo lo inunda. Las profundas sombras se mantenían misteriosas, seducto-*

*prevail there as a kind of light flooding it all. The deep shadows held mysteries alluring and friendly."*

Aside from the overt Beaux-Arts sense of order that tempers the naturalistic gardens of his early house, there seem to have been three decisive phases in the evolution of Wright's landscapes. The first of these, dating from 1906, came with his initial visit to Japan. The second was his own direct experience of the landscape of southern California, while working with Aline Barnsdall on her famous Hollyhock House (1920) in Los Angeles. The third was his initial encounter with the southwestern desert of the United States, which he first experienced while building his Ocatillo Camp in Chandler, Arizona, in 1929 (Fig. 8).

While Wright had been influenced by Japanese culture ever since he saw the Ho-o-den temple and garden in the World's Columbian Exposition of 1893, his early gardens acquired their asymmetrical order through a series of countervailing Beaux-Arts axes rather than from the meandering promenade of a typical Kyoto stroll garden. This is evident in the layout of the Darwin D. Martin House (1904), Buffalo and the Avery Cooney House 1908, Riverside, Illinois (Figs. 9 and 10). In both

instances, the formal axes of the houses contrast strongly with their informal surroundings. At the same time, the respective ordering principles of the house and the garden are often displaced by each other. Thus, while the living room at the front of the Martin House is axially bracketed by a semicircle of shrubbery, the formal gardens to the rear of the house are loosely organized about a series of countervailing axes. A parallel arrangement obtains in the Avery Cooney House, where the main axial alignment between the living room and the ornamental pool stands in strong contrast to the irregular planting that occupies the remainder of the site. Here as elsewhere, low stone-capped brick walls, paralleled by planters and accented with basins, served as the unifying element between the house and the garden. These low walls not only anchor the house into its site but they also contain areas within which herbaceous plants may be freely arranged without disturbing the overall composition.

A more plastic approach appears in the layout of the Barnsdall Hollyhock House, completed twelve years later, for here we seem to encounter for the first time a garden composed of freestanding sculptural plant forms, which assert themsel-

ves as contrasting figures to the almost windowless mass of the house. This part Islamic, part quasi-Japanese approach to the selection and positioning of plant material will later become an identifying motif in the architecture and garden design of southern California.

The southwestern desert of the United States stimulated Wright to rethink his attitude to both garden form and territorial context. This is already evident in the Ocatillo Camp, where plan and section are determined largely by the contours and by the positioning of giant saguaro cacti, dotted about the site. Pursuing his quasi-Japanese principles, Wright abandoned all symmetry in Arizona, predicating his sense of unity on the natural pattern of freestanding plants and rocks. Moreover, Wright saw the intrinsic structure of the local flora as an analogue for a new kind of organic architecture:

*"The great nature-masonry we see rising from the great mesa floors is all the noble architecture Arizona has to show at present and that is not architecture at all. But it is inspiration. A pattern of what appropriate Arizona architecture might well be lies there hidden in the Sahuaro. The Sahuaro, perfect example of reinforced building construction. Its interior vertical*

ras y cordiales"<sup>7</sup>.

Aparte del evidente sentido artístico del orden que suaviza los jardines naturalistas de su primera casa, parece haber tres fases decisivas en la evolución paisajística de Wright. La primera de éstas, que data de 1906, fue producto de su primera visita al Japón. La segunda, surge de su propia experiencia directa del paisaje del sur de California, mientras trabajaba con Aline Barnsdall en la famosa casa de ésta, la Casa Hollyhock (1920) en los Angeles. La tercera fase parte de su primer encuentro con el desierto del suroeste de los Estados Unidos, que experimentó por vez primera cuando construyó su Ocatillo Camp en Chandler, Arizona, en 1929 (Fig. 8).

Aunque Wright se mostró influenciado por la cultura japonesa desde que vio el templo y el jardín de Ho-o-den en la Exposición Mundial Colombina de 1893, el orden asimétrico que caracteriza sus primeros jardines, constituye más bien una serie de ejes contrapuestos Beaux Arts que un pasillo serpenteante de un típico paseo de Kioto. Muestra de ello son las disposiciones de las residencias de Darwin D. Martin (1904), en Buffalo y de Avery Coonley (1908), en Riverside, Illinois (Figs. 9 y 10). En ambas, los ejes tradicionales de las casas contrastan acentuadamente con sus alrededores informales. Al mismo tiempo, los respectivos principios del orden de la casa y el jardín a menudo se sustituyen mutuamente. De esta forma, mientras que el salón frontal de la casa Martin está agrupado en torno al eje mediante un semicírculo de arbustos, los jardines formales de la parte trasera están libremente organizados alrededor de una serie de ejes contrapuestos. Una disposición paralela ofrece la casa Avery Cooney, donde la alineación del eje principal entre el salón y el decorativo estanque contrasta con fuerza con la irregular vegetación que ocupa el resto del solar. Aquí como en el resto del edificio, muros bajos de ladrillo coronados por piedras, en disposición paralela a las plantas y embellecidos por fuentes, sirven de elemento aglutinador entre la casa y el jardín. Estos muros de poca altura no sólo afianzan la casa dentro de su emplazamiento, sino también alojan zonas en las que libremente se disponen diversas plantas herbáceas sin destruir la composición del conjunto.

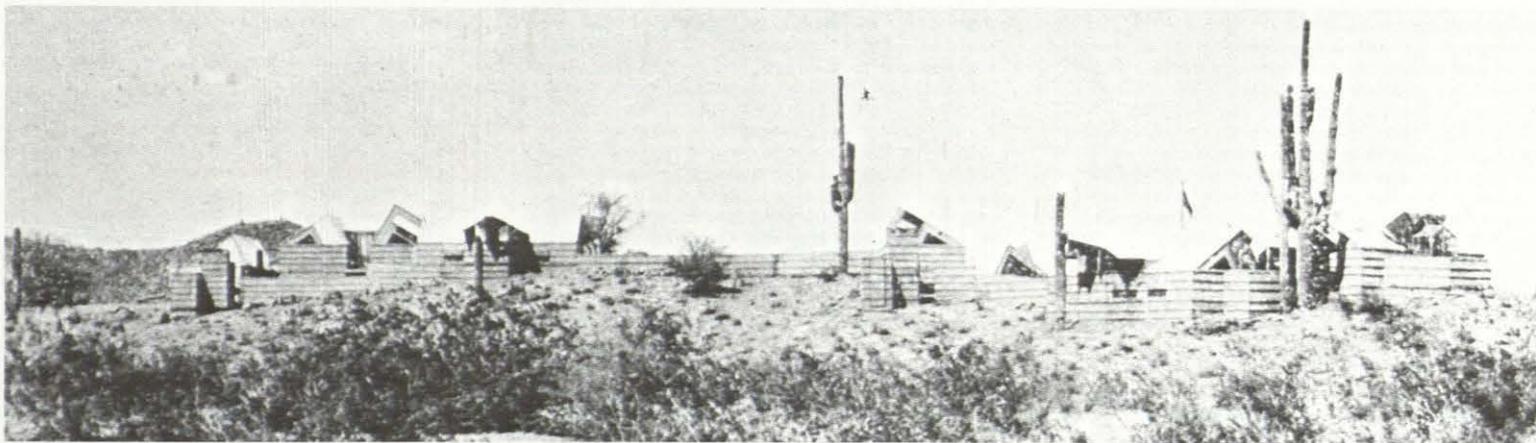
La disposición de la casa Barnsdall Hollyhock, terminada doce años más tarde, adopta un enfoque más práctico, ya que aquí encontramos por primera vez un jardín compuesto de formas escul-

tóricas vegetales movibles que se imponen como figuras en contraste con la mayor parte del edificio de escasas ventanas. Este enfoque en parte islámico, en parte algo japonés, en cuanto a la selección y colocación de material vegetal, se convertirá más tarde en motivo decorativo de la arquitectura y diseño de jardines del sur de California.

El desierto del suroeste de los Estados Unidos hizo que Wright se replanteara su actitud hacia la forma del jardín y el contexto territorial. Este replanteamiento se hace ya patente en el Ocatillo Camp, donde la planta y sección de la casa se determinan en gran parte mediante las curvas de nivel y la colocación de cactus Saguario gigantescos alineados alrededor del solar. Wright, siguiendo sus principios japoneses, abandonó toda simetría en Arizona basando su sentido de la unidad en el modelo natural de plantas y rocas movibles. Por otro lado, Wright concibió la estructura intrínseca de la flora local como un término análogo para una nueva clase de arquitectura orgánica:

*"La gran obra de albañilería natural que vemos surgir de las grandes rocas de mesa es toda la arquitectura noble que Arizona puede mostrar hoy día, y eso no es arquitectura en absoluto. Pero es inspiración. Un modelo de lo que podría ser la arquitectura ideal de Arizona se encuentra ahí escondido en el Saguaro. El Saguaro, un ejemplo perfecto de una construcción fortalecida. Sus bastoncillos verticales interiores le mantienen totalmente erecto sosteniendo su gran masa columnar estriada durante seis siglos o más...*

*Y toda esta extraordinaria vegetación desértica muestra la economía de edificación científica en el modelo de sus construcciones. Los tallos sobre todo enseñan a cualquier arquitecto o ingeniero que sea lo suficientemente modesto e inteligente para admitir que puede aprender. En estas construcciones desérticas, no sólo verá el bastoncillo de refuerzo empleado científicamente de la misma forma que en la pulpa del Saguaro, sino que podrá ver la perfecta retícula del junco y la construcción tubular soldada en el tallo de la cholla, o staghorn, y también la verá en la construcción celular del depósito de agua, en Bignana. Incluso vale la pena estudiar la pulpa del higo chumbo para comprender su estructura científica. En la mayoría de los cactus la naturaleza emplea una construcción celular o tubular continua o a menudo plástica. Mediante la plasticidad, la naturaleza*



continua o a menudo plástica. Mediante la plasticidad, la naturaleza logra que la continuidad sea efectiva por todas partes sin necesidad de reducirse al esquema constructivo de soporte y viga.

Para llevar esto a cabo, necesitamos quince cabañas en total. Como todas serán temporales las llamaremos efímeras. Y pronto las verás como un grupo de mariposas gigantes con alas de manchas color púrpura, apiñándose graciosamente en la cima del saliente de roca negra astillada que se alza poco a poco del suelo del desierto".<sup>8</sup>

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 *genius 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 sugiriera un asentamiento antiguo. Wright acentuó este sentido de la continuidad histórica, casi mística utilizando petroglifos encontrados en el emplazamiento o cerca de éste.

### Supervivencia a través del Diseño

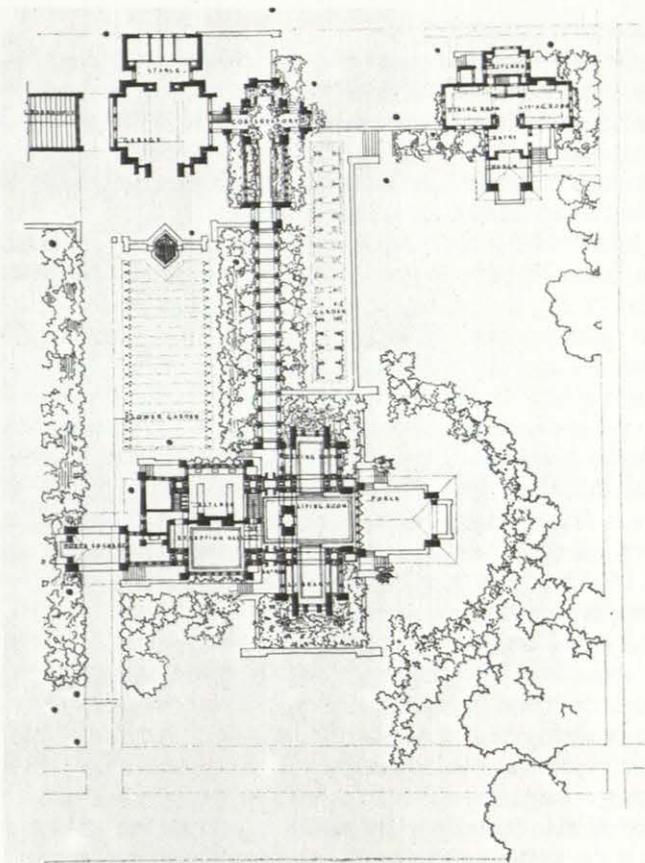
La técnica de Wright de *acodar* literalmente el edificio en el emplazamiento, fue adoptada directamente por sus mejores ayudantes californianos en los años veinte, es decir, por Rudolf Schindler y Richard Neutra, ambos extremadamente sensibles al diseño paisajístico a lo largo de sus carreras tanto conjuntamente como por separado.

Es sorprendente que Neutra, que fue uno de los arquitectos más sensibles en sus paisajes durante los años treinta y cuarenta, haya escrito tan poco sobre el diseño de jardines, especialmente habiendo sido alumno del jardinero suizo Gustav Ammann por un breve período en 1919. Las técnicas hortícolas y de planificación del solar que adquirió de Ammann, le serían de gran utilidad durante el resto de su carrera, y sobre todo durante sus primeros años en Berlín, época en la que diseñó jardines para los arquitectos Eric Mendelsohn, Ernst Freud y Arthur Korn. Por otra parte, después de emigrar a Los Angeles en 1926, y empezar a colaborar con su compatriota Schindler, la contribución de Neutra parece restringirse al campo

rods hold it rigidly upright maintaining its great fluted columnar mass for six centuries or more...

And all these desert remarkable growths show scientific building economy in the pattern of their construction. The stalks especially teach any architect or engineer who is modest and intelligent enough to apply for lessons. In these desert constructions he may not only see the reinforcing-rod scientifically employed as in the flesh of the Sahuaro but he may see the perfect lattice or the reed and welded tubular construction, in the stalk of the cholla, or staghorn, and see it too in the cellular build-up of the water-barrel, Bignana. Even the flesh of the prickly pear is worth studying for scientific structure. In most cacti Nature employs cell to cell or continuous tubular or often plastic construction. By means of plasticity Nature makes continuity everywhere strongly effective without having to reduce the scheme to post and girder construction...

For our purpose we need fifteen cabins in all. Since all will be temporary we will call them ephemera. And you will soon see them like a group of gigantic butterflies with scarlet wing spots, conforming gracefully to the crown of the outcrop-

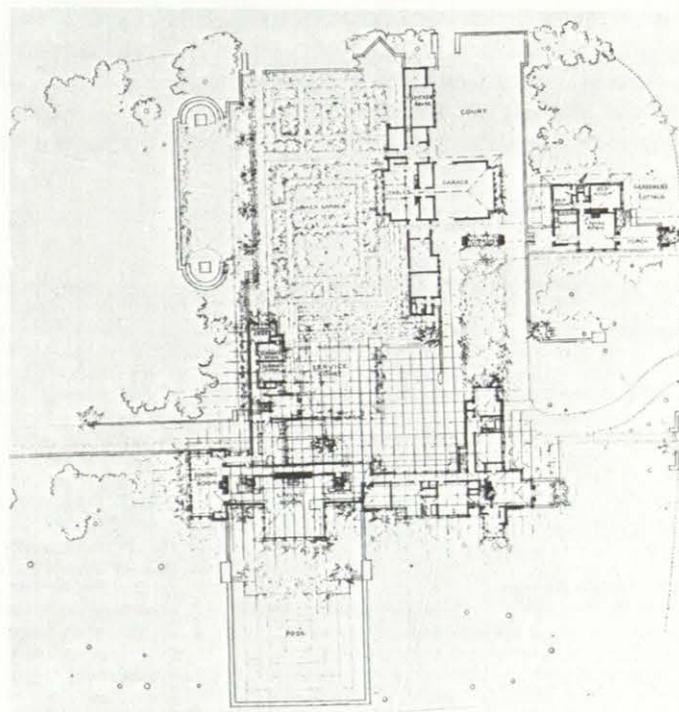


9

8. Frank Lloyd Wright. Ocotillo Camp.

9. Frank Lloyd Wright. Darwin D. Martin house.

10. Frank Lloyd Wright. Avery Coonley house.



10

del diseño paisajístico.

De esta manera, la casa Howe de Schindler (1925) en Los Angeles, y la casa Lovell (1926) en Newport Beach tenían jardines diseñados por Neutra. La primera obra integrada de Neutra la tenemos en su famosa Clínica Lovell (1929) en Los Angeles, donde oscuros arbustos y glicinas complementan el esquema de colores blanco, gris y negro azulado de la casa misma.

Entre 1935 y 1947, Neutra realizó cinco casas que establecen un canon: La casa de Von Sternberg (1935) en Northridge, California (Fig. 11), la casa McIntosh (1937) y la casa Nesbitt (1942) (Fig. 12), ambas construidas en Los Angeles, la casa Kaufman (1946) en Palm Spring (Fig. 13), y por último la casa Tremaine (1947) en Santa Barbara (Fig. 14). En cada una de ellas, las extensiones paisajísticas de la casa jugaban un papel primordial en la composición, con una calidad poética de conjunto que se deriva en gran medida de la articulación del jardín. En todos estos trabajos, hemos de reconocer, aunque tardíamente, la labor de la escasamente conocida jardinera paisajista Gertrude Aronstein, que aparentemente colaboró con Neutra en muchas ocasiones y evidentemente le ayudó a determinar y orquestar la vegetación.

Una idea del enfoque paisajista de Neutra puede encontrarse en su libro *Mystery and Realities of the Site* (1951), donde escribió sobre la casa Von Sternberg: "El arquitecto que es sensible a su emplazamiento no se contenta con excavar los cimientos... sino que como estrategia para afianzarse al terreno puede echar los tentáculos de la estructura con el fin de captar o enganchar las características de los alrededores del terreno... esto puede consistir en un muro de metal elegantemente curvado rodeado por un foso refrescante y con un patio pavimentado de terrazo"<sup>49</sup>.

En la modesta casa McIntosh, los elementos del paisaje son menos importantes mientras que la integración global deriva de la acertada organización de unos pocos elementos decisivos en un estrecho emplazamiento. El empuje unificador de la composición comienza por un camino de muros de ladrillo que se extiende desde la entrada hasta la casa, mientras que la terraza del salón en el lado opuesto, se curva hacia la brisa dominante y el sol del suroeste. Cinco años más tarde, Neutra finalizó su casa Nesbitt, cuya presencia tangible dependía en gran parte del contraste entre

aleros de vigas tratadas verticalmente y albañilería de ladrillo de mortero grueso. Estos toscos elementos compensaban la delicadeza del jardín japonés del patio trasero. Toda esta secuencia tiene como broche de oro una obra maestra, la Casa Kaufmann en el desierto, donde la poética esencial es el resultado de dos factores complementarios: la continuidad hedonística del espacio habitable horizontal y de un estanque que fluye hacia la vegetación esparcida por la roca escasamente escalonada del desierto y el llamativo contraste entre los grandes salientes rocosos del solar y la delicada utilización del aluminio ligero de la casa. La Casa Tremaine es en muchos aspectos, la obra totalmente recíproca de la Casa Kaufmann, ya que mientras la última articula la planicie ininterrumpida del desierto, el tejado de la primera se sitúa como un alero horizontal artificial bajo el que la casa de áspero verdor esparcido por la roca y el jardín desciende en una serie de escalones controlados. En la Casa Tremaine, Neutra combinó un sentido de intimidad hedonística con el fondo de una montaña de tamaño y extensión casi infinitos:

"Una suave terraza, en realidad el techo de cobijo del espacio habitable de abajo, arranca con atrevimiento el ámbito de la habitación y lo introduce en el paisaje... En la cima de los escalones (que acceden a ésta desde el jardín de abajo) está la terraza del comedor. Este espacio se calienta con la fuerte luz del sol, por lo que en las tardes apacibles viene a ser como una prolongación de la casa. Las puertas de cristal de la residencia se pueden abrir completamente hacia la terraza y la suave luz difusa de la casa puede derramarse sobre ésta... Ya que el salón está sólo separado de la naturaleza por medio de unas puertas correderas de cristal de gran altura y finos marcos, el espacio habitable avanza y se extiende a lo lejos hasta cerrarse ante la montaña. La montaña es, en realidad, el muro de la parte trasera de este magnífico salón"<sup>50</sup>.

Si decimos que el enfoque de Neutra/Aronstein representa una fusión sutil de típico jardín de cactus tropical de las Américas con la tradición paisajística miniaturista japonesa, también podemos afirmar que los jardines del arquitecto mejicano Luis Barragán derivan de dos fuentes igualmente antitéticas: por un lado, la pintura abstracta de Campos de Color (Barnett Newman, Josef Albers, y otros), y por otro, la tradición de jardines Islámico-Hispánica, incluso como se expresaba en el estilo colonial español.

ing of black splintered rock gently uprising from the desert floor.<sup>48</sup>

Wright's desert experience caused him to reduce the syntax of his domestic manner to basic essentials. At the same time he consciously sought to bring out the natural characteristics of the site as much as possible. The so-called *genius loci* was of the utmost importance to Wright. Thus, when he built Taliesin West in Arizona in the early thirties, he chose a particular prominence and layered his built masses into the site in such a way as to suggest a long-standing settlement. This sense of historical, almost mystical continuity was reinforced by Wright's inclusion of petroglyphs found on or close to the site.

#### Survival Through Design

This Wrightian technique of literally *inlaying* the building into the site was taken over directly by the best of Wright's Californian assistants in the twenties, that is to say, by Rudolf Schindler and Richard Neutra, both of whom were extremely responsive to landscape design throughout their joint and separate careers.

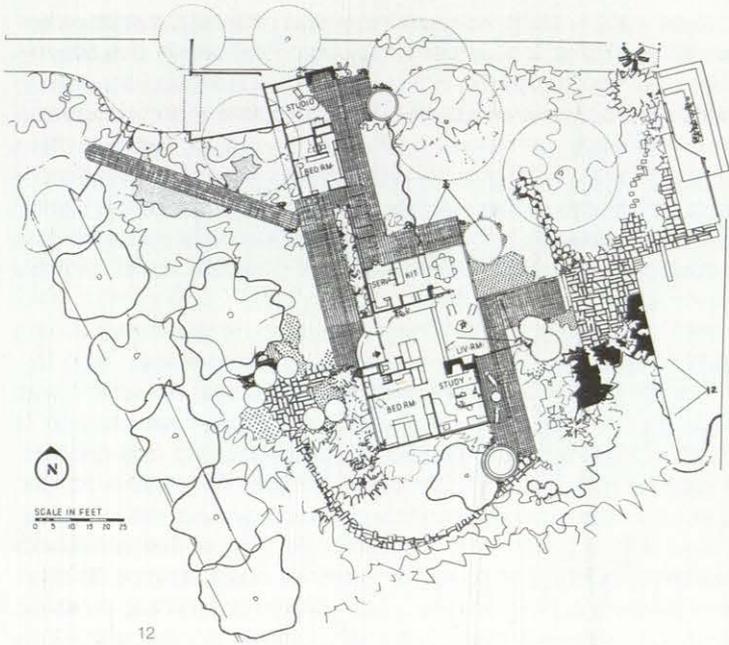
It is surprising that Neutra, who in his landscapes was one of the most sensitive architects of the thirties and forties should have written so little on garden design, particularly since he had been apprenticed for a brief period in 1919 to the Swiss gardener Gustav Ammann. The horticultural and site-planning skills that he acquired from Ammann were to stand him in good stead for the rest of his career, not least during his early years in Berlin, when he designed gardens for architects Erich Mendelsohn, Ernst Freud, and Arthur Korn. Moreover, after his emigration to Los Angeles in 1926, when he began to collaborate with his compatriot Schindler, Neutra's contribution seems to have been restricted to the field of garden design. Thus, Schindler's Howe House (1925) in Los Angeles and the Lovell House (1926) in Newport Beach had gardens from the hand of Neutra. Neutra's own first integrated work came with his famous Lovell Health House (1929) in Los Angeles, where dark shrubbery and wisteria complement the white, gray, and blue-black color scheme of the house itself.

Between 1935 and 1947, Neutra realized five canonical houses: The Von Sternberg House (1935) in Northridge, California (Fig. 11), the McIntosh House (1937) and the Nesbitt

House (1942) (Fig. 12), both built in Los Angeles, the Kaufmann House (1946) in Palm Springs (Fig. 13), and finally the Tremaine House (1947) in Santa Barbara (Fig. 14). In each instance, the landscaped extensions of the house played a dominant role in the composition, with the overall poetic quality deriving in large measure from the articulation of the garden. In all of this work, belated credit must be given to the little-known landscape gardener Gertrude Aronstein, who apparently collaborated with Neutra on many occasions and who obviously helped him specify and orchestrate plant material.

An idea of Neutra's landscaping approach can be found in his book *Mystery and Realities of the site* (1951), where he wrote of the Von Sternberg House: "The architect who is sensitive to his site is not content with merely digging the foundations... but as a further means of site-anchorage he may send out the tentacles of structure to catch or hook some surrounding features of the land... this may be an elegantly curved metal wall, surrounded by a cooling moat and containing a terrazo paved patio."<sup>49</sup>

In the modest McIntosh House, the landscape elements are more understated while the overall integration derives from

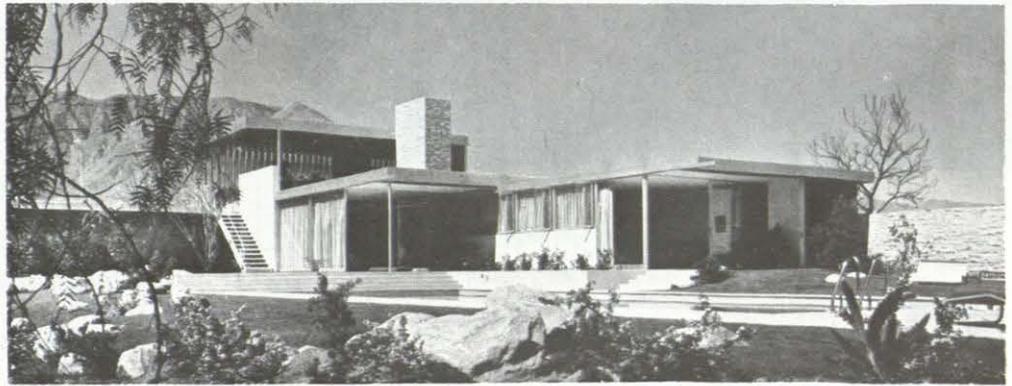


12



14

- 11. Richard Neutra. Von Sternberg house.
- 12. Richard Neutra. Nesbitt house.
- 13. Richard Neutra. Kaufman house.
- 14. Richard Neutra. Tremaine house.



13



the felicitous organization of a few decisive elements on a narrow site. The unifying thrust of the composition is initiated by a brick walkway that extends from the entrance into the house, while the opposing living-room terrace is inflected toward the prevailing breeze and southwesterly sun. Five years later Neutra completed his Nesbitt House, whose tactile presence largely depended on the contrast between vertically battered timber eaves and thick-jointed brickwork. These crude elements served to offset the delicacy of the Japanese garden within the back court. This whole sequence is concluded by a masterwork, the Kaufmann House in the desert where the essential poetic stems from two complementary factors, from the hedonistic continuity of the horizontal living space and pool running out into the sparsely layered rock-strewn vegetation of the desert and the striking contrast between the vast rock outcrops of the site and the delicate light-weight aluminum framing of the house. The Tremaine House is in many respects the absolute reciprocal of the Kaufmann House for where the latter articulates, as it were, the uninterrupted flatness of the desert, the roof of the former, posits itself as an artificial horizontal overhang under which the rough,

rock-strewn, verdant house and garden descends in a series of controlled steps. In Tremaine House Neutra combined a sense of hedonistic intimacy with a mountain backdrop of almost infinite size and extent:

*"A smooth terrace, really the sheltering roof of the play space beneath, pulls the domain of the habitation boldly out into the landscape... At the head of the steps (leading up from the lower garden) is the dining terrace. It is radiantly heated so that, on still evenings, it can serve as an extension of the house floor. The glass panel doors of the living quarters can be thrown wide to the terrace and the soft, diffused light of the house can spill over it... Because the living room is separated from nature only by the full height, thin framed, sliding doors of glass, the living space sweeps on through and reaches out for miles until it is closed off by the mountain. The mountain is, indeed, the back wall of this stupendous living room<sup>10</sup>."*

If the Neutra/Aronstein approach may be said to represent a subtle fusion of the typical tropical cacti garden of the Americas with the Japanese diminutive landscape tradition, then the gardens of the Mexican architect Luis Barragán may be said to derive from two equally antithetical sources: on the one



15

15. Luis Barragán. El pedregal. México.

Entre 1927 y 1945, Barragán construyó unos veinte edificios antes de dedicarse, a la edad de cuarenta y tres años, al diseño de jardines y a la creación de composiciones en las que la casa es un elemento totalmente inseparable del jardín. Este cambio de enfoque llevó a Barragán a la creación de casas con patios estilo rancharo donde los volúmenes más importantes eran externos, rodeados por grandes paredes vacías y superficies abstractas y a menudo pintadas con colores pastel pálido o muy vibrantes. Esta expresión lírica y minimalista alcanzó su apoteosis en el desarrollo del El Pedregal en los suburbios de las afueras de México D.F., donde entre 1945 y 1950 convirtió unos 750 acres de terreno de lava estéril en una serie de antepatios, estanques-fuentes y patios interiores (Fig. 15).

Uno de los motivos de inspiración indígena que dio lugar a esta irrigación evocativa de un paisaje volcánico fue el recuerdo de la infancia de Barragán del poblado de Mazamitla: *"En este poblado, el sistema de distribución de aguas consistía en grandes troncos huecos, en forma de abrevaderos, que recorrían una estructura partida en dos de 5 metros de altura sobre los tejados. Este acueducto cruzaba la ciudad y llegaba a los patios en donde fuentes de enormes piedras recibían el agua... Los canales de troncos, cubiertos de moho, chorreaban agua por toda la ciudad, por supuesto. Esto le daba al poblado un ambiente de cuento de hadas"*<sup>11</sup>.

Mediante esta combinación de superficies monumentales con mínimas aperturas, aliviadas por acueductos, estanques, bebederos y vegetación intermitente, Barragán y toda una generación de arquitectos mejicanos han logrado crear un nuevo paisaje regional que critica intrínsecamente la falta de espacio de la megalópolis, en virtud de su énfasis en la definición de los límites. Como Barragán lo ha expresado, con respecto a su sentimiento general hacia la intimidad: *"cualquier obra arquitectónica que no exprese serenidad es un error. Por eso ha sido una equivocación sustituir la protección de los muros con el actual uso excesivo de enormes ventanales de cristal"*<sup>12</sup>.

Desde un punto de vista estilístico, Barragán, Neutra y el arquitecto paisajista brasileño Roberto Burle-Marx no podrían haber sido más opuestos, no obstante cada uno de ellos logró una cultura sobre el jardín doméstico orientada hacia la tranquilidad y el cultivo del espíritu que Neutra definió como *supervivencia a través del dise-*

hand, abstract Color Field painting (Barnett Newman, Josef Albers, and others), on the other, the Hispano-Islamic garden tradition, even as this was embodied in Spanish colonial form.

Between 1927 and 1945, Barragán built some twenty buildings before turning his hand, at the age of forty-three, to garden design and to the creation of compositions in which the house is inseparable from the garden. This shift in focus led Barragán to the creation of ranchlike courtyard houses where the most important volumes were external, bounded by large blank walls and abstract surfaces, and often painted in pale pastels or sharply vibrant colors. This lyrical, minimalist expression reached its apotheosis in Barragán's El Pedregal development in the outer suburbs of Mexico City, where between 1945 and 1950 he transformed some seven hundred and fifty acres of barren lava outcrop into a series of forecourts, fountain pools, and courtyard houses (Fig. 15). Among the indigenous inspirations behind this evocative irrigation of a volcanic landscape was Barragán's childhood memory of the village of Mazamitla: *"In this village, the water distribution system consisted of great gutted logs, in the form of troughs, which ran on a structure of tree forks 5 meters high,*

*above the roofs. This aqueduct crossed over the town, reaching patios, where there were great stone fountains to receive the water... The channeled logs, covered with moss, dripped water all over the town of course. It gave this village the ambience of a fairy tale."*<sup>11</sup>

Through such a combination of monumental surfaces with minimal fenestration, relieved by aqueducts, pools, drinking troughs, and intermittent planting, Barragán and an entire generation of Mexican architects have brought into being a new regional landscape that is intrinsically critical of the placelessness of the megalopolis, by virtue of its emphasis on the place-defining boundary wall. As Barragán has put it, with regard to his general feeling for privacy: *"Any work of architecture that does not express serenity is a mistake. That is why it has been an error to replace the protection of walls with today's intemperate use of enormous glass windows."*<sup>12</sup>

From a stylistic point of view, Barragán, Neutra, and the Brazilian landscape architect Roberto Burle Marx could hardly have been more opposed to each other, yet each was to achieve a domestic garden culture oriented toward tranquility and the cultivation of the spirit which Neutra characterized as

survival through design. Indeed, one may claim that the works of Neutra and Barragán jointly stand on that delicate frontier where architecture as such begins almost literally to dissolve into landscape design, conceived as an end in itself. This conceptual break, so to speak, brings us to consider the evolution of modern landscape as a more-or-less autonomous tradition.

#### Gardens in the Modern Landscape

By the time Christopher Tunnard published *Gardens in the Modern Landscape* in 1938, landscape architects had already acquired the habit of integrating the abstractions of modern art with concepts drawn from the formal and picturesque traditions of the seventeenth and eighteenth centuries. Tunnard, for his part, was only too aware of the way in which the eighteenth-century park was in the process of being destroyed by suburbanization. Thus, he posited a villa and garden, at Saint Anne's Hill, Chertsey (1936), designed with Raymond McGrath as a counterthesis, not only to the outworn paradigm of the picturesque but also to the invading sea of suburban semidetached houses surrounding it on every side. At Saint

ño. En realidad, se puede declarar que las obras de Neutra y Barragán se mantienen conjuntamente en esa frontera delicada donde la arquitectura como tal comienza casi literalmente a disolverse dentro del diseño paisajístico concebido como un fin en sí mismo. Esta *ruptura* conceptual nos lleva a considerar la evolución del paisaje moderno como una tradición más o menos autónoma.

### Jardines en el Paisaje Moderno

Cuando Christopher Tunnard publicó *Gardens in the Modern Landscape* en 1938, los arquitectos paisajistas ya habían adquirido el hábito de integrar las abstracciones del arte moderno con conceptos tomados de tradiciones formales y pintorescas de los siglos XVII y XVIII. Tunnard, por su parte, era perfectamente consciente de la forma en que el parque del siglo XVIII iba a ser destruido por la suburbanización. Por ello, situó una casa con su jardín en la colina de Saint Anne (1936), diseñada junto con Raymond McGrath como tesis opuesta, no sólo al paradigma desgastado de lo pintoresco, sino también a la invasión de viviendas suburbanas adosadas que la rodeaban por todos lados. En la colina de Saint Anne, Tunnard intentó reconciliar tres fases sucesivas de transformaciones históricas: la primera, el establecimiento de la colina de Saint Anne como parque del siglo XVIII; la segunda, su ornamentación mediante la vegetación exótica del siglo XIX, extraños rododendros, árboles *monkey puzzle*, etc; y la última, su nueva disposición propia del espacio ajardinado como un ámbito espacial abstracto. Dos años más tarde, Tunnard abogaba por un radical replanteamiento del paisaje, basado en nociones más complejas sobre la naturaleza, el arte y la sociedad que las del siglo XVIII, y este síndrome en concreto dominó el resto de su carrera. Esto fue lo que al final le llevó a apartarse del diseño paisajístico para dedicarse a un tema de mayor alcance, el tratamiento del medio ambiente.

Como diseñador, Tunnard pensó que el parterre del siglo XVII era un legado tan válido como el parque del siglo XVIII y que, en efecto, se debería luchar por integrar ambas tradiciones en el jardín moderno. Con este fin, *Gardens in the Modern Landscape* defiende un número de disposiciones formales que van desde la terraza ornamental de Gabriel Guévrekian diseñada para el gran palacete que Rob Mallet-Stevens construyó para el conde de Noailles en Hyères

(Fig. 16) a la propia casa y jardín de Jean Canneel-Clae construido en Bruselas a fines de los años treinta.

Huyendo de la práctica hortícola menor burguesa de los jardines municipales ingleses, Tunnard se mostró atraído por las disposiciones naturalistas más orgánicas preconizadas por los arquitectos de los *estados del bienestar* europeos según comenzaban a aparecer en Holanda, Suiza y Suecia. Tunnard cita con aprobación el discurso dado por el presidente de la Asociación Sueca de Arquitectos de Jardines con ocasión del primer Congreso Internacional de Arquitectos Paisajistas celebrado en la Exposición Universal de París en 1937. Los diseños de Tunnard, no obstante, eran más astringentes que el naturalismo orgánico practicado por los arquitectos suecos *funkis* (fundamentalistas) de los años treinta, como se manifestó en el jardín que diseñó para la Casa Halland enmarcada por vigas de Serge Chermayeff en Sussex (1938). Aquí el espacio de la casa se prolonga en del paisaje mediante un sendero formal y una pared octogonal que aparte de enmarcar la vista realza una figura reclinada de Henry Moore acertadamente colocada (Fig. 17).

Tunnard pensó que existían tres planteamientos mediante los que una apropiada tradición paisajística moderna podría evolucionar: primero a través de la programación socio-funcional de espacios abiertos; segundo, mediante un uso rítmico de la vegetación; y tercero, por medio de la integración total de determinados elementos plásticos en la topografía de los alrededores. La naturaleza esencialmente escultórica de este último planteamiento no le hizo sentirse cómodo en torno a la adopción de un enfoque indebidamente pictórico del diseño de jardines, y al hacer esto siempre suavizó su propia *paleta* de forma que pudiera adaptarse al emplazamiento y a la luz ambiental del lugar. De esta forma, a la vez que influenciado por la pintura contemporánea, especialmente por la abstracción de Ben Nicholson y los *objets trouvés* de Paul Nash, Tunnard fue siempre consciente de las limitaciones de la luz inglesa, su tendencia hacia la luz deslumbrante o, por el contrario, a la iluminación desprovista de sombras donde el color tiende a ser absorbido. Su sensibilidad en este sentido estaba bastante cerca de la del crítico Adrian Stokes. Tunnard escribió en 1938:

*"En Inglaterra; la luz cae desde arriba. No es la luz nitidamente blanca de los países cálidos, pero es dominante; hay un brillo al*

Anne's Hill, Tunnard attempted to reconcile three successive stages of historical transformations: first, the establishment of Saint Anne's Hill as an eighteenth-century park; second, its ornamentation by nineteenth-century horticultural exotica, extraneous monkey puzzles, rhododendrons, and so on; and last, his own rearrangement of the garden space as an abstract spatial domain. Two years later, Tunnard advocated a radical reconsideration of landscape, based on more complex notions of nature, art, and society than those of the eighteenth century, and this particular syndrome informed the remainder of his career. It was this that eventually led him to move away from landscape design toward the wider issue of environmental management.

As a designer, Tunnard thought that the seventeenth century parterre was just as viable a legacy as the eighteenth-century park and that, in effect, one should strive to integrate both traditions within the modern garden form. To this end *Gardens in the Modern Landscape* advocates a number of formal arrangements ranging from Gabriel Guevrekian's ornamental terrace designed for the large villa that Rob Mallet-Stevens built for Comte de Noailles at Hyères (Fig. 16) to Jean Canne-

el-Clae's own house and garden built in Brussels in the late thirties (Fig. 17). Eschewing the petit bourgeois horticultural practice of English municipal gardens, Tunnard was attracted by the more organic naturalistic layouts favored by the architects of the European welfare state as it was then emerging in Holland, Switzerland, and Sweden. Tunnard cites with approval the address given by the president of the Swedish Garden Architects Association, on the occasion of the first International Congress of Garden Architects held at the Paris World Exhibition of 1937. Tunnard's own designs, however, were more astringent than the organic naturalism practiced by the Swedish *funkis* (fundamentalist) architects of the thirties, as is evident from the formal garden that he designed for Serge Chermayeff's timber-framed Halland House, Sussex (1938). Here the space of the house is extended into the landscape by a formal walkway and by an orthogonal screen that, aside from framing the vista, sets off a judiciously placed reclining figure by Henry Moore (Fig. 18).

Tunnard thought that there were three approaches by which an appropriate modern landscape tradition might be evolved: first, through a sociofunctional programming of open

space; second, through a rhythmic use of plant material; and third, through the overall integration of the given plastic elements into the surrounding topography. The essentially sculptural nature of this last made him uneasy about adopting an unduly painterly approach to garden design, and in so doing he always tempered his own *palette* in such a way as to suit the site and the local ambient light. Thus, while influenced by contemporary painting, above all by Ben Nicholson's abstractions and by Paul Nash's *objets trouvés*, Tunnard was always conscious of the limitations of English light, its tendency toward glare or, alternatively, shadowless illumination where color tends to be absorbed. His sensitivity in this regard was close to that of the critic Adrian Stokes. Tunnard wrote in 1938:

*"In England; the light presses from above. It is not the clear white light of warmer countries, but it is dominant; there is a glitter at midday on glabrous eaves and lustrous glimmering flowers which drain the life from the colour so that only under a leaden sky or at twilight can a planned effect achieve its fullest value... This is an argument for the use of mass plantings of one tone or of such combinations as will be effective*

mediodía sobre los lisos aleros y las flores tenuemente brillantes que deseca la viveza del color de forma que sólo bajo un cielo plomizo o a media luz el efecto previsto puede en realidad alcanzar su pleno valor... Este es un argumento para el uso de una vegetación en masa de un sólo tono o de cuantas combinaciones sean convenientes tanto en una iluminación brillante como suave. La eliminación de un excedente de luz es imposible, y eso es un hecho que debe admitirse. La eliminación de verdes incompatibles es posible en alguna medida, de forma que el color pueda sentirse libre de realizar su función... Un ejemplo lo tenemos en la forma nebulosa de un tejo sobre las dunas cretáceas, donde este tipo de árbol aparece esporádicamente y crece mejor que otras plantas verdes. Frente a terrenos de hierbas oscilantes de color verde claro el tejo no tiene ninguna conexión, ningún nexo vital de similitud o incluso de contraste con los alrededores. La hierba se levanta, el tejo la aplasta bajo su peso; hay una falta de equilibrio en los colores y en las formas. Si vemos el mismo árbol frente a la blancura mellada de una cantera de cresta, el efecto estético es satisfactorio de inmediato. Los oscuros contornos se dibujan con fuerza sobre un fondo contrastante, que le da la bienvenida porque el contraste es armónico. La intensidad de tono del árbol y la tierra es similar y por tanto se hacen resaltar mutuamente; se atraen mutuamente, no obstante por separado ganan más carácter. De forma similar, un tejo sobre el césped tiene menos fuerza emocional que un tejo colocado en relación con una construcción; de las piedras grises de un patio éste capta la iluminación necesaria para resaltar sus formas<sup>13</sup>.

El diseño paisajista moderno se reafirmó en 1938, cuando Tunnard emigró a los Estados Unidos para enseñar en la Universidad de Harvard, y encontrar allí no sólo los valores atrincherados de la Escuela de Olmsted en Harvard, fundada en 1900 por Frederick Law Olmsted, Jr., sino también un número de estudiantes jóvenes americanos que más tarde contribuirían a un movimiento transcontinental en el diseño paisajístico. La narración reveladora de Garrett Eckbo sobre esta época merece ser citada en su totalidad:

"Cuando llegué a Harvard en 1936 como un novato californiano de la frontera, me encontré con una escuela en la que el profesorado paisajista pensaba que ya que los árboles no se hacían en una fábrica, no era necesario para la profesión preocuparse por nuevas

ideas sobre arquitectura o el arte. El viejo sistema de prueba y verdad formal/informal había funcionado desde el siglo XVIII y continuaría siendo cómodo y fiable.

Puesto que estábamos abajo en el Robinson Hall y el pabellón de arquitectura estaba arriba, era difícil no percatarse de lo que pasaba en la planta superior. El Decano Joseph Hudnut había llegado unos pocos años antes y había decidido modernizar el departamento de arquitectura. En 1937, trajo a Walter Gropius de Inglaterra. La atmósfera de la Facultad estaba cargada, era polémica y excitante. De los veinte alumnos de arquitectura paisajística, tres, Dan Kiley, Jim Rose y yo, estábamos tan ilusionados por las nuevas ideas de arriba que comenzamos a explorar por nuestra cuenta nuevas formas y disposiciones que podrían reflejar las nuevas ideas sobre el diseño. Durante nuestra época en Harvard, nos enteramos de los primeros esfuerzos de Europa, particularmente el de Christopher Tunnard de Inglaterra y Pierre Le Grand de Francia.

Al mismo tiempo, en San Francisco, Thomas Church, desconocido para nosotros, e influenciado por William Wurster y otros arquitectos modernos, comenzó a realizar una exploración similar en su carrera paisajística. Los resultados de estos esfuerzos paralelos son bien conocidos y no necesito extenderme sobre ellos. Llegaron a convertirse en el planteamiento de diseño moderno que ha dominado la arquitectura paisajística americana a lo largo del segundo tercio del siglo. Prácticamente, posibilitó eliminar vocabularios de diseño preconcebidos, y desarrollar formas y disposiciones relacionadas con solares específicos, clientes, usuarios, contextos y culturas locales<sup>14</sup>.

La visión de Eckbo sobre el papel que debería jugar el arquitecto paisajista en la sociedad moderna, iba a ser mucho más ecológica que la tradición privatizada norcaliforniana de Church y sus discípulos, y en ese sentido su posición estaba más cercana a la de Tunnard. El veía el diseño del paisaje como una parte necesaria de una práctica ambiental más amplia y por ello reconocía que ni el proyectista ni el promotor podían desarrollar esta tarea solos. En su libro *Landscape for Living* (1949) escribió:

"La contradicción entre relaciones sociales y uso tradicional del terreno, que existe en todas nuestras comunidades, no se produce entre la parcelación misma y el modelo de comunidad sino más bien

in brilliant as well as subdued illumination. Elimination of light overplus is impossible; therefore, is a fact the should be acknowledged. Elimination of incompatible greens is possible in some degree, so that colour can be liberated to perform its work... Take, for example, the nebulous shape of a yew tree on the chalk downs, where it appears sporadically and grows to greater perfection than many other evergreens. Against rolling light green grassland it has no connection, no vital link of similarity or even of contrast to weld it to the surrounds. The grass lifts up, the yew tree weighs it down; there is a lack of balance in colours and in forms. See the same tree against the jagged whiteness of a chalk-pit, and the aesthetic effect is at once satisfactory. The dark shape looms strongly against a contrasting background, which welcomes it because the contrast is in kind. The intensity of tone in tree and soil is similar and therefore mutually enhancing; they draw together, yet individually gain a larger character. Similarly, a yew tree on a lawn is less powerful emotionally than one placed in relationship to buildings; from the grey stones of a churchyard it draws the necessary illumination to enhance its form<sup>13</sup>.

Modern landscape design came into its own in 1938, when

Tunnard emigrated to the United States to teach at Harvard University, there to encounter not only the entrenched values of the Harvard Olmsted School, founded in 1900 by Frederick Law Olmsted, Jr., but also a number of young American students who would later contribute to a transcontinental movement in landscape design. Garrett Eckbo's revealing account of this moment warrants citing in full:

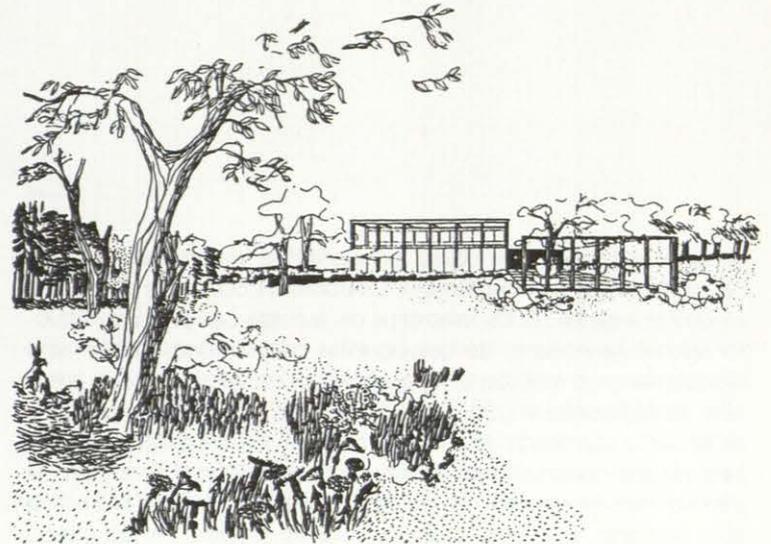
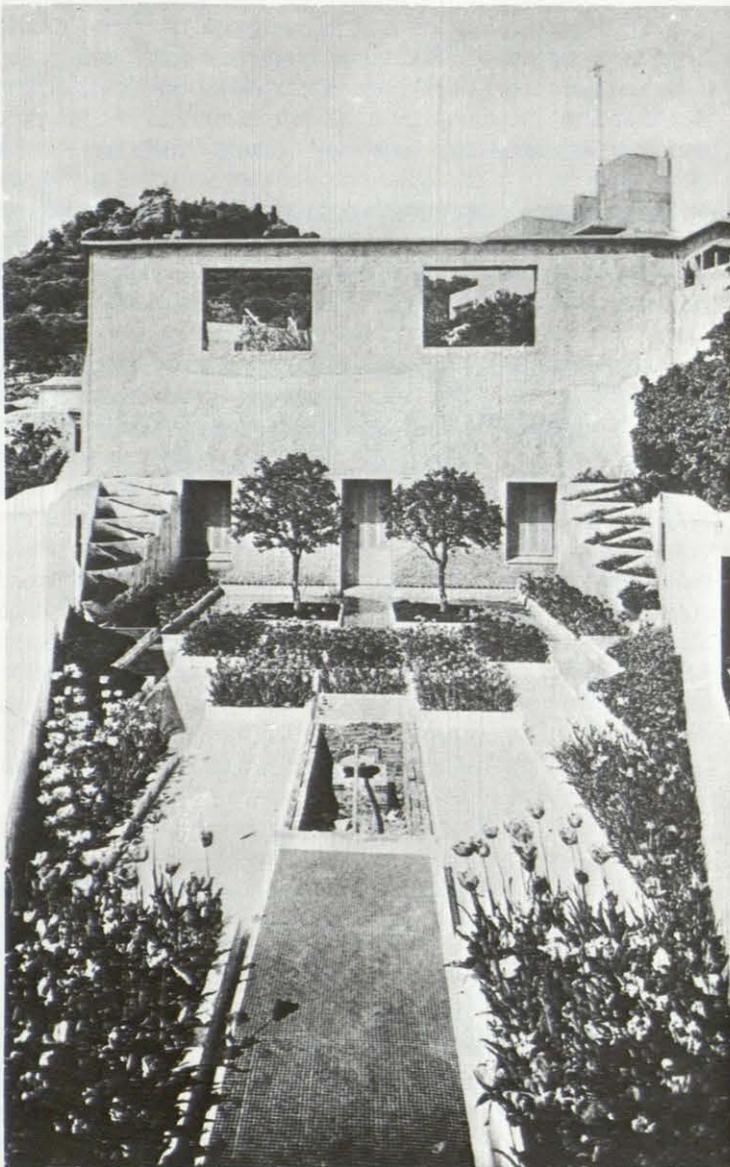
"When I arrived at Harvard in 1936 as a green Californian from the frontier, I encountered a school in which the landscape faculty felt that since trees were not made in factories, it was not necessary for the profession to concern itself with new ideas in architecture or the arts. The old tried-and-true formal/informal system had worked since the 18th century and would continue to be comfortable and reliable.

Inasmuch as we were downstairs in Robinson Hall and architecture was upstairs, it was difficult for us to avoid what was going on up there. Dean Joseph Hudnut had arrived a few years before, determined to modernize architecture. In 1937, he brought Walter Gropius from England. The atmosphere of the Graduate School of Design was charged, controversial and exciting. Of the twenty students in landscape architecture,

three Dan Kiley, Jim Rose and I were so turned on by the new ideas upstairs that on our own we began to explore new forms and arrangements which might reflect the new design ideas. In our experience at Harvard, we did learn about earlier efforts in Europe, particularly Christopher Tunnard in England and Pierre le Grand in France.

At the same time, in San Francisco, unbeknownst to us, Thomas Church, influenced by William Wurster and other modernizing architects, began a similar exploration in his garden practice. The results of these two parallel efforts are well known, and I need not belabor them. They became the modern design approach that has dominated American landscape architecture through the middle third of the century. Basically it made it possible to eliminate preconceived design vocabularies, and to develop forms and arrangements which spoke to specific sites, clients, users, local contexts and regional cultures<sup>14</sup>.

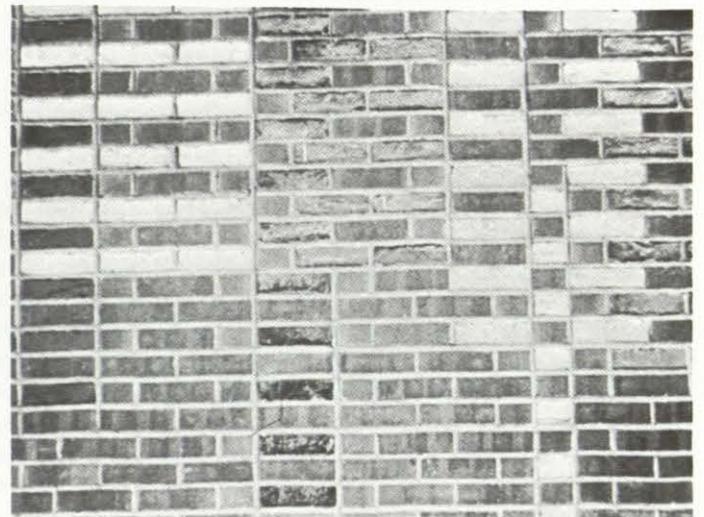
Eckbo's view of the role to be played by the landscape designer in modern society was to be altogether more ecological than the rather privatized northern Californian tradition of Church and his pupils, and in that sense his position lay closer



16. Gabriel Guévrekian. Terraza ornamental. Hyères.

17. Serge Chermayeff. Halland house. Sussex.

18. Garrett Eckbo. Muro de ladrillo natural.



to that of Tunnard. He saw landscape design as a necessary part of a wider environmental practice and thereby recognized that neither the planner nor the developer could perform this task alone. In his book *Landscape for Living* (1949) he wrote:

"The contradiction between social relations and individual land use, which exists in all our communities, is not between subdivision itself and the community pattern, but rather between subdivision for unreasonable profit and land use needs. The admission by all parties concerned, including most members of the banker-builder-realtor trinity, that earlier subdivision and practices have been unfunctional, unrealistic and irresponsible, is in itself an admission of this contradiction. The question now has become how much better are we to make these practices. The community planning of the operative (speculative) builders and the FHA is supposed to represent the sudden bursting of the promised land upon our dazzled eyes. But any objective examination of the plans produced by these operations will indicate what a truly minute step forward they have taken"<sup>15</sup>.

It is discouraging to recognize that nothing has changed at the level of public policy in the forty years that have elapsed

since Eckbo wrote those words, despite his own specific suggestions for more responsible forms of future land settlement. Aside from his lifelong struggle for saner forms of environmental development, however, Eckbo has enjoyed an extensive career as a landscape architect. His practice has been characterized by a highly abstract, sculptural approach to garden design, as is evident in his private gardens of the late forties. Abstract art was once again the inspiration, but the attitude was glyptic rather than painterly, with the greater emphasis falling on the tactile qualities of bounding walls, invariably made out of natural brick, paling, basketwork, and so on (Fig. 19). Eckbo's most important civic contribution of the forties lay in the pocket parks that he proposed for the United States Housing Authority and for the Farm Security Administration during the late New Deal (Fig. 20). His public work during this period ranged from the layout and landscaping of migrant workers' camps in Texas to the design of the first postwar subdivisions as in his Mar Vista Homes project for West Los Angeles in 1948. In all these instances a similar syntax was employed, comprising shrub blocks, walkways, terraces, and certain tree forms that vaguely resembled the

formal motifs of abstract art, although what Eckbo had in mind was a total cultural program rather than a one-shot aesthetic exercise.

One cannot conclude this very brief account of the Harvard landscaping tradition without mentioning the classic contribution of Dan Kiley and the landscape of Kiley's former apprentice Cornelia Oberlander. Despite a love for open landscape, Kiley has been at his best in urban situations. This inclination seems to be evident from the high points of Kiley's career, from the gardens that he laid out on the terraces of the Oakland Museum, Oakland, California (1962), to his garden court for the interior of the Ford Foundation Building, New York (1967), designed by Kevin Roche and John Dinkeloo. Kiley was to play an equally seminal role in the urban park that he designed in association with Harry Wolf for the National Bank of North Carolina's headquarters Building in Tampa, Florida (Fig. 21). It is significant that both Kiley's riverside park in Tampa and Oberlander's planting for Arthur Erickson's Robson Square Complex, Vancouver (1979), are both gardens established on artificial sites, compounded out of a matrix of elevated concrete super-structures, the plant material being organi-

entre la parcelación en busca de beneficios no razonables y las necesidades de uso del terreno. La admisión por todas las partes, incluso la mayoría de los miembros de la triada banquero-constructor-agente inmobiliario, de que aquellas parcelaciones habían sido afuncionales, no realistas e irresponsables, es en sí misma la admisión de esa contradicción. La cuestión es ahora si somos capaces de llevarlo a la práctica de un modo mejor. El planteamiento comunitario de los constructores operativos (especulativos) y el FHA se supone que representan la súbita irrupción de la tierra prometida ante nuestros ojos. Pero cualquier examen objetivo de los planos producidos por estas operaciones indica cual es el verdadero paso adelante que suponen<sup>15</sup>.

Es triste reconocer que no ha cambiado nada a nivel de medidas públicas durante los cuarenta años que han transcurrido desde que Eckbo escribió estas palabras, a pesar de sus específicas sugerencias sobre formas más responsables del futuro asentamiento del terreno. Aparte de la lucha que mantuvo durante toda su vida por sanear las formas de desarrollo ambiental, sin embargo, Eckbo ha disfrutado de una extensa carrera como arquitecto paisajista. El ejercicio de su profesión se ha caracterizado por un elevado enfoque del diseño paisajístico escultural abstracto, como se ha manifestado en sus jardines privados de fines de los años cuarenta.

El arte abstracto fue una vez más la inspiración, pero la actitud era más glíptica que pictórica, poniendo especial hincapié en las cualidades táctiles de muros lindantes, hechos invariablemente de ladrillos naturales, estacas, cestería, etc. (Fig. 18). La contribución cívica más importante de Eckbo en los años cuarenta reside en los parques pequeños que propuso para la Housing Authority (Delegación de Vivienda) de los Estados Unidos y la Farm Security Administration (Administración de Seguridad de Granjas) durante la época del New Deal (Fig. 19). Su obra pública durante este período abarcó desde el trazado y disposición del paisaje de los campamentos de trabajadores emigrantes de Tejas al diseño de las primeras parcelaciones de terreno de posguerra como en su proyecto de las Casas de Mar Vista para el Oeste de Los Angeles en 1948. En todos estos trabajos se empleó una sintaxis similar que comprendía bloques de arbustos, senderos, terrazas, y ciertas formas arbóreas que representaban vagamente los motivos formales del arte abstracto, aun-

que lo que Eckbo tenía en mente era un programa cultural total en lugar de un ejercicio estético de un momento determinado.

No se puede finalizar esta corta relación de la tradición paisajística de Harvard sin mencionar la contribución clásica de Dan Kiley y el paisaje de la antigua alumna de Kiley, Cornelia Oberlander. A pesar de su amor hacia el paisaje abierto, la mejor obra de Kiley ha sido en el área urbana. Esta inclinación parece manifestarse en los momentos más importantes de su carrera, desde los jardines que dispuso en las terrazas del Museo de Oakland, California (1962), al patio ajardinado del interior del edificio de la Fundación Ford, en Nueva York (1967), diseñado por Kevin Roche y John Dinkeloo. Kiley iba a jugar un papel igualmente seminal en el parque urbano que diseñó junto con Harry Wolf y completó en 1988 para la Sede Central del National Bank of North Carolina en Tampa, Florida. Es importante advertir que el parque al lado del río de Kiley en Tampa y la ornamentación vegetal de Oberlander para el Complejo de la Robson Square de Arthur Erickson (1979), son jardines establecidos sobre emplazamientos artificiales, compuestos de una matriz de superestructuras de hormigón elevadas, organizando el material vegetal de forma que diera vida a la matriz. De esta forma, la infraestructura reticular para el parque NBNC y el tribunal de justicia de Erickson en Robson Square, con sus extensiones dispuestas en terrazas, son matrices dentro de las que Kiley y Oberlander han dispuesto sus respectivas ornamentaciones vegetales. Y mientras que la arquitectura sirve en cada caso como un importante catalizador, no sería nada sin el embellecimiento de las formas botánicas.

Roberto Burle Marx era ya el heredero de una tradición jardinista local cuando diseñó su primer jardín para Alfredo Schwartz en Rio de Janeiro (1933), cuyo proyecto de vivienda fue diseñado por Gregori Warchavchik y Lucio Costa. Burle Marx basó este jardín en la obra pionera de Becheret y Mina Warchavchik, de soltera Klabin, que habían sido los artífices de los jardines de las primeras casas de Warchavchik. Aparte de estos proyectistas autodidactas, el botánico Henrique de Lahmeyer Mello Barreto ejerció una gran influencia la obra de Burle Marx durante toda su vida: En realidad, parte del conocimiento paisajístico sobre el material de vegetación procedía de Barreto y de sus expediciones botánicas conjuntas en la zona de lluvias de Brasil. La familiaridad de Burle Marx con el tema le hizo

zed in such a way as to bring the matrix to life. Thus, Wolf's tartan infrastructure for the NBNC park and Erickson's tiered lawcourts at Robson Square, with their terraced extensions, are both matrices within which, Kiley and Oberlander have laid out their respective planting. And while the architecture serves in each instance as an important catalyst, it would be nothing without the embellishment of botanical form.

Roberto Burle Marx already was heir to a local modern gardening tradition by the time he designed his first garden, for the Alfredo Schwartz House, in Rio de Janeiro (1933), the house itself having been designed by Gregori Warchavchik and Lucio Costa. Burle Marx based this garden on the pioneering work of Becheret and Mina Warchavchik, née Klabin, who had been responsible for the gardens of Warchavchik's early houses.

Besides these self-taught designers, the botanist Henrique de Lahmeyer Mello Barreto was to exercise a lifelong influence on Burle Marx's work: Indeed, much of the landscapist's knowledge of plant material came from Barreto and from their joint botanical expeditions in the rain forests of Brazil. Burle Marx's familiarity with the subject was sufficient for him to be appoin-

ted director of the municipal parks in Recife in 1935.

Three years later, when he was twenty-nine years old, Burle Marx came into his own as an independent landscape designer with the remarkable garden that he designed for the Ministry of Education in Rio de Janeiro, where the Cubist principle of *mariage de contour* was given a three-dimensional rendering in terms of tropical planting and sinuous form (Fig. 22). This neo-Cubist landscape palette was first articulated at a topographic scale in Odette Monteiro's garden built at Correas, above Petrópolis, in 1947 (Fig. 23). Henrique Mindlin's description of this remarkable parkscape encapsulates the essential principles pursued by Burle Marx:

*"Boulders and sculptural plants echo the shapes of the mountains and plant fingers of red-hot poker... point strategically towards a picturesque tree which leads the eye towards forests on the lower slopes. An artificial amoeba-shaped lake reflects sky and mountains while providing a home for water plants. Stepping stones cross it and are spaced out into the grass beyond, rising towards a foliage bed resting the shape of the lake. From a distance, the reds, greens and grays are an abstract plant painting, but become an interplay of volume*

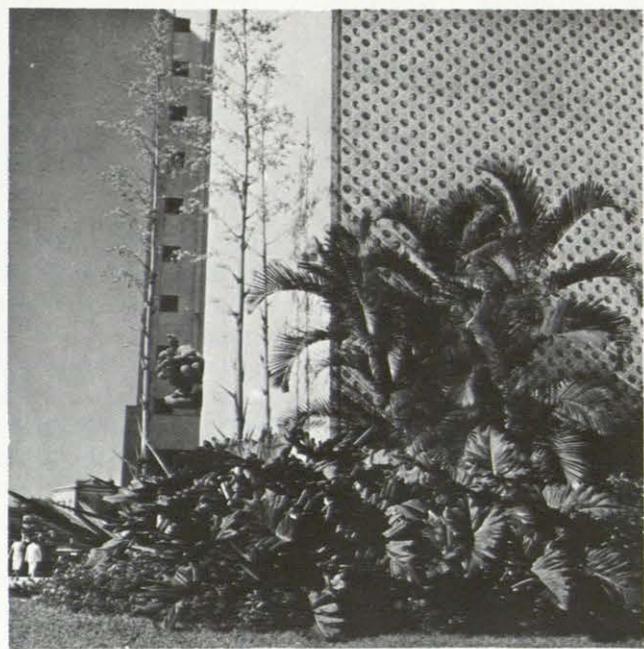
*on close approach. Located in a gneiss-and-granite region, the garden makes ecological use of rock and quarry plants indigenous to this soil, and rarely used, before Burle Marx, in Brazilian gardens. A flowing garden path skirts the garden almost as in 18th century English style"*<sup>16</sup>.

The syntax just described would be reiterated in different permutations as Burle Marx passed from one scale to another from, say, Alfonso Reidy's Pedregulho housing development, to the Santos Dumont airport, or from his intimate Carlos Somlo garden, Rio de Janeiro (1948), to the Parque del Este, Caracas (1962).

Burle Marx's exceptional familiarity with many of the 50,000 different species of plants that enrich the tropical landscape of Brazil (as opposed to the 11,500 species of the European world) has made him a militant ecologist. As he put it in a recent interview: "People are so uneducated. Nature is always destroyed in the name of progress. Nature is a cycle of life that you must understand in order to take liberties with it in good conscience. The means at our disposal, like the great bulldozers, fire, defoliants, can be just as well used for good as for evil but in Brazil they are used to create misery"<sup>17</sup>.



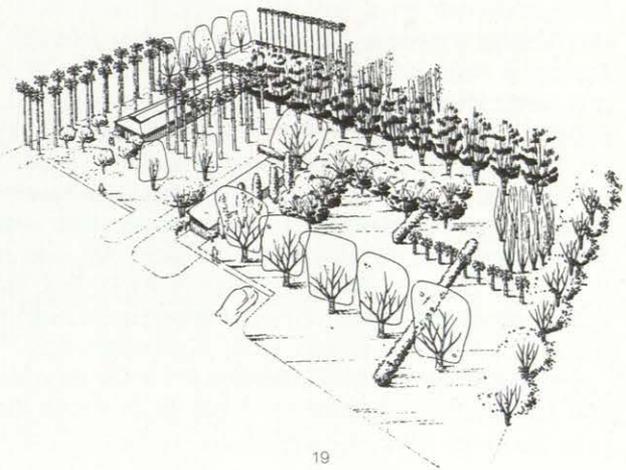
20



21

- 19. Garret Ektbo. Parque pequeño.
- 20. Dan Kiley. Patio ajardinado interior. Fundación Ford de Kevin Roche.
- 21. Roberto Burle Marx. Jardín para el ministerio de Educación de Río de Janeiro.

merecedor del cargo de director de los parques municipales de Recife en 1935. Tres años más tarde, cuando contaba la edad de veinte y nueve años, Burle Marx se convirtió en un diseñador paisajista independiente tras proyectar el extraordinario jardín para el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, donde se le dio al principio de *mariage de contour* una interpretación tridimensional en términos de vegetación tropical y formas sinuosas (Fig. 21). Esta paleta neo-Cubista del paisaje fue expresada por primera vez a escala topográfica en el jardín de Odette Monteiro construido en Correas, sobre Petrópolis, en 1947 (Fig. 22 y 23). La descripción de Henrique Mindlin sobre este parque extraordinario resume los principios seguidos por Burle Marx:



19

Elsewhere in the same interview he remarked on the self-conscious ecological regionalism of his vision: *"I don't say that in my gardens I don't plant foreign plants; I do. But they must fit to our landscape. It is important that a garden is a result of our existing landscape and our flora"*<sup>18</sup>.

Such postindustrial ecosystems and plant forms assume a particularly tragic cast as the rain forests of Brazil continue to be decimated. It is not only the laying waste of a particular ecology; it is also the destruction of an irreplaceable biochemical synthesis, not to mention the elimination of innumerable species of plants and animals, and the now-proven warming of the earth.

**The New Regional Pattern**

Between the decline of the Olmsted school and the rise of Anglo-American modernism came the work of the Danish emigré Jens Jensen. Arriving in Chicago in 1884, Jensen served as park superintendent in the heyday of the Chicago parks system (1893-1920) and went on to a prosperous private practice, beginning around 1908 with his design for the irregular landscape attached to Wright's Avery Coonley House. Al-

though Wright and Jensen collaborated very rarely, they were equally involved with the restoration of an aboriginal, almost mythic prairie landscape. In 1906 Jensen redesigned the West Park System of Chicago, which entailed an upgrading of Garfield, Douglas, and Humboldt parks respectively, providing, among other features, a prairie-meadow for the first, a shallow lake for the second, and a reconstructed river channel for the third. In each instance Jensen tried to restore the Illinois landscape to what he thought it had been prior to the opening of the West. Soon after he founded the Chicago forest-reserve, Jensen created the public master works of his career: Chicago's Columbus Park and Knickerbocker Boulevard in Hammond, Indiana. This last amounted to an altogether more majestic suburban layout than anything Olmsted had achieved. Thus, as Chicago architect Alfred Caldwell has written:

*"The parks of Jensen are diametrically opposed to the Baroque; nature determines and not style-nature in style. The plant and the landscape have their own expressions. The expressions are not foisted on they are out of it. The power of Jensen's park is the power of nature not man's despotic power. In principle Jensen's parks are also opposed to the Romantic*

*park of the 18th and 19th centuries. The Romantic park, like the Baroque, was a style too. It was concerned with the simulation of nature, and the provoking of mood melancholy or ideal. The raptures of Prince Puckler on seeing the ruins of Tintern Abbey-Wordsworth's Tintern Abbey would scarcely be felt by Jensen, who, in another age, was concerned with living nature, not with the patine of the dead past"*<sup>19</sup>.

Having served his apprenticeship with Jensen, Caldwell was himself to become something of a bridging figure, spanning from his neo-Wrightian landscapes of 1936, in Eagle Point Park in Dubuque, Iowa, and in Lincoln Park, Chicago, to his later collaboration with Mies van der Rohe on the design of Lafayette Park in Detroit. The trajectory of Caldwell's career does not end there, however, for he is as much an architect as a designer of landscapes, as we may judge from his own house and studio in Bristol, Wisconsin, under continual construction since 1949 (Fig. 24).

Caldwell's expression as an architect has covered a wide range, from an almost Zen-like attitude toward the intangible interplay of tectonic and natural elements to his later reinterpretation of Jensen's prairie culture. His mature sensibility,

"Grandes cantos rodados y plantas esculturales reflejan los contornos de la montaña y los dedos de plantas como un atizador enrojecido... señalan estratégicamente hacia un árbol pintoresco que dirige la mirada hacia los bosques sobre las cuevas de abajo.

Un lago artificial en forma de ameba refleja el cielo y las montañas dando cobijo a los nenúfares. Lo cruzan piedras alineadas que se espacian hasta introducirse en la hierba, elevándose hacia un follaje horizontal que vuelve a expresar las siluetas del lago. Desde la distancia, las tonalidades rojas, verdes y grises son como pinturas de plantas abstractas, pero se convierten en un juego de volúmenes vistos de cerca. Localizado en una región de granito y gneis, el jardín utiliza ecológicamente la roca y las plantas de cantera indígenas, algo escasamente utilizado antes de los jardines brasileños de Burle Marx. Un fluyente sendero rodea el jardín de forma parecida al estilo inglés del siglo XVIII<sup>16</sup>.

La sintaxis descrita se reiteraría con diferentes cambios cuando Burle Marx pasaba de una escala a otra, del desarrollo de la vivienda de Pedregulho de Alfonso Reidy, al aeropuerto de Santos Dumont, o en su jardín privado para Carlos Somlo (1948) en Rio de Janeiro, al Parque del Este (1962), Caracas.

La excepcional familiaridad de Burle Marx con muchas de las 50.000 diferentes especies de plantas que enriquecen el paisaje tropical de Brasil (frente a las 11.500 especies del mundo europeo), le han convertido en un ecologista militante. Como él mismo dijo en una reciente entrevista: "La gente no está muy educada. La naturaleza es un ciclo vital que hemos de entender con el fin de permitirnos ciertas libertades con ella con buenas intenciones. Los medios puestos a nuestra disposición, como los grandes bulldozers, el fuego, los defoliantes, pueden utilizarse tanto para lo bueno como para lo malo pero en Brasil se han utilizado para crear miseria"<sup>17</sup>.

Durante toda la entrevista hizo referencia repetidas veces al regionalismo ecológico consciente de su visión: "No digo que en mis jardines no plante plantas extranjeras; lo hago. Pero éstas deben encajar en nuestro paisaje. Es importante que un jardín sea la consecuencia de nuestro paisaje actual y de nuestra flora"<sup>18</sup>.

Estos ecosistemas posindustriales y formas vegetales adoptan una apariencia particularmente trágica de la misma forma que la zona de lluvias de Brasil continua siendo diezmada. No es sólo el

desgaste de una ecología en concreto: es también la destrucción de una síntesis bioquímica irremplazable, por no mencionar la eliminación de innumerables especies de plantas y animales, y el efecto ya probado de calentamiento de la tierra.

### El nuevo Patrón Regional

Entre el declive de la escuela de Olmsted y el desarrollo del modernismo anglo-americano se encuentra la obra del emigrante danés Jens Jensen. A su llegada a Chicago en 1884, Jensen ejerció las funciones de superintendente en el apogeo del sistema de parques de Chicago (1893-1920) y continuó ejerciendo en privado una próspera carrera, comenzando alrededor de 1908 con su diseño para el paisaje irregular anexo a la Casa Avery Coonley de Wright. Aunque Wright y Jensen colaboraron en escasas ocasiones, estaban igualmente involucrados en la restauración de un paisaje pradera aborigen, casi mítico. En 1906 Jensen rediseñó el sistema de parque del oeste de Chicago, que ocasionó la mejora de los parques de Garfield, Douglas y Humboldt respectivamente, proporcionando, entre otras características, una pradera-prado para el primero, un lago de poca profundidad para el segundo y un canal de río reconstruido para el tercero. En cada caso, Jensen trató de restaurar el paisaje de Illinois y convertirlo en lo que pensaba había sido antes de la apertura del oeste. Poco después de fundar la reserva forestal de Chicago, Jensen creó las obras maestras de su carrera: el Columbus Park en Chicago y Knickerbocker Boulevard en Hammond, Indiana. Esta última vino a ser en su conjunto una disposición suburbana más majestuosa que cualquiera de las que Olmsted había logrado. De ahí que el arquitecto de Chicago Alfred Caldwell escribiera:

"Los parques de Jensen son diametralmente opuestos a los del Barroco; la naturaleza es la que determina y no el estilo, la naturaleza es el estilo. Las plantas y el paisaje tienen sus propias expresiones. Estas expresiones no se imponen, se derivan de éstos. La fuerza de los parques de Jensen consiste en el poder de la naturaleza, no en la fuerza despótica del hombre. En principio, los parques de Jensen son también opuestos al parque Romántico de los siglos XVIII y XIX. El parque Romántico, como el Barroco, era también un estilo. Trataba de simular la naturaleza y de provocar un estado de

however, is virtually inseparable from Ludwig Hilberseimer's postwar vision of *The New Regional Pattern*, the title of Hilberseimer's first book in English, published in 1949. It is clear that Caldwell's brilliance as a draftsman and an artist was essential to the representation of Hilberseimer's sublime deurbanizing vision. At the same time, Caldwell's particular sensibility, more Chinese perhaps than Japanese, is most evident in the demolished garden court of his Eagle Point Park, now in the process of being restored. Of this stratified Jensen-like masonry complex, he has written:

"This small court shows the merging of Nature and Architecture, resulting in a kind of mysterious continuum of light and shadow, a waverign reality, of a word glimpsed and undefinable, uncertain and mesmerizing. That, in brief, is its art and its defense. This visual quality as an idea taking this detail as a symbol presumes that actuality is not clear. Actuality has no hard edge of certainty. It is, like the meaning of life itself, illusive to the last, it can be analyzed, but it cannot be formulated. Such is the meaning of Nature in Architecture"<sup>20</sup>.

Caldwell's regional-planning studies and his one-man demonstration project in regional planning practice, the farm-

house that he has been building in rural Wisconsin, may be compared to the critical environmental policies variously advocated by Wright, Tunnard, Eckbo, and Hilberseimer. Close to the spirit of Wright's Broadacre City but in some ways calling for a more symbiotic relationship between man and nature, Caldwell's regionalism has a marked political character. His deeply felt concern for a conscious return to a more fundamentally symbiotic way of life comes close to the latter-day back to the land strategies advocated by Helen and Scott Nearing<sup>21</sup>. Of his own regional land settlement model Caldwell has written:

"So these studies of small farms and gardens are in reality nothing but a few tentative notes on an ample page a premonition, a hint and nothing very much more. Just about everything remains to be sowed. It is enough to see that, as the world is now going, the crisis of technology, by eliminating jobs by the tens of millions, will lead to mass unemployment, to economic impoverishment, and consequently to political dictatorship in the now democratic nations of the world. It is easy to see that such a situation will finally lead to nuclear war and world-wide Armageddon... However, I believe that unem-

ployment and poverty which create modern wars can be eliminated by part-time small farms and gardens for industrial and clerical workers. I believe that poverty can be transformed into what used to be called the good life. I believe that unemployment can be replaced by self-reliance. I haven't any proof. I have only an idea I have been working on for sixty years"<sup>22</sup>.

Caldwell's delicate, oriental rendering of Hilberseimer's new regional patterns from the air that is to say, this Kropotkinian vision of almost-nothing, of low-rise, high-density, single-story dwellings shrouded in a sea of trees is equally close to the spirit of both Jensen and Mies (Fig 26, and 27). It is predicated on a form of spiritual renewal and political praxis that is totally removed from our technologically distorted notions of nature, art, and society.

Hilberseimer's first low-rise, high-density settlement proposals date from the late twenties. Looked at retrospectively, after sixty years of megalopolitan development, they may be seen as the first indication of a critique wherein the single-story courtyard house pattern, the so-called Teppischehaus, is posited as a strategy with which to mediate the urban dispersal brought into being by the automobile. We may look

*melancolía o estado ideal. El éxtasis del príncipe Puckler al ver las ruinas de Tintern Abbey, o la Titem Abbey de Wadsworth, apenas lo sentiría Jensen, quien en otra época se preocupaba de la naturaleza viva, no de la patina del pasado muerto*".<sup>19</sup>

Caldwell, que en época de aprendizaje fue alumno de Jensen, se convertiría en una figura puente, abarcando desde sus paisajes neo-Wrightianos de 1936, en Eagle Point Park de Dubuque, Iowa, y en Lincoln Park en Chicago, a su colaboración con Mies van der Rohe en el diseño de Lafayette Park en Detroit. Sin embargo, la trayectoria de la carrera de Caldwell no finaliza ahí siendo también arquitecto además de diseñador paisajista, como podemos juzgar en su propia casa y estudio en Bristol, Wisconsin, en continua construcción desde 1949 (Fig. 24).

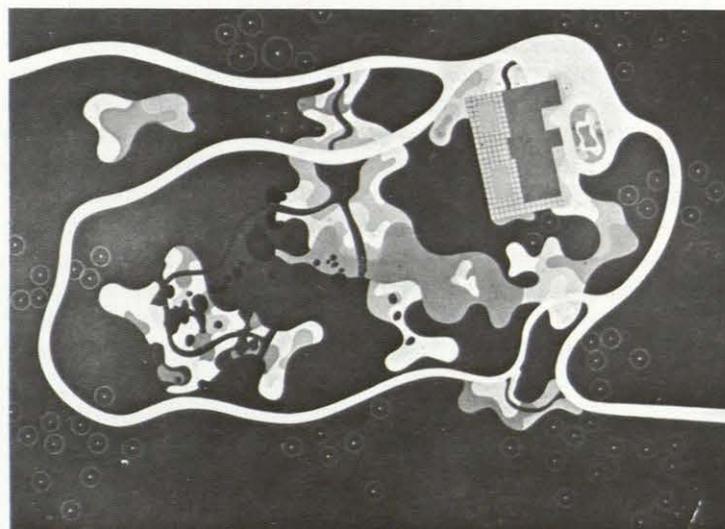
La expresión arquitectónica de Caldwell es de una amplia variedad, desde una actitud casi Zen hacia la interacción intangible de elementos tectónicos y naturales, a su nueva interpretación posterior de la cultura de la pradera de Jensen. Su sensibilidad madura, no obstante, es prácticamente inseparable de la visión de la posguerra de Ludwig Hilberseimer en *The New Regional Pattern*, título del primer libro en inglés de Hilberseimer, publicado en 1949. Es evidente que la brillantez de Caldwell como dibujante y artista fue esencial para la representación de la visión sublime no urbanizadora de Hilberseimer. Al mismo tiempo, la sensibilidad particular de Caldwell, quizá más china que japonesa, es más evidente en el patio-jardín demolido de su Eagle Point Park, ahora en proceso de restauración. Este escribió sobre el complejo de mampostería al estilo Jensen:

*"Este pequeño patio muestra la fusión de la Naturaleza y la Arquitectura, dando como resultado una especie de luz y sombra continua y misteriosa, una realidad oscilante de un mundo vislumbreado e indefinible, incierto e hipnotizante. Eso, en suma, es su arte y su defensa. Esta cualidad visual como idea, considerando el patio como un símbolo, presupone que la realidad no es clara. La realidad no tiene lindes sólidos de certeza. Es como el sentido de la vida en sí mismo, ilusorio hasta el final. Puede analizarse, pero no formularse. Ese es el sentido de la Naturaleza y la Arquitectura"*.<sup>20</sup>

Los estudios de planificación regional de Caldwell y su personal proyecto de demostración de la planificación de la regional, de la



22



22 y 23. Roberto Burle Marx, Jardín de Odette Monteiro.

23

back today over a halfcentury of critical environmental thought in which low-rise, high-density courtyard housing is projected at different times and even occasionally realized but rarely, if ever, adopted as a matter of public policy by any civic administration or large-scale developer. Thus, a similar critical impulse may be traced as it passes, say, from Rudolf Schindler's pioneering Pueblo Ribera Court (1923) in La Jolla, through Wright's Usonian houses, to Neutra's Strathmore Apartments (1937) in Los Angeles; or, alternatively, through Le Corbusier's Roq and Rob stepped-terrace patterns (1946) to a modified version of a similar barrel-vaulted typology realized outside Bern (1960) to the designs of Atelier 5.

A reworking of this low-rise, high-density, residential line runs through the land-settlement patterns advanced by Serge Chermayeff and Christopher Alexander in their book *Community and Privacy* (1963), and much the same theme is picked up by Roland Rainier's *Liveable Environments*, which was published three years later. That Rainier was to recapitulate the urban ecological arguments of his predecessors is borne out by the last paragraph of his book:

*"The basic social concept: to attain economic goals with*

*technical means, is now, in view of the destruction of the environment, the unlivability of cities and the flight of their inhabitants, experiencing a crisis that is threatening society with total doom. Will society learn from the crisis, will it be able to learn that in the future there can no longer be any question of attaining economic ends with technical means, but society will have to become aware of the opposite approach: the subordination of all economic standpoints to the goal of human welfare, which at the same time means the careful preservation, tending and cultivating of its natural basis, i.e., the unconditional priority of psychological and biological standpoints and methods of working"*.<sup>23</sup>

Today, surely, one may trace a certain convergence between the early *biorealist* micro-environments of Neutra and Schindler, their luscious southern Californian gardens of the twenties, and these latter day advocates of dense, low-rise, megalopolitan development. In all these instances, the burden of proof shifts away, so to speak, from the house to the garden and from the one of aesthetic work to the landscape as a whole.

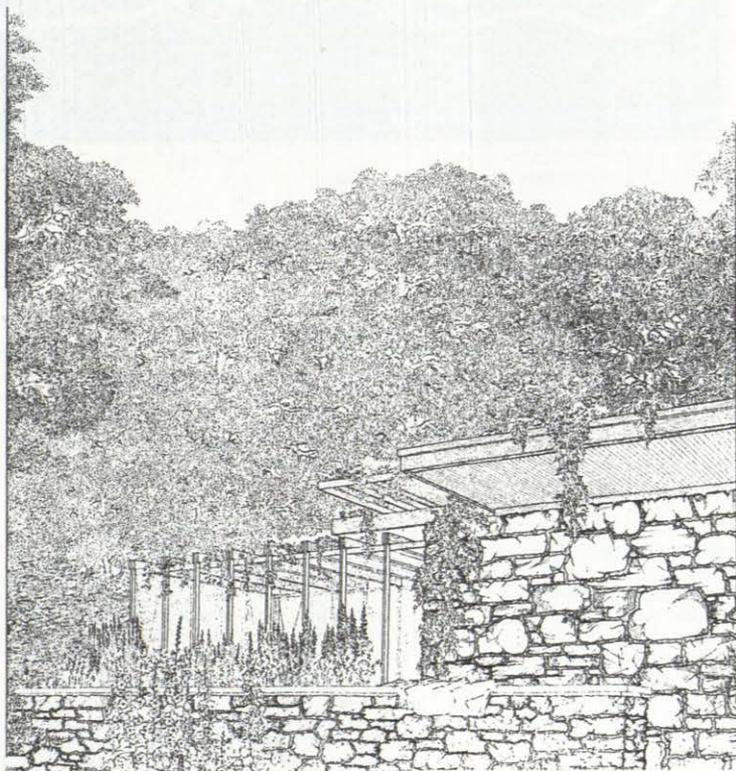
### Shifting Sites

In his address to the Architectural League of New York in 1982, Vittorio Gregotti argued that the origin of architecture was not the primitive hut, but rather the primordial act of marking the ground. As he put it: "Before transforming a support into a column, a roof into a tympanum, before placing stone on stone, man placed the stone on the ground to recognize a site in the midst of a universe: in order to take account of it and modify it"<sup>24</sup>. This cosmological procedure is of particular import today, when there is a continuing proliferation of objects throughout the landscape. The dispersal of built detritus throughout the environment bestows a new importance on the creation of bounded domains and on subtle forms of modifying the landfall. In no single career has this new sensibility been more evident than in the work of the Greek architect Dimitri Pikionis. The peculiarly Mediterranean affinity of this innocent yet critical experience is evidenced in an essay that Pikionis published over half a century ago: "We rejoice in the progress of our body across the uneven surface of the earth and our spirit is gladdened by the endless interplay of the three dimensions that we encounter with every step... Here the

granja construida en el campo de Wisconsin, puede compararse a las críticas medidas sobre el ambiente defendidas por Wright, Tun-nard, Eckbo y Hilberseimer de diferentes formas. El regionalismo de Caldwell tiene un marcado carácter político cercano al espíritu de la Broadacre City de Wright, pero busca de alguna manera una relación simbiótica entre el hombre y la naturaleza. Su honda preocupación por un retorno deliberado a una forma de vida más fundamentalmente simbiótica, se acerca a las estrategias de *retorno a la tierra* más recientes, defendidas por Helen y Scott Nearing. Caldwell dice de su propio modelo de asentamiento regional:

*"Estos estudios de pequeñas granjas y jardines no son nada en realidad sino unas pocas notas de tanteo sobre un papel, una premonición, una idea, y nada más. Queda por sembrar casi todo. Es suficiente con ver que, tal como va el mundo, la crisis de la tecnología, la pérdida de trabajo de cientos de miles de personas, nos llevará al desempleo masificado, al empobrecimiento económico y, en consecuencia, a la dictadura política en las actuales naciones democráticas del mundo. Es fácil ver cómo esta situación nos conducirá finalmente a una guerra nuclear y al Fin del Mundo... No obstante, creo que el desempleo y la pobreza, creados por las guerras modernas, puede eliminarse con granjas pequeñas y jardines para trabajadores industriales y administrativos a media jornada. Creo que la pobreza puede transformarse en lo que se solía llamar la buena vida. Creo que el desempleo puede sustituirse por una confianza en sí mismo. No tengo prueba de ello. Sólo tengo una idea en la que he estado trabajando durante sesenta años."*<sup>22</sup>

La interpretación oriental y delicada de Caldwell sobre los nuevos patrones regionales, es decir, esta visión Kropotkiniana del *casi nada* de viviendas bajas, de gran densidad y de una sola planta envueltas en un mar de árboles, es igualmente cercana a los espíritus de Jensen y de Mies. Se basa en una forma de renovación espiri-



tual y en una práctica política que ha sido eliminada totalmente de nuestras nociones tecnológicamente distorsionadas de la naturaleza, el arte y la sociedad.

Las primeras propuestas de asentamientos de casas bajas de gran densidad de Hilberseimer, datan de fines de los años veinte. Si las miramos retrospectivamente, después de sesenta años de desarrollo de grandes megalópolis, pueden considerarse como el primer indicio de una crítica, donde el modelo de casa de patio de una sola planta, el llamado *Teppichehäuser* se propone como una estrategia con la que mediar la dispersión urbana provocada por la existencia del automóvil. Hoy podemos mirar atrás hacia medio siglo de ideas críticas en torno al medio ambiente en el que se ha proyectado vivienda de baja altura y gran densidad en distintas ocasiones, e incluso han sido llevadas a cabo, pero raramente han sido adoptadas por la administración pública o los grandes promotores como asuntos de interés político. Así encontramos un impulso crítico similar que abarca desde el primer Tribunal de Justicia de Pueblo Ribera de Rudolf Schindler (1923) en la Jolla, pasando por las casas Usonianas de Wright, los Apartamentos Strathmore de Neutra (1937) en Los Angeles; o, por otro lado, los modelos de terraza escalonadas de Roq y Rob de Le Corbusier (1946) a una versión modificada de la tipología de bóveda de cañón similar realizada fuera de Berna (1960) por Atelier 5.

Una reelaboración de la serie de residencias bajas de gran densidad aparece en los modelos de urbanización presentados por Serge Chermayeff y Christopher Alexander en su libro *Community and Privacy* (1963), casi el mismo tema elegido por Roland Rainier en su libro *Livable Environments*, publicado tres años más tarde. La recapitulación de los argumentos ecológicos urbanos realizada por Rainier se corrobora en el último párrafo de su libro:

*"El concepto social básico: alcanzar objetivos económicos mediante medios técnicos, está ahora experimentando, en vista de la destrucción del medio ambiente, la inhabitabilidad de las ciudades y la marcha de sus habitantes, una crisis que está amenazando a la sociedad con la ruina total. ¿Llegará a aprender la sociedad de esta crisis? ¿Será capaz de aprender que en el futuro no se podrán alcanzar unos objetivos económicos por medio de medios técnicos?, sino que la sociedad tendrá que ser consciente de un planteamiento*

*ground is hard, stony, precipitous, and the soil is brittle and dry. There the ground is level; water surges out of mossy patches. Further on, the breeze, the altitude and the configuration of the ground announce the vicinity of the sea"*<sup>25</sup>.

This recognition of a topographic narrative, experienced in terms of the body, informs the major work of Pikioni's career: his park and promenade running between the Philopapou Hill and the Acropolis in Athens (Fig. 28). The single work was pains-takingly achieved by the architect between 1955 to 1962. It may be seen, in retrospect, as a topographical mosaic, as a glyptic narrative, the stonebed of which varies according to the respective needs of vehicular and pedestrian movement. Where the incline steepens, Pikioni introduces rest spaces with stone benches, while throughout, intricate paving patterns allude to cosmic and mythical entities, to the ruins of past civilizations, and to the prophetic letters A and O, alpha and omega, embedded at random in the site.

A similar notion of a timeless topography was evoked in the Plaza del Tenis seafont, realized in San Sebastián in 1976 to the designs of Luis Peña Ganchegui and the sculptor Eduardo Chillida (Fig. 29). That this place existed in the experiential

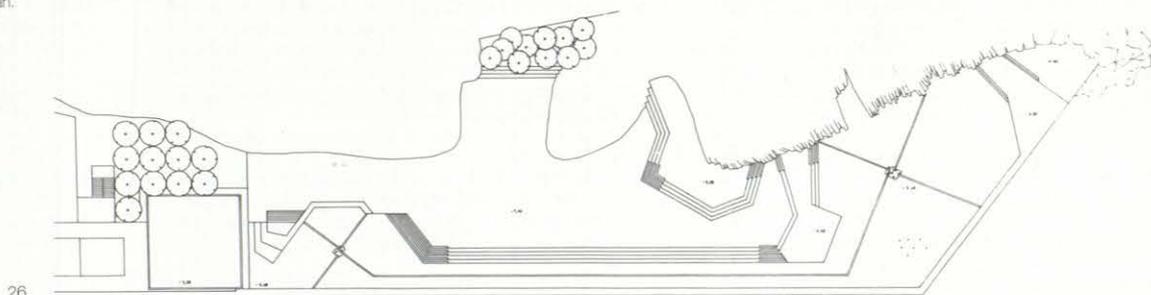


24. Alfred Caldwell.

Su propia casa. Bristol.

25,26. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida.

Paine de los vientos. Paseo marítimo. San Sebastián.



opuesto: la subordinación de todos los puntos de vista económicos en beneficio del bienestar humano, que al mismo tiempo significa la conservación cuidadosa, ofreciendo y cultivando sus elementos naturales, es decir, la prioridad incondicional de puntos de vista y métodos de trabajo psicológicos y biológicos<sup>23</sup>.

Hoy día, seguramente se puede encontrar una cierta convergencia entre los primeros micro-ambientes *biorealistas* de Neutra y Schindler, sus voluptuosos jardines del sur de California de los años veinte, y la defensa de los últimos tiempos de un desarrollo de la megalópolis de densas casas bajas. En todos estos casos, la carga se traslada, por así decirlo, de la casa al jardín y del trabajo estético al paisaje como totalidad.

### Cambio de Emplazamientos

En su charla en la Liga Arquitectónica de Nueva York, en 1982, Vittorio Gregotti argumentó que el origen de la arquitectura no era la choza primitiva, sino más bien el acto primordial de marcar la tierra. Como decía: "Antes de transformar un soporte en una columna, un tejado en un tímpano, antes de colocar piedra sobre piedra, el hombre colocó la piedra sobre la tierra para reconocer un emplazamiento en medio de un universo: para tenerlo en cuenta y modificarlo"<sup>24</sup>. Este procedimiento cosmológico es de particular importancia hoy día, ya que existe una continua proliferación de objetos en todo el paisaje. La dispersión de *destrito* construido por todo el medio ambiente concede una nueva importancia a la creación de ámbitos lindantes y a las formas sutiles de modificación de la tierra. En ninguna otra carrera ha sido esta nueva sensibilidad más evidente que en la obra del arquitecto griego Dimitri Pikionis. La afinidad peculiarmente mediterránea de esta inocente, aunque crítica, experiencia se manifiesta en un ensayo que Pikionis publicó hace medio siglo: "Nos alegramos del progreso de nuestro cuerpo en toda la superficie desigual de la tierra y nuestro espíritu se contenta con la interacción interminable de las tres dimensiones que encontramos a cada paso... Aquí la tierra es dura, pedregosa, escarpada, y el suelo es quebradizo y seco. Ahí la tierra está nivelada; el agua fluye de charcos mohosos. Más allá, la brisa, la altitud y la configuración de la tierra anuncian la proximidad del mar"<sup>25</sup>.

Este reconocimiento de una narración topográfica, experimenta-

do en términos del cuerpo, inspira la obra principal de la carrera de Pikionis: su parque y paseo entre la colina de Philopapou y la Acrópolis de Atenas. El proyecto fue desarrollado con gran esfuerzo por el arquitecto entre 1955 y 1962. En retrospectiva, puede verse como un mosaico topográfico, como un glíptico, cuyo firme de piedras varía de acuerdo con las necesidades respectivas del movimiento de vehículos y peatones. Donde la inclinación se hace más empinada, Pikionis introduce zonas de descanso con bancos de piedra, y por todas partes formas de intrincado pavimento aluden a las entidades cósmicas y míticas, a las ruinas de civilizaciones pasadas y a las letras proféticas A y O, alfa y omega, empotradas al azar en el emplazamiento.

Una noción similar de *topografía atemporal* fue evocada en el paseo marítimo junto al club de Tenis, realizado en San Sebastián en 1976, según diseño de Luis Peña Ganchegui y el escultor Eduardo Chillida (Fig. 25 y 26). Este lugar existió en la memoria experimental del escultor Chillida antes de llevarse a cabo, como lo confirma en una entrevista: "Ese lugar se apoderó de mi imaginación antes de saber que iba a ser yo quien hiciera algo en él... mucho antes de convertirme en escultor... mucho antes de terminar el *bachillerato*... comprendí que debía hacer un preámbulo a la escultura en un lugar que está al principio y al final de la ciudad... como un símbolo del encuentro de la naturaleza con la ciudad. De una ciudad que finaliza en un absoluto, el océano"<sup>26</sup>.

El *tememos* aterrazado de Ganchegui, en granito rosa de Porriño, está, de hecho, limitado por dos absolutos: la roca volcánica erosionada del acantilado y el murmullo incansable del mar. Este último hace que se sienta su presencia no sólo por el azote incesante contra el rompeolas, sino también al entrar el agua en unos tubos situados bajo la plaza y que explosionan como un pulverizador a través de pequeñas aberturas en el pavimento de granito. Esta llamada *conexión telefónica* con el mar produce efectos de arco iris en miniatura bajo el impacto de la luz.<sup>27</sup>

Un *topos* de la naturaleza más crítica y compensatoria es el *labyrintho* realizado entre 1980 y 1986 por Georges Descombes y Alain Leveille del grupo llamado CREX en Génova (Fig. 30). Aquí, en la municipalidad periférica de Lancy, nada queda del paisaje rural original salvo los restos del espacio intersticial. De esta forma, a diferen-

memory of the sculptor prior to its realization was confirmed in an interview with Chillida: "That place captured my imagination before I knew I was going to do something in it... much before I became a sculptor... much before I finished my high school... I could be fourteen then wondering where the waves would come from... I understood I had to make a preamble to the sculptures in a place that is the beginning and the end of the city... as a symbol of the meeting of the city with nature. Of a city that ends in an absolute which is the ocean"<sup>26</sup>.

Ganchegui's terraced *tememos* in pink Porriño granite is, in fact, bounded by two absolutes: the eroded volcanic rockface of the cliff and the restless turmoil of the sea. This last makes its presence felt not only through ceaseless pounding against the breakwater, but also by entering a disused sewer pipe under the plaza and bursting up as spray through small apertures let into the granite pavement. This so-called telephone connection with the sea produces miniature rainbow effects under the impact of light<sup>27</sup>.

A *topos* of a more critical and compensatory nature is the *labyrinth* realized between 1980 and 1986 by Georges Descombes and Alain Leveille of the so-called CREX group in

Geneva (Fig. 30). Here, in the exurban municipality of Lancy, nothing now remains of an original rural landscape save the remnants of interstitial space. Thus, unlike at the Philopapou Hill or at the Concha Beach in San Sebastián, here one is confronted with the ruin of modern development, with leftover space between characterless housing blocks and ubiquitous autoroutes. The CREX group had little option but to link up the fragmentary remains into an interstitial labyrinth. As Descombes has put it:

"The object was to attempt to overturn what hitherto had been a negation: negation of the place of its history, of the sedimentary accumulations of the traces left by its processes of formation and transformation through pressures of economic expansion which negated... all relationships between the architectural objects and the overall morphology of their context.

Thus the project amounts to a re-structuration, a restoration and a re-orientation of a lost park. The straightness of the walls, their staggered dips distort the land and reveal its energies, the forces which shape it: folds, slope, streams. Upon this wounded, haggard territory forms are born again, rising up

and resisting all levelling down.

The fountain retains and then lets the water fall: in this deconstruction of the flow, the movement of water... here expresses its intrinsic forces, weight, gravity, and fluidity, making them more perceptible as renewed presences<sup>28</sup>.

That the above all too adumbrated history is largely the account of a lost cause is surely still insufficiently appreciated, above all because the sociopolitical failure of the Enlightenment manifests itself today in a total disregard for all natural form. The imperatives of economic development and instrumental reason have effectively laid the world to waste. It is now generally accepted that if the production of fluorocarbons would cease tomorrow, the earth would not regain any kind of ecological stability for another two decades, and we need hardly dwell here on the global build-up of carbon dioxide that no amount of catalyzers will ever begin to address. In the long run, the cult of consumerism and infinite development will have to be brought to an end, or the species will not survive. We now see that the late Enlightenment ideal of infinite abundance, to be made available to all, was and is an illusion. To write of the modern landscape as though it were nothing more than

cia de la Colina Philopapou o de la Playa de la Concha en San Sebastián, uno se encuentra con una ruina del desarrollo moderno, con espacio sobrante entre los bloques de viviendas sin ningún carácter y con las omnipresentes carreteras. El grupo CREX tenía pocas opciones salvo unir los vestigios fragmentarios dentro de un laberinto intersticial. Como el mismo Decombes dice:

"El objetivo era intentar derribar lo que hasta ahora había sido una negación: una negación del lugar, de su historia, de las acumulaciones sedimentarias de las huellas dejadas por sus procesos de formación y transformación mediante el influjo de la expansión económica que negó... todas las relaciones entre los objetos arquitectónicos y la morfología global de su contexto.

Por eso, el proyecto viene a ser una reestructuración, una restauración y una reorientación de un parque perdido. La rectitud de los muros, sus depresiones escalonadas deforman la tierra y revelan sus energías, las fuerzas que le dan forma: pliegues, pendientes, arroyos. Sobre este territorio herido y ojeroso nacen de nuevo las formas, levantándose y resistiendo toda rebajación de nivel.

La fuente retiene el agua y luego la deja caer: en esta liberación del caudal, el movimiento del agua... expresa aquí sus fuerzas intrínsecas, el peso, la gravedad y la fluidez, haciéndolas más perceptibles como presencias renovadas<sup>42B</sup>.

Esta historia presagiada es en gran parte el relato de una causa perdida que todavía ha sido insuficientemente apreciada, sobre todo, porque el fracaso sociopolítico de la Ilustración se manifiesta hoy día en la total desconsideración hacia la forma natural. Los imperativos del desarrollo económico y la razón instrumental han llevado al mundo al despiñarro. Ahora se acepta generalmente que si la producción de fluorocarbonos cesara mañana, la tierra no volvería a recuperar su estabilidad ecológica de ninguna manera durante dos décadas, y no es necesario extenderse mucho sobre el incremento global de dióxido de carbono que ningún catalizador, podrá resolver.

A la larga, el culto al consumismo y el desarrollo sin límites tendrá que llegar a su fin, o las especies no sobrevivirán. Ahora vemos que el último ideal de la Ilustración de una abundancia infinita a la que todos pudiéramos acceder, era y es una ilusión. Escribir sobre el paisaje moderno como si no fuera nada más que un discurso cultu-

ral sería trivializar sobre unos valores que son esenciales para nuestra supervivencia. Escribir sobre el paisaje moderno es abrigar la esperanza de lo posmoderno; evocar lo que todavía no se ha construido; y conjurar ese inefable *otro* mundo que se sitúa más allá de nuestra actual proliferación de objetos inútiles.

#### NOTAS

1. Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*.
2. Una transcripción del título *Begegnung mit Pionieren* de Alfred Roth, Birkhäuser, Basel y Stuttgart, 1973. En esta historia parcialmente autobiográfica, Roth traza las carreras y la influencia de los primeros modernistas, incluidos Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, August Perret, etc. He adaptado este título como concepto literario.
3. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. (Trans. F. Etchells). London: The Architectural Press, 1927, pp. 189-190.
4. Le Corbusier, *L'oeuvre Complet*. [Edición alemana solamente del Vol. I]
5. *Ibid.* [Edición alemana solamente del Vol. I]
6. Entrevista con Christian Norberg Schulz, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1954.
7. Thomas Beeby, *The Nature of Frank Lloyd Wright*.
8. Frank Lloyd Wright. *An American Architecture* (ed. E. Kaufmann). New York: Horizon Press, 199, p. 196.
9. Richard Neutra. *Mystery and Realities of the Site*. Scarsdale: Morgan & Morgan, 1951, p. 41.
10. *Ibid.*, pp. 21-24.
11. Emilio Ambasz. *The Architecture of Luis Barragán*. New York: Museum of Modern Art, 1976, p. 9.
12. *Ibid.*, p. 8.
13. Christopher Tunnard. *Gardens in the Modern Landscape*. London: The Architectural Press, 1938, pp. 112-116.
14. Garret Eckbo. *Pacific Horticulture*.
15. Garret Eckbo. *Landscape for Living*. New York: F.W. Dodge, 1950, p. 245.
16. Entrevista con Roberto Burle Marx en Denise Otis. "Artist of the Garden" (Artista del Jardín) *House and Garden* (Sept. 1986), vol. 158, n° 9, p. 7.
17. *Ibid.*, p. 220.
18. *Ibid.*, p.
19. Leonard K. Eaton. *Landscape Artist in America (The Life and Work of Jens Jensen)*. Chicago & London: U. of Chicago Press, 1964, p. 61.
20. *Architecture and Nature: The Work of Alfred Caldwell*. Boston: Birkhauser Verlag, 1984, p. 30.
21. Helen y Scott Nearing, *Living the Good Life*. N.Y. Schocken Books, 1970. (Cómo vivir sana y simplemente en un Mundo Agitado).
22. *Architecture and Nature*, p.
23. Roland Rainier. *Living Environments*.
24. Vittorio Gregotti.
25. Dimitri Pkionis, *What the Limestone Said*.
26. Fragmentos de una conversación con Eduardo Chillida (Marzo 1985) en Bazel, Jesus. *El Peine del Viento*. Pamplona: Q Ediciones, p. 27.
27. Gregori Warchavchik, por Geraldo Ferraz. Museo de Arte de Sao Paulo, 1965.
28. Georges Decombes. *Redefinition of a Site (Redefinición de un Emplazamiento)*. Georges Decombes: *Shifting Sites*. (Ed. G. Tironi), Roma: Gangemi editore, 1988, pp. 57-58.

Este texto tuvo su origen en una conferencia dictada por el autor en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1989).

a cultural discourse would be to trivialize values that are essential to our survival. To write of the modern is to entertain the hope of the postmodern; to evoke that which is not yet built, transformed, laid waste, or irrevocably ruined; and to conjure up that ineffable *other* world that lies beyond our present proliferation of useless objects.

#### END NOTES

1. Jean Starobinski, *Engtle*, pub. date, p.no./Then Fred to p. nos. *L'invention de la liberté*.
2. A translation of the title *Begegnung mit Pionieren* by Alfred Roth, Birkhäuser, Basel and Stuttgart, 1973. In this partly autobiographical history, Roth traces the careers and the influence of the early modernists, including Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, August Perret, etc. I have, of course, appropriated this title as a concept.
3. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. (Trans. F. Etchells). London: The Architectural Press, 1927, pp. 189-190. Republished by the Pinh Press 1981.
4. Le Corbusier, *L'oeuvre Complet*. [German Edition only of Vol. I]
5. *Ibid.* [German Edition only of Vol. I]
6. Interview with Christian Norberg Schulz, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1954.
7. Thomas Beeby, *The Nature of Frank Lloyd Wright*.
8. Frank Lloyd Wright. *An American Architecture* (ed. E. Kaufmann). New York: Horizon Press, 199, p. 196.
9. Richard Neutra. *Mystery and Realities of the Site*. Scarsdale: Morgan & Morgan, 1951, p. 41.
10. *Ibid.*, pp. 21-24.
11. Emilio Ambasz. *The Architecture of Luis Barragán*. New York: Museum of Modern Art, 1976, p. 9.

12. *Ibid.*, p. 8.
13. Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape*. London: The Architectural Press, 1938, pp. 112-116.
14. Garret Eckbo. *Pacific Horticulture*.
15. Garret Eckbo. *Landscape for Living*. New York: F.W. Dodge, 1950, p. 245.
16. Interview with Roberto Burle Marx in Denise Otis. *Artist of the Garden. House and Garden* (Sept. 1986), vol. 158, no. 9, p. 7.
17. *Ibid.*, p. 220.
18. *Ibid.*, p.
19. Leonard K. Eaton. *Landscape Artist in America (The Life and Work of Jens Jensen)*. Chicago & London: U. of Chicago Press, 1964, p. 61.
20. *Architecture and Nature: The Work of Alfred Caldwell*. Boston: Birkhauser Verlag, 1984, p. 30.
21. Helen and Scott Nearing. *Living the Good Life*. N.Y. Schocken Books, 1970. "(How to Live Sincerely Simply in a Troubled World)".
22. *Architecture and Nature*, p.
23. Roland Rainier. *Living Environments*.
24. Vittorio Gregotti.
25. Dimitri Pkionis, *What the Limestone Said*.
26. Fragments of a conversation with Eduardo Chillida (March 1985) in Bazel, Jesus. *El Peine del Viento*. Pamplona: Q. Ediciones, p. 27.
27. Gregori Warchavchik by Geraldo Ferraz, Museo de Arte Sao Paulo, 1965.
28. Georges Decombes. *Redefinition of a Site*. Georges Decombes: *Shifting Sites*. (Ed G. Tironi), Roma: Gangemi editore, 1988, pp. 57-58.