

# ENSAYO SOBRE ARQUITECTURA MODERNA Y LUGAR\*

Por JOSEP MARIA MONTANER

La sensibilidad hacia el lugar por parte de la arquitectura contemporánea es un fenómeno muy reciente. De hecho, el mayor esfuerzo del Movimiento Moderno consistió en definir una nueva concepción de espacio, a partir del soporte de los nuevos avances tecnológicos de las estructuras de acero y de hormigón armado y de los cerramientos de cristal. Con ello se continuaba una concepción platónica y una tradición matemática de espacio que se verá desarrollada primero en los textos de Alois Riegl —especialmente en *El arte industrial tardorromano* (1901)— y más tarde en todo tipo de experiencias: en las creaciones e interpretaciones de Lázlo Moholy-Nagy (1), en los modelos neoplásticos de Theo van Doesburg y Rietveld, en los experimentos de la Bauhaus, en los ejercicios constructivistas, como los «Proun» de El Lissitzky (1923) y en los proyectos de Mies van der Rohe y Le Corbusier. Se trata de una concepción del espacio libre, fluido, ligero, continuo, abierto, transparente, en total contraposición a la idea tradicional de espacio diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, cerrado y estático. Un espacio-tiempo en el que se ha introducido la variable del movimiento. Con ello se da un paso trascendental en la evolución de la arquitectura: definir una concepción internacional del espacio basada en la planta sobre un plano horizontal libre, con fachada transparente y un vacío fluido que gira entorno a los elementos puntuales y verticales de los pilares de hormigón armado o acero (2).

## LOS CONCEPTOS DE ESPACIO Y DE LUGAR

Si existe como referencia el ideal platónico de espacio infinito, un continuum natural receptáculo de todo lo creado y lo visible, en cambio Aristóteles en su *Física* identifica el concepto genérico de «espacio» con otro más empírico y delimitado que es el de «topos» o «lugar» (3). Precisamente los templos griegos fueron una manifestación de la capacidad para ir variando la forma de la arquitectura en función del carácter del lugar donde se situaba cada uno de ellos, en relación a la divinidad a la que estaba dedicado. Y no es casual que en los años cincuenta y sesenta, cuando el concepto de lugar pasa a tener un papel trascendental, arquitectos como Denys Lasdun o Vicent Scully contemplen el templo griego como interpretación del significado de lugar (4).

En la arquitectura moderna, desde J. N. L. Durand hasta Louis Kahn pasando por los maestros del Movimiento Moderno, la sensibilidad por el lugar es irrelevante: todo objeto arquitectónico surge de una indiscutible autonomía. Incluso un proyecto organicista

\* Este texto se corresponde con dos conferencias impartidas en 1993 en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander y anunciada en 1994 en la Escuela de Arquitectura de La Coruña. En él se han incluido algunas sugerencias de Carlos Eduardo Dias Comas.

de Le Corbusier como la Capilla de Ronchamp (1950-1955) mantiene una relación genérica y no empírica con el contexto. De hecho, la metáfora del barco, que está presente en buena parte de la obra de Le Corbusier, va estrechamente relacionada con la idea de una arquitectura anclada, sin ninguna relación con el entorno.

En la actualidad existe un cierto consenso respecto a la diferencia entre los conceptos de espacio y de lugar. El primero tiene una condición genérica, indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, existencial, articulado, definido hasta los detalles. El espacio se basa en medidas, posiciones y relaciones. Es cuantitativo; se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático; es una construcción mental. Aunque el espacio quede siempre delimitado —tal como sucede de manera tan perfecta en el Panteón de Roma o en el Museo Guggenheim de Nueva York— por su misma esencia tiende a ser infinito e ilimitado. En cambio, el lugar viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano (5).

En los años treinta, tras la eclosión de las vanguardias, tanto algunos de los maestros —el mismo Le Corbusier— como los miembros de la siguiente generación —Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Arne Jacobsen, Josep Lluís Sert— recurrieron a las figuraciones populares, contemplaron las arquitecturas vernaculares e intentaron aprender de los detalles técnicos tradicionales. Ante una incipiente conciencia de la insuficiencia del lenguaje y la tecnología moderna, estas referencias vernaculares tenían como objetivo otorgar «carácter» y «sentido común» a la arquitectura. En el caso de Le Corbusier, a partir de su viaje a Latinoamérica en 1929 —Buenos Aires, São Paulo y Río de Janeiro— empieza a considerar el valor de la naturaleza y de las características del lugar.

En relación a esto, véase la actividad tardía respecto a las vanguardias europeas que entre 1931 y 1936 realizaron en España y en Cataluña los arquitectos del GATEPAC y del GATCPAC para revalorizar la arquitectura popular de la costa mediterránea, especialmente la de las islas Baleares. Los redactores de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937) reivindican el funcionalismo estricto, la belleza y armonía, la ausencia de falso ornamento, la calidad de los materiales y técnicas constructivas tradicionales que manifiesta la arquitectura popular de Ibiza. Para ello se basan en las preciosas fotografías de Raoul Hausmann. Por lo tanto, he aquí una importante corrección del iniciado Movimiento Moderno.

La cultura del organicismo (de la que podríamos encontrar raíces incluso en el Art Nouveau, en el Modernismo catalán y en el Expresionismo alemán), desarrollada en la obra de Frank Lloyd Wright y en las aportaciones de los arquitectos nórdicos encabezados por Alvar Aalto y continuados por Jörn Utzon y otros, es la que va a introducir con mayor fuerza la relación de la arquitectura con el lugar.

Integrando los manifiestos en favor de la arquitectura orgánica por parte de Sullivan, Wright basa sus proyectos en tramas geométricas y poligonales, relacionando la obra con el entorno natural, amoldando el espacio al programa funcional y utilizando materiales tradicionales. De hecho, en el espacio abierto y extenso que Wright descubre mediante la destrucción de la caja compartimentada convencional, está ya presente la concepción concreta de lugar. Se trata de un espacio que no depende de una concepción racional y autónoma sino de la posición del espectador, de su experiencia visual y corporal (6).

La obra de Aalto manifiesta también esta seducción por el mundo de la naturaleza viva como metáfora de la arquitectura. Sus edificios adoptan formas crecederas que se adaptan al lugar. De todas formas, fue Erick Gunnar Asplund uno de los primeros arquitectos que desarrolló una obra de síntesis en la cual la relación con el lugar era esencial. De hecho, la conciliación que en Asplund se realiza entre tradición clásica y espacio moderno se vehicula precisamente a través de la sensibilidad por el lugar, integrando los mecanismos de la estética pintoresquista. La Capilla en el Bosque (1918-1920) o el Cementerio y Crematorio en el Bosque, en Estocolmo (1935-1940) son buena prueba de ello, de esta interpretación empírica y delicada del paisaje nórdico.

Será con la corriente del «new empirism» nórdico, aparecida en los años cuarenta, cuando esta posición de respeto hacia el lugar —clima, topografía, materiales, vistas, paisaje, arbolado— y de insistencia en los valores psicológicos de la percepción del entorno, quede asentada (7).

Ciertamente siempre se pueden encontrar antecedentes más lejanos. La estética del pintoresquismo, desarrollada en Holanda e Inglaterra, arrancó de la imitación de las pinturas de Claude Le Lorrain y Nicolas Poussin y se desarrolló tanto en jardines, en mansiones y en intervenciones urbanas del siglo XVIII, como en la pintura de Alexander Cozens, John Constable, William Gilpin y J. M. V. Turner. El «pictorialismo», que surge de la mimesis de las «pinturas» («pictures») de paisaje sería otra de las raíces de este gusto por el lugar. Según la práctica del «pictorialismo», el paisaje se modela como reproducción de una pintura que le ha precedido. Es el segundo paso de un proceso en el que el momento originario está en una representación.

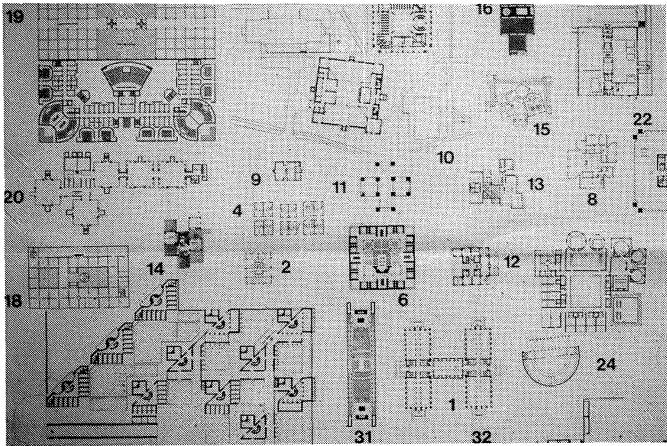
En definitiva, la idea de lugar se puede interpretar de maneras distintas. En la pequeña escala se interpreta como arquitectura, como una cualidad del espacio interior que se materializa en la forma, la textura, el color, la luz natural, los objetos y los valores simbólicos. En la gran escala se interpreta como «genius loci» (8), como preexistencia ambiental, como objetos reunidos en el lugar, como articulación característica de las diversas piezas urbanas

—plaza, calle, etc.— y su relación con el entorno. Es decir, como paisaje característico. **Una ulterior y más profunda relación entendería el concepto de lugar, precisamente, como la adecuada relación entre la pequeña escala del espacio interior y la gran escala de la implantación (9).**

En resumen, también, la idea de lugar se diferencia de la de espacio por la presencia de la experiencia. Lugar está relacionado con el proceso fenomenológico de la percepción y la experiencia del mundo por parte del cuerpo humano. En este sentido las teorías de Maurice Merleau-Ponty y las acciones corporales de Joseph Beuys —como «Coyote. I like America and America like me» o «Defensa de la natura»— constituyen referencias básicas del lugar entendido como experiencia corporal (10).

#### CAMBIOS EN LA NUEVA TRADICION MODERNA

Dentro de la modernidad existen, como mínimo, dos tradiciones distintas de relación entre arquitectura y paisaje: la del paisa-



PLANTAS DE LOS PROYECTOS DE LOUIS KAHN.



CAPILLA DEL BOSQUE, EN EL CEMENTERIO DE ESTOCOLMO, DE ERIK GUNNAR ASPLUND (1918-1920).



VISTA GENERAL DE LA SIEDLUNG RÖMERSTADT EN FRANKFURT (1927-1928).

jismo, la ciudad-jardín de Howard y las primeras «siedlugen» alemanas integradas en el paisaje, y la que momentáneamente se impuso y triunfó, representada por el racionalismo, la «nueva objetividad» y el mismo Le Corbusier en sus primeros planes urbanísticos. Esta tradición dominante se basaba en la omnipresencia de la arquitectura y en el poco respeto por las condiciones ecológicas. La Carta de Atenas sería la máxima expresión de esta corriente racionalista y tecnocrática que ha servido de base para el urbanismo especulativo del capitalismo y para los tejidos residenciales sin atributos del que se denominó «socialismo real». De hecho, la reciente recuperación de la idea de lugar forma parte de la crítica a la manera cómo se ha realizado la ciudad contemporánea. Y la revalorización de la idea de lugar estaría estrechamente relacionada con el inicio de la recuperación de la historia y la memoria, unos valores que el espacio del estilo internacional rechazaba.

Tal como ya se ha señalado, a finales de los años treinta, principios de los cuarenta, se van evidenciando profundas transformaciones en la arquitectura moderna. Es en 1943 cuando Giedion, Sert y Leger publicaban los «Nueve puntos sobre monumentalidad» (11). Y una obra singular como la casa de Curcio Malaparte en Puerto Massollo, Capri, proyectada por Adalberto Libera (1938-1940), es síntoma de la evolución de la arquitectura. Se trata de una obra radicalmente moderna y autónoma que al mismo tiempo reinterpreta la condición irreplicable del lugar. Una casa que es a la vez mirador, teatro, nave y altar. Una obra que evoca el rito y el lugar del sacrificio, que con su escalinata de forma casi triangular rememora la vecina Capilla de l'Annunziata; que exhibe primitivismo y que, otra vez, refleja el precedente mundo griego, situándose como un templo o un «tholos». La casa permite contemplar desde su terraza el cielo y el mar, vivir en contacto con el infinito (12).

La casa de Curcio Malaparte desvela una relación ideal con el universo que décadas más tarde recrearán las obras escultóricas de Eduardo Chillida, como el Peine de los Vientos en San Sebastián o el Elogio del Horizonte en Gijón. En estas obras aflora la influencia del pensamiento clásico griego y del pensamiento contemporáneo de Martin Heidegger (13). Parfraseando a Heidegger podemos establecer que intervenciones como la de Malaparte en las rocas de Puerto Massollo o de Chillida en la costa de San Sebastián convierten un «sitio» indeterminado en un «lugar» irreplicable y singular. Se han convertido en paisajes que deben su imagen característica a la arquitectura y a la escultura. También encuentran eco los razonamientos de Merleau-Ponty, cuando al tratar de la experiencia corporal del hombre en el espacio la fundamenta en la estructura punto-horizonte (14).

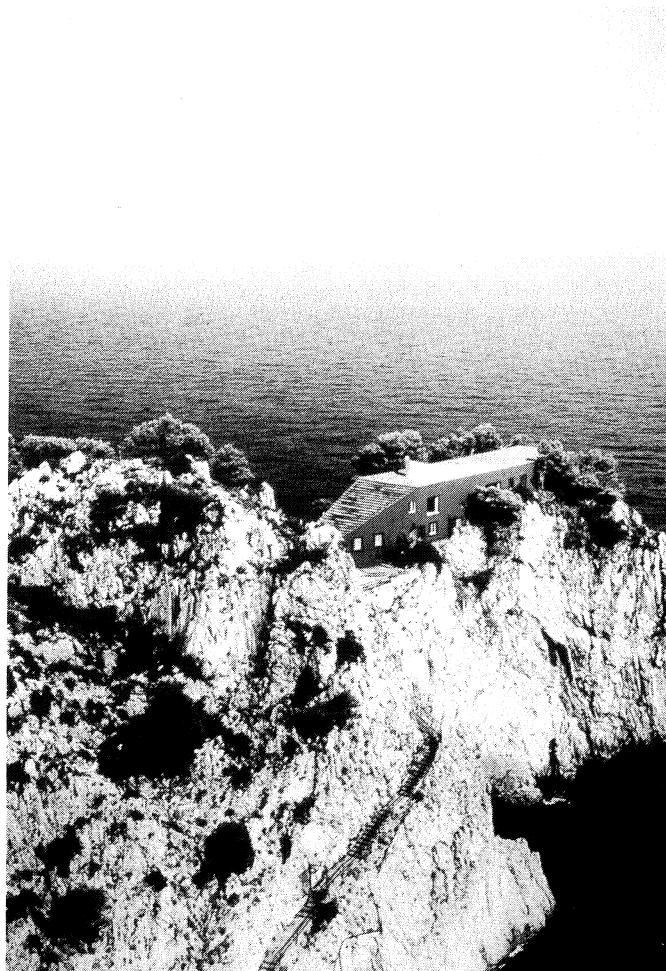
## ESTRATEGIAS DE LA TERCERA GENERACION

En las obras de arquitectos de la llamada «Tercera Generación» renace el interés por la arquitectura vernacular al unísono de esta sensibilidad por el lugar, tomando en algunos casos referencias en la arquitectura mediterránea y entendiendo que el instrumento básico para integrarse al lugar es el de utilizar los materiales y las tipologías espaciales propias del contexto.

El arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988) desarrolló una búsqueda del espacio placentero que recordaba de su infancia en las haciendas de Guadalajara (México). En él existe una evidente influencia mediterránea, de raíz árabe, aprendida especialmente de la arquitectura de Marruecos. El libro *Les jardins enchantés* de Ferdinand Bac, tuvo una gran influencia sobre Barragán que se expresa en el tipo de espacio laberíntico y escalonado que crea y en la constante presencia del agua y la vegetación.

El catalán José Antonio Coderch (1913-1984) ofreció con su obra una síntesis de arquitectura tradicional y lenguaje moderno. Su visión funcionalista y franciscana le exige el uso de una formas a veces racionales, a veces orgánicas. Su panteísmo y veneración por lo popular le llevan a desarrollar precedentes de la arquitectura vernacular, en una obra que se integra sabiamente en el contexto paisajístico y que rechaza la ciudad. Véase como ejemplo paradigmático la manera como se proyecta la casa Ugalde en Caldetas (1952). Una forma orgánica, como de ameba, con resonancias surrealistas y con formas pertenecientes al repertorio de Joan Miró o Jean Harp, se va amoldando a los condicionantes del entorno: vistas, orientación, arbolado, topografía...

Otro caso evidente es el del portugués Fernando Távora (1923), que desarrolla en su obra el saber constructivo de la arquitectura tradicional portuguesa, planteando una arquitectura moderna sabiamente adaptada al paisaje, a las vistas y a los objetos artesanales. Prueba de ello son el Parque Municipal de Quinta da Con-



CASA DE CURCIO MALAPARTE EN PUERTO MASSOLLO, CAPRI (1938-1940), PROYECTADA POR ADALBERTO LIBERA.

ceição, en Matosinhos (1957) o la Casa de verano en Ofir (1957-1958). Esta nueva sensibilidad tiene su continuidad en Alvaro Siza Vieira, en especial en sus obras tempranas, como el Restaurante Boa Nova (1958-1964) y las Piscinas (1961-1966), ambos en Leça de Palmeira.

Jörn Utzon (1918), en su búsqueda de una relación arquetípica entre formas del espacio privado y del espacio público a través de la relación con el lugar, toma referencias de las arquitecturas primitivas. Formas básicas de las arquitecturas orientales, precolombinas y mediterráneas (especialmente de Marruecos), sirven de instrumento para unas obras muy diversas en su escala y lugar, que interpretan perfectamente el contexto. Véase desde la Opera de Sydney en Australia (1956-1974) hasta su propia casa en Porto Petro, Mallorca (1971-1972).

Los jardines del brasileño Roberto Burle Marx (1909) constituyen la más genuina aplicación de los principios del Movimiento Moderno en el proyecto del paisaje y, al mismo tiempo, suponen ya su crítica y superación. En sus diseños se concilian tradiciones opuestas: la abstracción de las vanguardias con las formas orgánicas, el rigor racionalista del proyecto con los valores cromáticos y plásticos de la naturaleza. Sus jardines colaboran a integrar los edificios modernos al lugar.

En todos estos casos se produce una resonancia respecto a las concepciones de Martin Heidegger, pasándose de una arquitectura basada en la idea de espacio a una basada en la idea de lugar. Según el texto crucial de Heidegger, *Construir, habitar, pensar* (1951), «los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar. Los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares». De nuevo aflora la influencia del pensamiento griego y la referencia al templo dórico. Sin duda el pensamiento de Heidegger, junto con las aportaciones de Husserl y Merleau-Ponty, ha sido el catalizador de toda reflexión contemporánea sobre el concepto de lugar.



PEINE DE LOS VIENTOS EN SAN SEBASTIAN, ESCULTURA DE EDUARDO CHILLIDA SOBRE UNA PLAZA PROYECTADA POR LUIS PEÑA GANCHEGUI (1975).

Es a partir de las aportaciones de Heidegger que el concepto de «genius loci», reutilizado por Christian Norberg-Schulz, se vuelve a convertir en central. Norberg-Schulz se opone a toda teoría de la movilidad, de unos espacios transitorios, y defiende que «si se elimina el lugar se elimina al mismo tiempo la arquitectura... El espacio existencial consiste siempre en lugares» (16).

En este terreno Louis Khan —sobre cuya sintonía con Heidegger ha vuelto insistentemente Norberg-Schulz— constituye un caso especial, ya que si bien recrea la idea de lugar en los interiores —que quedan totalmente cualificados por la luz, los valores simbólicos, las texturas, las formas, el confort—, en cambio su arquitectura, pensada como volúmenes autónomos, poca relación mantiene con el contexto como factor diferenciador. Esto es claro, por ejemplo, en el Instituto Indio para la formación de mandos, en Ahmedabad (1962-1979) pensado mucho más como «college» prototípico para Harvard que como una obra concreta para la India. Para Louis Kahn y Roberto Burle Marx el desafío es el de la transformación, el de crear lugar donde no existe, transformar no-lugar en lugar. En esto su actitud puede relacionarse con la metáfora planteada por Heidegger: el puente como idea genérica transforma el paisaje, aporta un «lugar» que une las dos riberas pero que a la vez hace que una se contraponga a la otra. Según Heidegger «el lugar no existía antes de la construcción del puente» (17). No responde, por tanto, a una idea de integración sino de transformación.

La importancia otorgada al carácter ambiental del lugar viene también expresada en la cultura italiana por el concepto de «preexistencias ambientales» planteado por Ernesto Nathan Rogers, en este caso aplicado al contexto de la ciudad histórica europea.

#### LA IDEA DE LUGAR EN LA ARQUITECTURA ACTUAL

La capacidad para integrarse en el lugar ha variado drásticamente entre las propuestas tardomodernas y las posmodernas.

Véanse al respecto dos ejemplos lícitamente comparables. Si la Fundación Joan Miró en Barcelona de Josep Lluís Sert (1972-1975), desprecia y destruye el magnífico entorno de los jardines «noucentistas» de Nicolau M.<sup>a</sup> Rubio i Tudurí en el que se ubica, en cambio la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Ma-

llorca, de Rafael Moneo (1987-1992), interpreta y obtiene las mejores ventajas del paisaje aterrazado de Son Abrines, actualmente colmatado y degradado. Al caos tipológico y morfológico del entorno, Moneo responde con un elemento lineal y alto para la biblioteca, sala de exposiciones y servicios administrativos (que se refiere a la forma de los apartamentos del entorno) y con un volumen estrellado bajo, con agua en su terraza, para las salas de exposición de pinturas (que se relaciona tipológicamente con las formas arbitrarias de las casas unifamiliares cercanas). El edificio se convierte así en centro ordenador del lugar. Moneo es capaz de crear su propio paisaje: el visitante accede por la parte trasera, para poder contemplar la antigua masía de la casa del pintor y el estudio de Miró proyectado precisamente por Josep Lluís Sert. Al visitar el edificio, éste va configurando sus propios espacios abiertos y mediante los estanques en las azoteas crea su propio paisaje y dirige las vistas hacia el mar, hacia el único punto visual agradable. Incluso el espacio interior del museo se subordina totalmente a esta decisión inicial de integrarse al paisaje.

Es conocida la anécdota del arquitecto Enric Sòria visitando a Josep Lluís Sert a principios de los años sesenta para recoger firmas destinadas a salvar una de las obras modernistas de Lluís Domènech i Montaner, la Casa Fuster en Barcelona. Sert se negó a dar su apoyo, exclamando: «Joven, cuando yo tenía su edad hacíamos manifiestos para demoler obras como ésta, no para conservarlas» y pasó a dar detalles de como hubiera realizado el derribo (18).

Actualmente, la actitud contextualizada cualifica gran parte de la arquitectura catalana contemporánea, desde la obra de arquitectos consagrados hasta la mayoría de los proyectos final de carrera que presentan los estudiantes. La tradición de Coderch se había manifestado en las obras en Cadaqués de Federico Correa y Alfonso Milà y en las empíricas casas de los miembros del Studio PER, había continuado en el Belvedere Georgina de Lluís Clotet y Oscar Tusquets (1972-1973) y, sobre todo, la casa Vittoria en la Isla Pantelleria, también Clotet y Tusquets (1972-1975), además de la casa propia de Pep Bonet en Sant Antoni de Vilamajor (1975-1982). También se habría manifestado en la obra de Carlos Ferrater, cuya sensibilidad por adaptarse al lugar proviene tam-



LAS ARBOLEDAS, MEXICO (1958-1961) PROYECTADAS POR LUIS BARRAGAN.

bién de las lecciones de Coderch que, complementadas con nuevas aportaciones, llegan a generar creaciones a la vez vanguardistas y contextualizadas, como los proyectos para los jardines botánicos de Barcelona (1989) y Santiago de Compostela (1992). En los proyectos de Enric Miralles y Carme Pinós proviene de las lecciones aportadas por arquitectos nórdicos —como Asplund y Aalto—, por arquitectos de la «tercera generación» —como Utzon, Aldo van Eyck o el matrimonio Smithson— y por arquitectos catalanes —como Gaudí y Coderch—. Los proyectos del Centro Social de Hostalets de Balenyà (1986-1992), del Cementerio de Igualada (1985-1991) y del Tiro con Arco en Barcelona (1989-1991), se resuelven mediante el gesto geométrico que por la distorsión de la escala se adapta al lugar. Y llegaría hasta los proyectos final de carrera de la Escuela de Arquitectura de Barcelona de principios de los años noventa, en los que predominan las estrategias horizontales de edificios bajos, con cubiertas ligeras de gran precisión técnica, que con sus formas abiertas y extensivas se van adaptando al terreno (19).

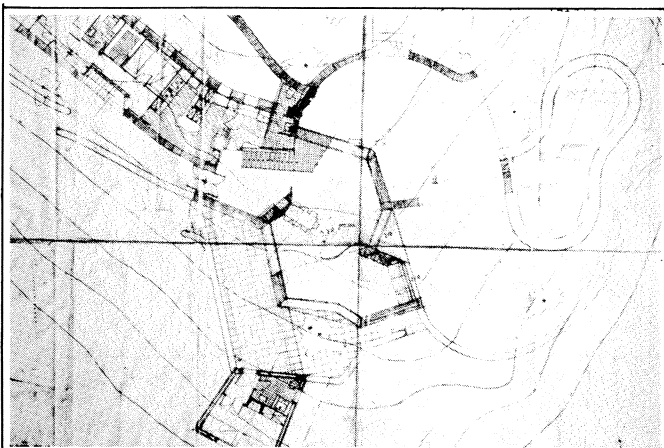
#### LA CONTEMPORANEA DEFENSA DEL ENTORNO

Se debe tener en cuenta que esta revalorización del entorno y del lugar se expresa de manera plena en la situación de la época postindustrial, en la cual el sector de servicios —información, imagen, formación, ocio...— está ya por encima del industrial. La sociedad del ocio es mucho más exigente con la arquitectura y el urbanismo, a las que se les reclama más calidad ambiental, equilibrio ecológico y aceptación de la complejidad y la pluralidad.

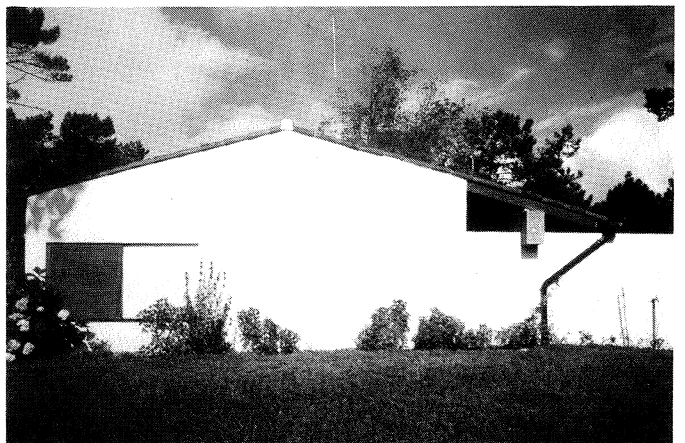
La realidad contemporánea se basa en la escasez y desaparición del entorno natural, por lo tanto, en la omnipresencia del patrimonio artificial, con todas las servidumbres que ello conlleva. En este sentido, la obra de Barragán, Coderch, Távora, Utzon, Aldo van Eyck se sitúa en una posición de nostalgia respecto a la naturaleza perdida. Constituye el último episodio de la idealización de la naturaleza original y el hombre primitivo que recorre la modernidad, desde Rousseau, Diderot o Bouganville (20) hasta el mismo Claude Lévi-Strauss en sus *Tristes trópicos* (21).

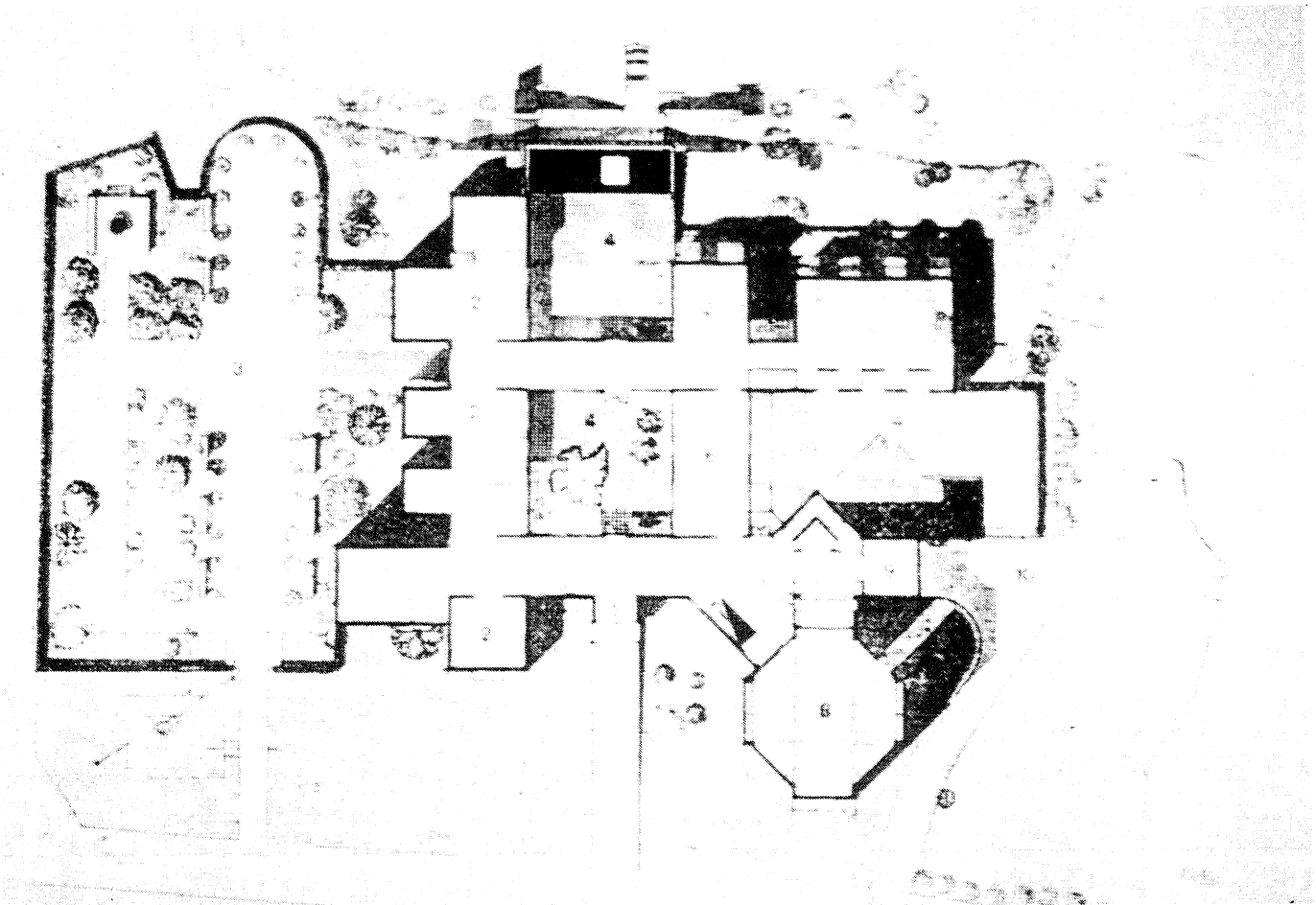
En el inmediato futuro, se tratará de plantear una necesaria ecología de lo construido que sepa mejorar unos entornos en gran parte irreparablemente degradados, que sepa crear un mayor equilibrio ecológico entre los seres humanos y el entorno artificial que habitan. No se puede caer de nuevo en nostalgias de una naturaleza

PLANTA DE LA CASA UGALDE EN CALDETES, BARCELONA (1951-1952), DE JOSE ANTONIO CODERCH.



CASA DE VERANO EN OFIR, PORTUGAL (1957-1958) DE FERNANDO TAVORA.





PLANTA DE LA FUNDACION JOAN MIRO DE BARCELONA (1972-1975) PROYECTADA POR JOSEP LLUIS SERT.



VISTA DE LA FUNDACION PILAR Y JOAN MIRO EN PALMA DE MALLORCA (1992) DE RAFAEL MONEO.

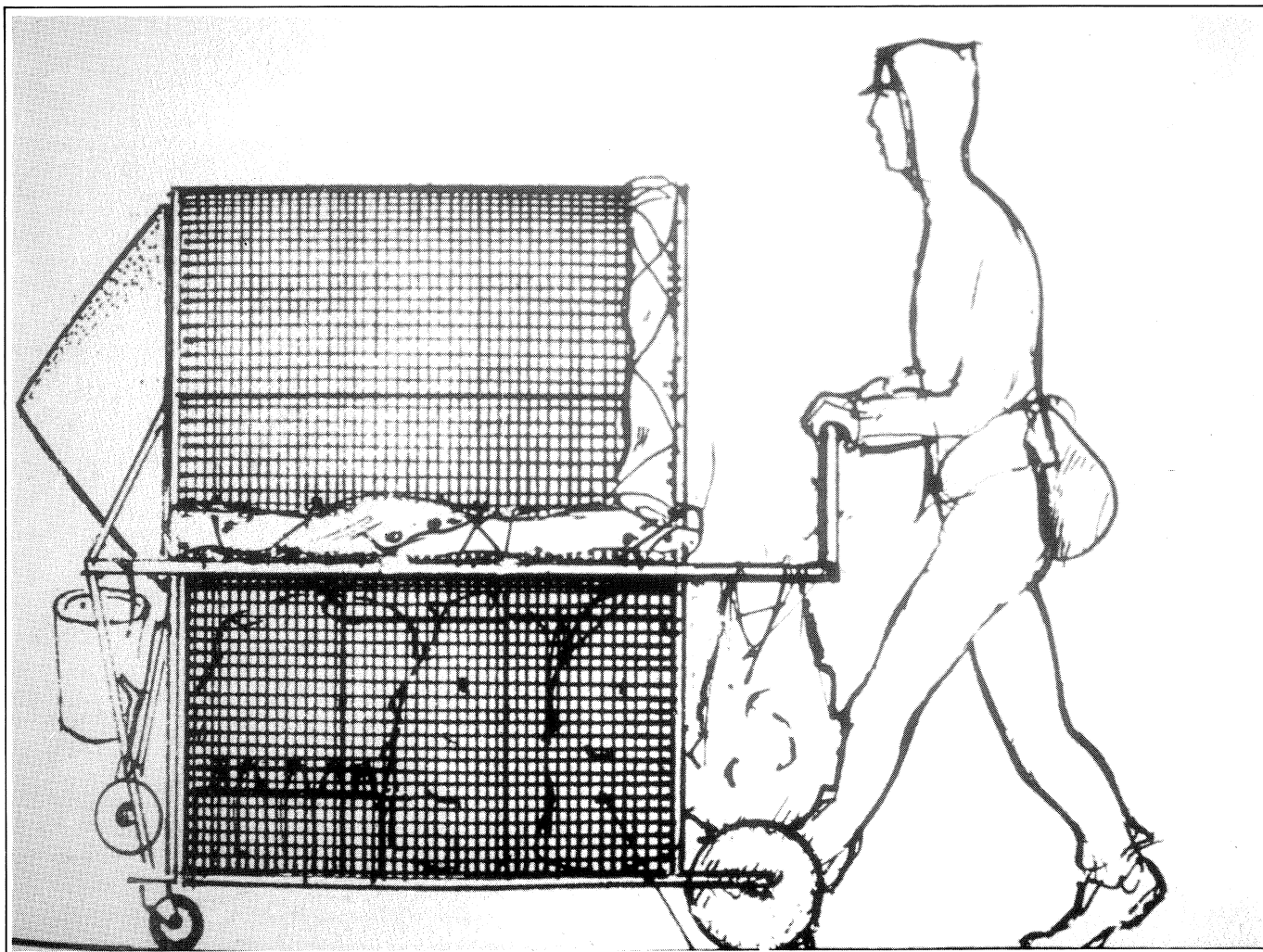
perdida, sino que se debe pensar en un nuevo equilibrio ecológico con la realidad artificial en la que vivimos (22). Se debe aceptar que la felicidad del lugar mítico de la Arcadia está cada día más lejos, es cada vez más una quimera. Desde hace tiempo nuestra referencia máxima es la Metrópolis y la única manera de salvar y recrear la naturaleza consiste en un correcto uso de la técnica.

#### EL LUGAR DE LOS SUEÑOS Y LA DISOLUCION DEL LUGAR

La recreación del lugar llevada a la pequeña dimensión se desvela en la casa. Y la casa es el contexto más apropiado para desarrollar el mundo de lo onírico, lo irracional, lo subterráneo, lo inconsciente. Ello se ha expresado con toda su intensidad en algunas de las casas proyectadas por Frank Gehry. Su propia casa en Santa Mónica (1977-78) se desarrolla orgánicamente entorno al núcleo de la casa existente, introduciendo una doble piel hecha de materiales reciclados —que ya habían tenido otra vida— mostrando una afición extrema por el «collage» y manifestándose contra el gusto establecido. Así se recrean imágenes como la reja sobre la cocina que rememora la entrañable y onírica tela de araña. En la casa para el pintor Ron Davis (1970-1972) no existe ningún espacio octogonal ni ningún elemento simétrico y repetitivo; como en un sueño, todo es oblicuo, fugado, irregular, irrepitible e ilógico.

Es en estas coordenadas, en la confluencia entre el concepto de lugar, la realidad metropolitana y la pequeña dimensión de la casa, donde deben situarse las propuestas de habitáculos nómadas, es decir, de «lugares en movimiento», si es que es posible aceptar esta paradoja. Recordemos desde las fantasías planteadas por Archigram en los años sesenta hasta la realidad de las viviendas móviles y desmontables o las construcciones hechas con materiales de deshecho por los «homeless» (23). De hecho los «habitáculos nómadas» arrancan en la misma historia del hombre: tiendas, piraguas, carretas... Existen ejemplos de diseños nómadas recientes, como la casa móvil de Krzysztof Wodiczko, los experimentos de John Hejduk, o la caravana de Neil Denari. Y estos ejemplos de «lugares nómadas» nos plantean una última incógnita: si la arquitectura de las últimas décadas ha aportado esta evolución desde la idea genérica de espacio del estilo internacional hasta la experiencia concreta de lugar, al mismo tiempo, en los últimos años, ¿no habrá empezado a entrar en crisis esta idea ya convencional de lugar ante el acoso de una nueva realidad basada en interconexiones? Pensemos en ciudades como Los Angeles (donde no existen «lugares» sino desplazamientos) o en el futuro «ciberespacio» que anuncia la novela *Neuromante* de William Gibson (1984), con unos seres nómadas, llenos de prótesis artificiales, que malviven en los hoteles, en las entrañas de redes informáticas tridimensionales y en lanzaderas espaciales (24).

PROYECTO DE VEHÍCULO PARA «HOMELESS» DE KRZYSZTOF WODICZKO.



NOTAS

- (1) Lazlo Moholy-Nagy, en su texto crucial *La nueva visión*, edición castellana de Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972, dirige todo el esfuerzo de abstracción en el arte hacia la conformación de un nuevo espacio: «Un camino abierto a la nueva arquitectura se halla señalado por otro punto de partida: lo interior y lo exterior, lo superior y lo inferior, se funden en una sola unidad. (...) Las aberturas y los límites, las perforaciones y las superficies móviles, llevan la periferia al centro y desplazan el centro hacia afuera. Una fluctuante constante, hacia el costado y hacia arriba, radiante, multilateral, anuncia que el hombre se ha posesionado —hasta donde le permiten su capacidad y sus concepciones humanas— del impoderable, invisible y, sin embargo, omnipresente espacio».
- (2) Véase el concepto de «espacio del Estilo Internacional» en Colin Rowe, «Neoclasicismo y arquitectura moderna II» en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978; y un análisis detallado de la noción de espacio moderno en Steven Kent Peterson, «Space and anti-space», *Harvard Architectural Review* n.º 1.
- (3) *La Física de Aristóteles* no existe en castellano como libro autónomo. Se debe consultar en las *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1971 o se puede leer en ediciones extranjeras como la inglesa: William Charlton (ed.), *Aristotle. Physics. Books I and II* y Edward Hussey (ed.) *Aristotle. Physics. Books III and IV*, Oxford University Press, Oxford, 1970.
- (4) Vincent Scully desarrolla este concepto de la diversidad de templos según los diversos lugares en su texto: *The Earth, the Temple and the Gods*, New Haven, Londres, 1962.
- (5) Esta dualidad entre los conceptos de espacio y lugar se desarrolla a lo largo de la mayor parte de los libros de Christian Norberg-Schulz. En su primer texto, *Intenciones en arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1970, critica a Bruno Zevi el uso impreciso e indeterminado que hace de la palabra «espacio». Véase también, por ejemplo, como el artículo de Edson Mahfuz «Do minimalismo e da dispersão como método projectual» en *AU, Arquitectura y Urbanismo* n.º 24, 1989, critica la falta de detalles arquitectónicos en el Memorial de América Latina en São Paulo, obra de Oscar Niemeyer. Y ello lleva al autor a considerar que es precisamente «la presencia de detalles de este tipo, conjugada con una organización clara de las partes principales, lo que hace que un espacio pueda ser vivido como lugar».
- (6) Véase H. Allen Brooks, «Wright y la destrucción de la caja» en José Angel Sanz Esquide (ed.), *Frank Lloyd Wright*, Editorial Stylos, Barcelona, 1990.
- (7) Sobre el «new empirism», justo en el momento de ser detectado, véase *The Architectural Review*, Junio de 1947, el editorial dedicado a «The new empirism» y *The Architectural Review*, Enero de 1948, el artículo de Eric de Maré «The new empirism. The antecedents and origins of sweeden's latest style».
- (8) La idea de «genius loci» se basa en la antigua creencia romana de que todo ser independiente tiene su «genius» o espíritu guardián. Los dioses familiares que habitaban la casa romana era los lares —espíritus guardianes de la casa—, los genius —divinidades tutelares del cabeza de familia— y los penates —divinidades protectoras de la comida.
- (9) Un texto específico sobre el concepto de lugar es el de Juan Luis de las Rivas, *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992. En él se insiste especialmente en la gran escala y se confunden, a menudo, estas diversas escalas de interpretación del concepto de lugar.
- (10) Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología della percezione*, casa editrice Il Saggiatore, 1965.
- (11) Para más referencias sobre este manifiesto véase Josep María Montaner, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1993, pp. 15 y 37.
- (12) Sobre la casa de Adalberto Libera para Curcio Malaparte en Capri, véanse los artículos de John Hejduk «Casa como me» en *Domus* n.º 605, abril de 1980 y de Manfredo Tafuri, «L'asceti e il gioco. Il metaforico naviglio di Malaparte e Libera a Capri» en *Gran Bazaar*, Julio-Agosto de 1981; y la monografía de Marida Talamona, *Casa Malaparte*, Cooperativa Universitaria del Politécnico de Milano, Milán, 1990. Paradójicamente, esta obra que ha sido olvidada y marginada de todas las historias convencionales de la arquitectura, en una reciente encuesta entre arquitectos sobre la mejor obra italiana desde 1928 hasta 1979, fue elegida la primera.
- (13) Nos referimos especialmente al escrito de Martin Heidegger, «Costruire, abitare, pensare» en *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, p. 102.
- (14) Maurice Merleau-Ponty, op. cit.
- (15) Christian Norberg-Schulz ha desarrollado específicamente esta idea en su libro *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa Ed., Milán, 1979 y en su artículo «Il concetto de luogo» en *Controspazio*, Junio de 1969.
- (16) Martin Heidegger, op. cit.
- (17) Citado por Jordi Garcés en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* n.º 165, Barcelona, 1985, p. 167.
- (18) Véase Josep María Montaner, «Estrategies horitzontals» en *Projectes fi de carrera. 1987-1992. Girona*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona, 1993.
- (19) Véase Antoni Marí, *La voluntat expressiva*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1991.
- (20) Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1970.
- (21) Véase a este respecto la «Carta del Diseño de Munich» firmada en 1990 y publicada en *Ardi* n.º 20, Barcelona, 1991.
- (22) Véase el libro de Ronald Christ y Dennis Dollens, *Nueva York. Diseño nómada*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1993.
- (23) William Gibson, *Neuromante*, Minotauro, Barcelona, 1989. Una interpretación ciberpunk de Los Angeles, dominada por la ecología del miedo, es la presentada por Mike Davis en el libro *City of Quartz: Excavating the Future in L.A.* y en su panfleto *Beyond Blade Runner. Urban control and the ecology of fear*, Open Magazine, Westfield, New Jersey, 1992.