

La casa Kaufmann del desierto. El paisaje en el análisis de la composición arquitectónica

Kaufmann desert house.
The landscape through the analysis of the architectural composition

Plutarco Rojas Quiñones*

Citar este artículo como: Rojas, P. (2016). La Casa Kaufmann del desierto. El paisaje en el análisis de la composición arquitectónica.
Revista nodo, 11(21), 63-78.

Resumen

Este artículo vincula instrumentos desarrollados para la valoración del paisaje y su utilidad, en el análisis de la composición arquitectónica. El aporte consiste en explicar mediante operaciones de proyecto las categorías estéticas para la apreciación del paisaje. Para esto se estudia la casa Kaufmann en Palm Springs de Richard Neutra mediante un análisis formal, cuyos resultados discuten el grado de conmensurabilidad en el tránsito de conceptos entre una disciplina a otra. Se plantea que la idea de paisaje es un constructo cultural que demanda educar la mirada para su apreciación. El paisaje le confiere sentido a la composición arquitectónica cumpliendo metafóricamente el papel de una semántica, que junto con una sintaxis de la forma, completan la propuesta de tener una gramática para el aprendizaje del proyecto de arquitectura planteado en una investigación anterior.

Palabras clave: Arquitectura, Naturaleza, Paisaje, Estética, Gramática Análisis y Composición.

Abstract

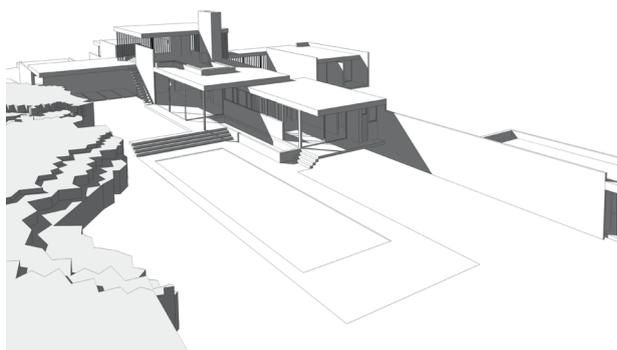
This article links instruments developed for the valuation of the landscape and its usefulness, in the analysis of the architectural composition. The contribution explains the aesthetic categories for the appreciation of the landscape through project operations. For this purpose, Richard Neutra's Kaufmann house in Palm Springs is studied through a formal analysis, where the results discuss the degree of commensurability in the passage of concepts between disciplines. It is argued that the idea of landscape is a cultural construct that demands to educate the eye for its appreciation. The landscape gives meaning to the architectural composition, fulfilling metaphorically the role of semantics, which together with a form of syntax completes the proposal to have a grammar for learning the architecture project raised in earlier research.

Keywords: Architecture, Nature, Landscape, Aesthetics, Grammar, Analysis and Composition.

Fecha de recepción: 1 de junio de 2016 • Fecha de aceptación: 28 de julio de 2016

* Arquitecto, magíster en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Director de la línea de investigación de la maestría en Arquitectura de la Universidad Piloto de Colombia. Contacto: plutarco-rojas@unipiloto.edu.co

Imagen 1. La Casa Kaufmann, Richard Neutra, Palm Springs, California, 1946-1947.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

Introducción

En la actualidad el paisaje ha tomado importancia en el discurso arquitectónico local, si se tiene en cuenta el número considerable de artículos publicados sobre el tema en revistas de arquitectura, al igual que en el ámbito académico por los proyectos cuyo título contiene la palabra paisaje. Tal importancia puede ser explicada en la medida que, para la proyección arquitectónica, la idea de paisaje significa la sensibilización con relación al entorno, no solo por atender el contexto en donde se emplazan los proyectos, sino por dar cuenta de una conciencia ambiental propia de la valoración de la naturaleza como recurso finito.

En algunos escenarios académicos se plantea que el aprendizaje de la arquitectura, desde la idea de paisaje, acerca al estudiante a la idea de naturaleza y desde ahí se asume que esta opción permitiría hacer brotar una creatividad intuitiva para diseñar. Este camino se presenta como una alternativa a las supuestas restricciones que genera la dificultad para comprender conceptos abstractos como el de espacio o el de forma arquitectónica, concertados por la tradición disciplinar.

El paisaje como campo de estudio es un fenómeno reciente en nuestro contexto, sin embargo, se debe reconocer que en la larga tradición de la relación paisaje y arquitectura, su dimensión estética ha sido una constante para las decisiones de proyecto. Esta tradición acepta abordar el paisaje como un

problema formal y reconoce en la arquitectura una condición orquestal que articula aspectos de diferentes ámbitos. Por eso, en la arquitectura es común transitar de una disciplina a otra con grados de conmensurabilidad.

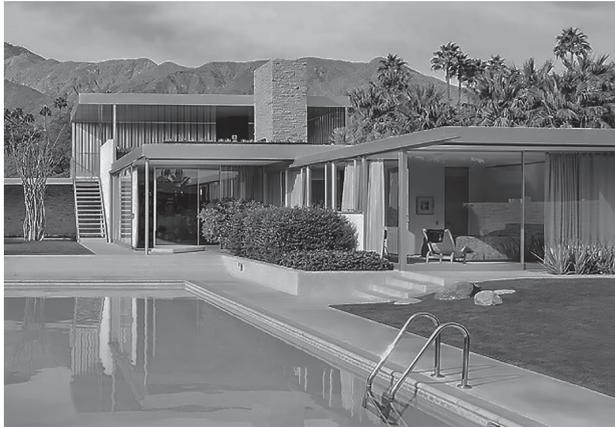
Este artículo tiene un interés pedagógico sobre el aprendizaje del proyecto arquitectónico y se funda en la idea de análisis y proyecto como dos vías de un mismo proceso; así como en ver la composición arquitectónica como un área en donde pueden hacerse verificables y transmisibles los procesos de proyecto. Por lo anterior, este texto controvierte la posibilidad de tener, en el concepto de paisaje, un camino que permita develar la creatividad intuitiva como opción alternativa a las convenciones de la disciplina arquitectónica.

La explicación del paisaje desde la arquitectura plantea la pregunta por el aporte de las categorías estéticas del paisaje en el análisis de la composición, por lo cual, el objetivo de este artículo es establecer qué utilidad tienen las categorías estéticas para el análisis del paisaje en la composición arquitectónica.

Para lograr este propósito, fue analizado como ejemplo de relación entre arquitectura y paisaje la casa Kaufmann en Palm Springs de Richard Neutra, mediante la atención de los siguientes aspectos: (1) Una revisión bibliográfica que permitió delimitar un concepto de paisaje desde la disciplina de la arquitectura –así como categorías de valoración del paisaje planteadas desde la estética–; (2) reconocer que se analizan dichas categorías desde la estética; (3) ensayar si la lectura y valoración del paisaje se puede vincular con operaciones de composición desde la forma arquitectónica; y (4) determinar el grado de transposición de las categorías estéticas del paisaje y su utilidad en el análisis de la composición arquitectónica.

Este texto apuesta por presentar las categorías del paisaje desde el análisis de la forma arquitectónica, en términos verificables, reproducibles y transmisibles, con el ánimo de hacer instrumental los resultados conseguidos a estudiantes, docentes y a

Imagen 2. Casa Kaufmann del Desierto, Richard Neutra, 1946-1947 (imagen modificada de la original).



Fuente: designmilk².

profesionales interesados en el proceso de diseño arquitectónico. La estructura de este trabajo está deliberadamente marcada por un apartado argumentativo entre el análisis a partir de operaciones y la reflexión que vincula con las categorías estéticas. Sigue de esta manera la estructura de un artículo científico: se presentan los materiales y métodos; junto a los resultados de la descripción y el análisis, para posteriormente discutir dichos resultados.

En este sentido, la casa Kaufmann es reconocida como paradigma de intervención del paisaje en términos polémicos, si bien se muestra como un ejemplo de la equilibrada articulación entre naturaleza y artefacto, también es criticada por ser un ejemplo de arquitectura que no arriesga y repite elementos y operaciones de composición utilizadas por su autor, Richard Neutra, en otros proyectos¹. Esto más que un problema resulta sugerente para la investigación a la que aporta este trabajo, pues justifica la comparación de la casa con un repertorio de proyectos sugeridos por la tradición como ejemplos que atienden el sitio en donde se emplazan.

.....

1 Así es presentada por José Vela Castillo en su tesis doctoral (1999) y discutida por Barbeito (2011).

2 Designmilk. (2016). *The Kaufmann Desert House designed by Richard Neutra exemplifies sophistication, modernity, and an intimate connection between nature and home*

Metodología, el análisis de la forma desde una gramática y el dibujo analítico

La investigación a la que aporta este artículo plantea que es posible establecer la utilidad del paisaje en el aprendizaje de la composición arquitectónica mediante la descripción y análisis formal de un caso de estudio paradigmático desde una gramática y sintaxis³ que reduce a partes y relaciones diferentes niveles de constitución de la forma. Se sostiene que la composición arquitectónica se puede analizar en grados de complejidad que van desde elementos, pasando por unidades mínimas de delimitación llamadas piezas, así la agrupación de estas es denominada conjuntos y, en un grado mayor de complejidad se puede componer con sistemas.

En este trabajo se acepta que cada análisis tiene su propio método de representación, sin embargo, el mecanismo mediante el cual se logra el objetivo planteado en este artículo es el dibujo analítico sugerido por Leupen, Grafe, Körnig, Lampe, & De Zeeuw, (1999/1993) el cual se soporta en las técnicas que denominan como estilización, adición y desmontaje.

El dibujo como mecanismo de representación para el análisis del paisaje y la composición arquitectónica, reconoce limitaciones para transmitir una idea, por eso se complementa con el discurso escrito, para ello se asiste de las técnicas presentadas por Klaske Havik en su libro “Leer y escribir arquitectura, un viaje literario a través de la ciudad” (2016). El objetivo es revelar a través de una estrecha relación entre palabra, imagen y dibujo, el orden conceptual y experiencial de la

.....

[Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/designmilk/26564967641>

3 Este concepto es desarrollado en el apartado: *Gramática y analogía para la composición y el análisis arquitectónico*, en el libro *Aprendizaje composición y emplazamiento en el proyecto de arquitectura. Una dialogo entre las aproximaciones analógica y tipológica*. Rojas (2015).

arquitectura. Sin embargo, el conjunto del análisis gráfico, mantiene una independencia que permite su recepción como un discurso autónomo con un valor propio. De esta manera en las ilustraciones, se deposita el valor de hacer los planteamientos verificables, reproducibles y transmisibles atendiendo el aspecto pedagógico que busca este trabajo.

Paisaje, forma y estética

El concepto de paisaje que trata este artículo transita entre las consideraciones de Rafael Milani (2007/2005) sobre el arte del paisaje y el concepto de paisaje arquitectónico de Clemens Steenbergen (2001/1996). En los dos planteamientos se reconoce que el paisaje es un constructo cultural y en sus más profundas raíces es de origen visual, el paisaje es una porción de terreno que se observa.

El paisaje es una representación de la naturaleza, diferentes disciplinas abordan este constructo, en el que se puede reconocer como generalidad 3 escenarios: el natural, el agrícola y el urbano. Esta triada desde la tradición de la arquitectura es asumida como paisaje natural, paisaje cultivado y paisaje arquitectónico.

En relación con las definiciones de paisaje arquitectónico desarrolladas por autores como Steenbergen, Reh, Nijhuis, & Puderoijen (2009); Leupen, Grafe, Körnig, Lampe, & De Zeeuw, (1999/1993), existen tres maneras de entender la arquitectura del paisaje: la racional que se remonta al sistema geométrico el cual se puede ilustrar con los Beemster; la formal que se remonta al sistema espacial y cuyo ejemplo más significativo es la Villa Rotonda; por último la pintoresca que se remonta al sistema pictórico, el ejemplo representativo de este tipo de sistema es el parque de Stourhead. Los autores plantean que los sistemas de análisis paisajísticos (y por ende de composición, según el discurso de proyecto que sigue esta investigación) son dos, el sistema pictórico y el sistema espacial. “el sistema espacial se refiere a la distribución general de los espacios, planos y terrazas del jardín...El sistema pictórico se refiere a los

elementos que determinan la imagen y cómo se organizan en el seno de la composición”, Leupen (1999/1993).

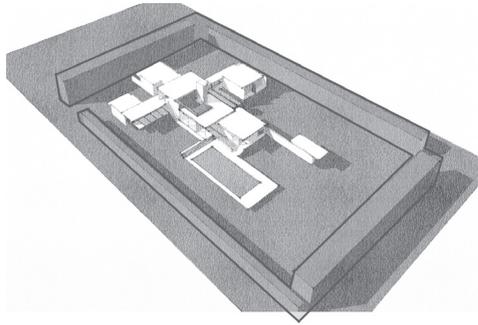
En contraste con la visión arquitectónica anteriormente referida, para Rafael Milani, establecer qué es un paisaje, es un ejercicio de valoración estética desde los parámetros de la memoria histórica, colectiva y psíquica y esto se hace mediante la categorización estética. Para el autor, “El paisaje que, en nuestros días, aparece cada vez más vinculado con la ecología, la geografía, la descripción y el uso del territorio, aquí, en cambio, se analiza en su valencia propiamente estética para explicar la identidad cultural e histórica.” (Milani, 2007/2005, p. 12). La valoración del paisaje estaría mediada por las categorías estéticas.

Se les llama categorías estéticas a las impresiones afectivas y las sensaciones que una obra de arte –o un objeto que se eleve a la categoría de obra– hace experimentar debido a cómo actúa en el subconsciente del ser humano respecto a su juicio estético. La categoría principal de la estética es lo bello y a partir de ella existen otras siendo las más relevantes lo sublime, la fealdad, lo trágico, lo cómico y lo grotesco. La pregunta es si esas impresiones y sensaciones se pueden vincular a operaciones de proyecto. Para la valoración del paisaje, esta investigación sigue tres de las categorías estéticas razonadas por Rafael Milani: lo pintoresco, lo sublime y la maravilla, por considerarlas las más cercanas a la composición arquitectónica.

Composición pabellón y patio, un análisis formal

La casa Kaufmann se puede representar formalmente como un conjunto de pabellones, inscrito dentro de un recinto. El edificio descrito así, se asocia con las consideraciones de Martí (2008) sobre el mestizaje entre pabellón y patio presente en el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona, diseñado por Ludwig Mies van der Rohe. Esto permite entender la constitución formal del edificio desde dos tradiciones,

Imagen 3. Un pabellón dentro de un patio, interpretación formal de la casa Kaufmann.



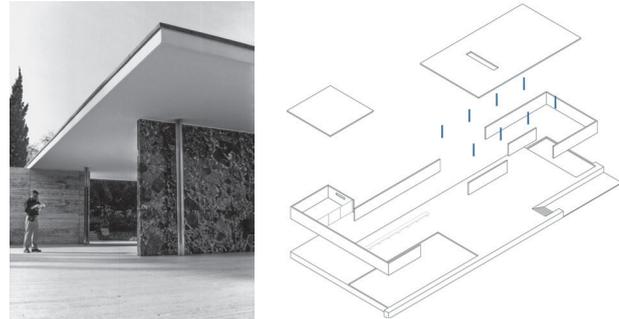
Fuente: ilustración elaborada por el autor.

dos sistemas de proyección planteados por Antón Capitel: el de la arquitectura del patio (2005) y la arquitectura compuesta por partes (2009).

Desde la tradición del patio, la casa Kaufmann se constituye como un pabellón envuelto por una serie de muros que delimitan un recinto. Los elementos para la delimitación de este recinto son una combinación de partes arquitectónicas y elementos vegetales, una especie de combinación entre paisaje cultivado y arquitectura. Por otro lado desde la tradición de la arquitectura compuesta por partes la constitución del edificio se entiende como la disposición de unidades mínimas de delimitación sobre una estructura formal que es una variación de la planta cruciforme desarrollada por Frank Lloyd Wright en las casas de la pradera. La gran mayoría de las unidades de delimitación corresponden en términos de Armesto a porches que resaltan la relación horizontal del espacio, albergando cada una de ellas una actividad específica del programa.

El pabellón y el patio son dos principios arquitectónicos que se han presentado opuestos. El pabellón se basa en la formación de un techo y tiende a la extroversión, el patio se basa en la formación de un recinto y busca la introversión. Sin embargo, estos principios no son excluyentes, aparecen juntos como tema de proyección en la arquitectura moderna actuando en una relación dialógica que complementa la conformación del proyecto arquitectónico.

Imagen 4. Pabellón Alemán para la feria de Barcelona, 1929, Ludwig Mies van der Rohe. La casa Kaufmann comparada con el pabellón desvanece el límite entre naturaleza y artefacto al configurar los recintos con vegetación.



Fuente: fotografía e ilustración elaboradas por el autor.

Operaciones de proyecto asociadas al paisaje, partes y sitio

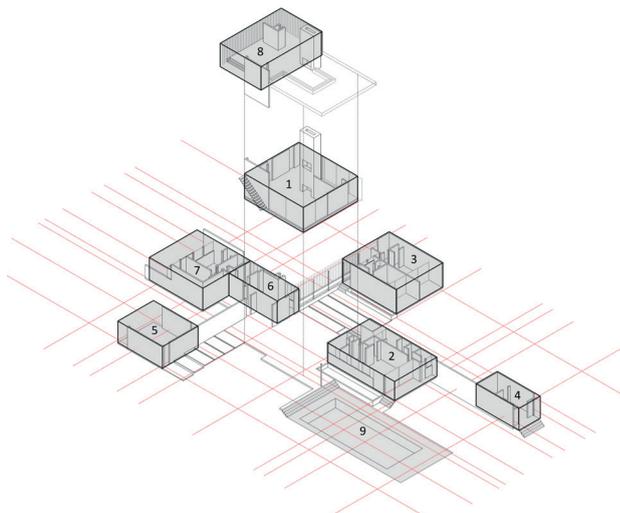
La relación dialógica entre pabellón y patio en la casa Kaufmann construye una idea de paisaje susceptible de explicarse mediante operaciones formales tales como: reticular, envolver, enmarcar, traslapar, y multiplicar los accesos y las circulaciones.

Reticular (la planta cruciforme, orientar)

La casa Kaufmann asume como elemento de base el suelo sobre el que se asienta, como lo apunta Vela Castillo (1999, p. 25), crea una continuidad con el entorno, donde la construcción no se presenta como una opción agresiva ante el entorno. Sobre este elemento natural, la disposición del edificio se sirve virtualmente de un sistema reticular ortogonal orientado con los puntos cardinales. En esta trama virtual se disponen las diferentes partes cada una de las cuales alberga una actividad específica como lo ilustra la Imagen 5.

El edificio se dispone sobre el paisaje en una matriz racional de manera análoga a la descripción de la villa palladiana hecha por Steenberger (2001), por la que la relación entre hombre y naturaleza se integra en este sistema de medidas y proporciones. Algunos elementos del paisaje que también se ordenan y transforman a partir de la retícula. “La estructura de la arquitectura del paisaje era, en

Imagen 5. Constitución formal de la casa a partir de partes y sus relaciones dispuestas sobre una retícula hipotética. 1. Salón-comedor, 2. Alcoba principal, 3. Alcobas, 4. Cuarto piscina, 5. garaje, 6. Cocina, 7. Alcobas de servicio, 8. Baldaquino mirador, 9. Piscina.



Fuente: ilustración elaborada por Nina Álvarez Zioubrovskaia.

realidad, una especie de producción teatral, en la que la visión se abría camino hacia el horizonte, la nueva barrera visual, a través de los muros de la villa.” Steenberger & Reh (2001/1996, p. 15). Esta cita de Steenbergen se trae para explicar una tradición de la relación entre arquitectura y paisaje, ilustra cómo se articula la geometría elemental del edificio, la racionalidad con que se asocia el artificio con la sinuosidad que se le atribuye a las formas de la naturaleza.

En el sentido más amplio, la retícula puede definirse como una estructura de trazado bidimensional que permite organizar las diferentes partes de la casa. Como instrumento de diseño la retícula ha sido utilizada desde la antigüedad como base para mantener proporción y armonía. En el proyecto de Neutra la retícula cumple un papel más en el encuentro con la naturaleza, orienta. La orientación del trazado ortogonal se asocia con el ritual del *templum* romano, en el que se alineaba la zona de observación con la cuadratura, estableciendo un espacio ritual que articulaba los puntos cardinales del cielo y la tierra.

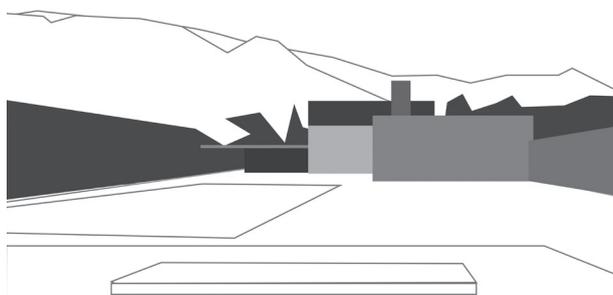
Envolver: El recinto verde (proteger y distanciar)

El recinto en su definición más abstracta, como lo expresa Armesto (2000b, p. 377) es una unidad de delimitación que anula la horizontal y promueve la conexión vertical con el cielo. En la casa Kaufmann, el recinto metafóricamente se constituye por diferentes niveles: las montañas en el plano más lejano, el anillo de árboles en un nivel intermedio y los arbustos, las piedras y el plano base en un nivel más cercano.

El recinto en la casa Kaufmann no corresponde a la lógica de horadación con que generalmente se asocia el patio, es definido por la disposición de las diferentes partes como lo expresa Carles Martí Arís cuando habla del patio de la arquitectura moderna: “Esta idea del patio como excavación o sustracción tiende a ser sustituida, en el ámbito de la arquitectura moderna, por una operación constructiva de adición o articulación de una serie de piezas autónomas” (Martí Arís, 2008, p. 16) en el caso de la obra de Neutra la configuración del patio se da por una articulación entre las partes del edificio y la vegetación de bajo porte como elementos de composición.

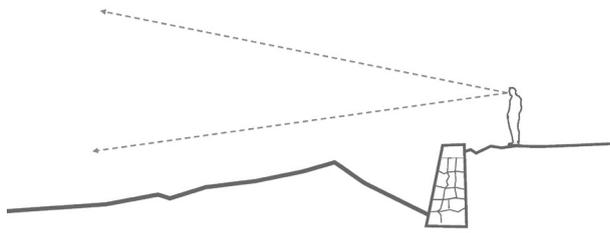
El recinto no solo se arma por un muro, también contribuye a su delimitación la vegetación que le circunda, configurando un patio que mira a la vez hacia dentro y hacia fuera, y en el que los elementos de la propia arquitectura componen un paisaje que es el auténtico objeto de contemplación que la obra propone. (Martí Arís, 2008, p. 20)

Imagen 6. Esquema que representa el recinto que arma la casa con la vegetación de baja altura.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

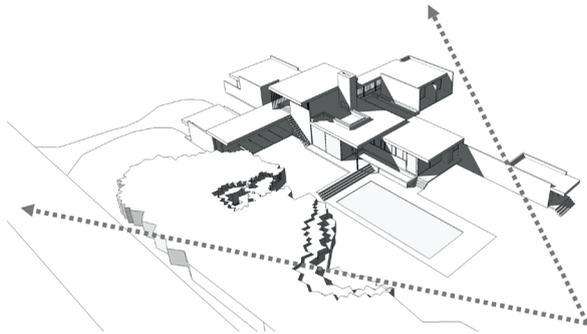
Imagen 7. Perfil de un Ha-ha Wall.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

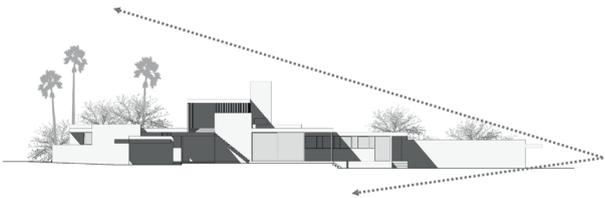
La casa Kaufmann puede ser entendida metafóricamente como una estrategia ha Wall, un “muro sorpresa”, pues, mediante esta estrategia se consigue una fluidez entre el jardín y el paisaje lejano, desapareciendo metafóricamente la ciudad en la que se emplaza este edificio.

Imagen 8. Cono visual de un observador, desde donde habitualmente se observa la totalidad del contexto.



Fuente: Nina Álvarez Ziubrovskaja.

Imagen 9. Cono visual del entorno inmediato, en donde no se podría reconocer el horizonte lejano.



Fuente: ilustración elaborada por Nina Álvarez Ziubrovskaja.

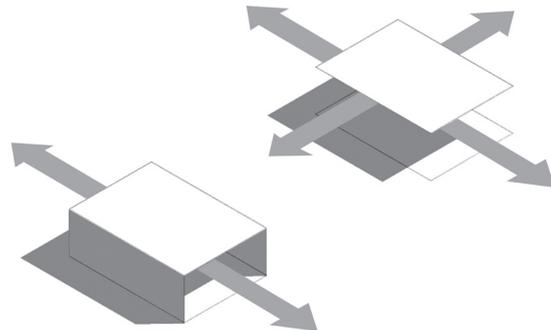
Cubrir. Los porches que preservan y enmarcan

El pabellón, se vincula en su origen a la tienda de campaña, una cubierta ligera que protege de la intemperie. Al convertirse en un elemento estable, promueve la apertura lateral del espacio y promueve la visión panorámica. Esta descripción del pabellón se asocia con la del porche como una

de las tres unidades de delimitación irreductibles que hace Armesto. El porche o pórtico a la inversa del recinto, tiene el horizonte como conexión exterior, allí donde se encuentran cielo y tierra como límite. En la casa Kaufmann los porches se arman por las cubiertas que a manera de láminas son sostenidas por barras permitiendo conformar marcos que se dan entre piso y techo.

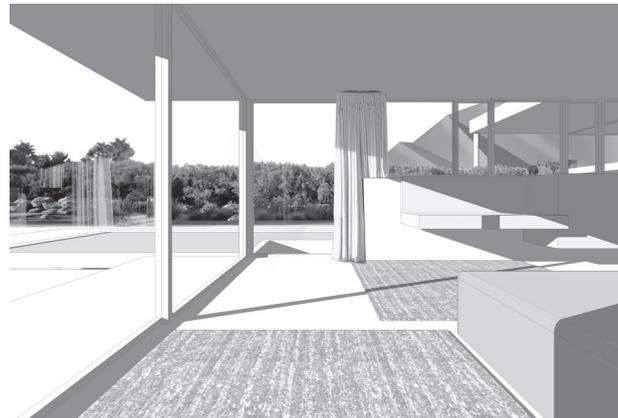
Las aperturas desmaterializan la casa, los vanos adquieren dimensiones extraordinarias de piso a techo y de pared a pared, enmarcan visuales calculadas como sucede en el del salón comedor o la alcoba, en donde al pasear o permanecer por estos dos espacios se contempla como telón de fondo el encuentro de las montañas con el cielo. El efecto de profundidad es realzado con los gradientes que dan los arbustos de bajo porte a manera de cercas.

Imagen 10. El porche como unidad de delimitación, tiene direcciones. Es direccional o centrípeto.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

Imagen 11. Habitación principal. En la imagen se evidencia la apropiación del paisaje lejano.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

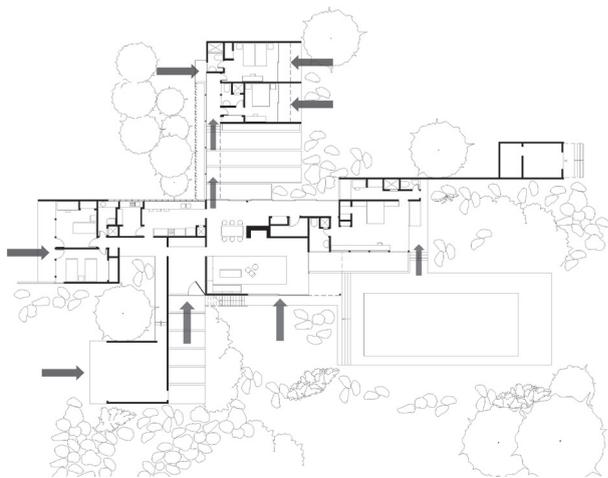
El porche como unidad de delimitación, es unidireccional o centrípeta, como ilustra el esquema de la Imagen 10. Cabe anotar que la relación espacial se da de adentro hacia fuera y viceversa, en el caso del salón la relación espacial es centrípeta y centrifuga, la chimenea actúa como pivote para acentuar este efecto, Imagen 13. En el caso de la alcoba la relación con el exterior marca una dirección por tener un muro de espaldas.

Es el techo el que sugiere un límite para enmarcar. La técnica shakkei es un recurso habitualmente empleado en el arte japonés, que consiste en la apropiación del paisaje natural real para introducirlo, transformado en un elemento estético más, en la composición de la obra, en éste caso en el jardín. Un aporte de la casa Kaufmann en la construcción del paisaje, es lograr esa apropiación de la naturaleza hasta el interior de los espacios que la componen, en una mezcla entre geometría y composición escenográfica, lo que Leupen llama *escenografía racional* Leupen, Grafe, Körnig, Lampe, & De Zeeuw, (1999/1993 p. 37)

Multiplicar accesos y circulaciones

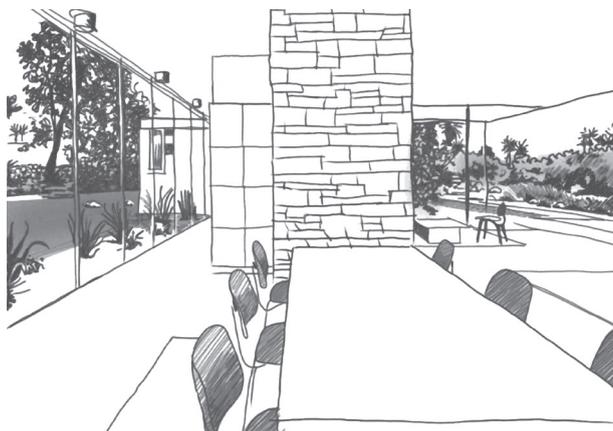
Las aperturas de la casa anteriormente descritas resultan difíciles de categorizar como puertas o ventanas, de manera que el edificio cuenta con múltiples accesos, algunos de los cuales sirven espacios definidos y otros conectan algunos espa-

Imagen 12. Multiplicidad de accesos y circulaciones.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

Imagen 13. Traslape. Con la multiplicidad de accesos la idea de pabellón como una tienda de campaña se intensifica.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

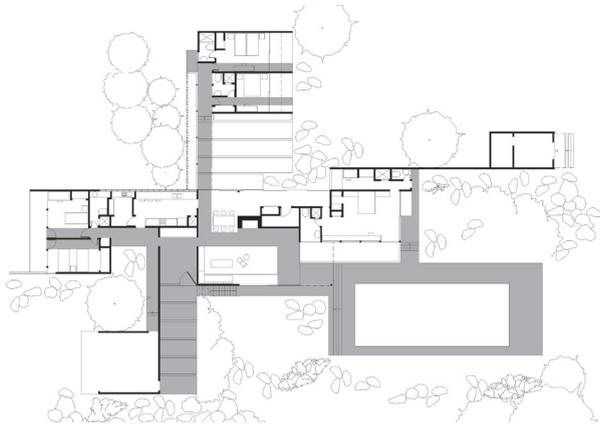
cios con otros. Por lo anterior, las imágenes 11 y 13 sirven tanto para ilustrar la indeterminación de los vanos como ventanas o puertas, así como para explicar cómo la multiplicación de accesos, deja la posibilidad de transitar en cualquier dirección prácticamente sin barreras aumentando la percepción de un pabellón que desvanece sus límites.

Traslapar (deslizamiento de las partes y la transgresión del contenedor)

En la casa Kaufmann no se pueden establecer límites de las volumetrías, no hay una correspondencia entre las figuras del piso con el techo o con el límite de las fachadas. La transgresión del contenedor generada por la percepción descrita, se consigue mediante operaciones de traslape entre los diferentes elementos.

En su acepción más general traslapar significa sobreponer parcialmente una cosa sobre otra, esta acción genera un efecto de intersección. Además del deslizamiento de los elementos que no coinciden en el empalme de sus aristas, la disposición de todo el conjunto no corresponde a la lógica radical de subordinarse a una estructura dirigida por las circulaciones como habitualmente se puede establecer en el arquetipo funcionalista. Por el contrario, la circulación transgrede espacios servidos, esto deliberadamente hace parte de la

Imagen 14. Diagrama que representa las circulaciones de la casa. Dichos recorridos tienen un diagrama independiente. No corresponden con las delimitaciones de la construcción.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

estrategia de difuminar⁴ los límites para conseguir una fluidez espacial y visual entre interior y exterior, que corresponde a esa tradición instaurada por F. LL. Wright en sus casas de la pradera.

Categorías estéticas y el juego de la percepción

Desde el punto de vista del arte, Milani reconoce que el paisaje como es una construcción intelectual, se da por evolución cuando se separa de la teoría del cosmos, y la naturaleza se empieza a representar desde la percepción del hombre. Para el autor establecer qué es un paisaje, es un ejercicio de valoración estética desde los parámetros de la memoria histórica, colectiva y psíquica y los medios para lograr dicha valoración se hace mediante el desarrollo de las categorías estéticas, en particular la teorización que de ellas se hace en el siglo XVIII.

Las categorías en las que se centra esta investigación por su afinidad con la proyección arquitectónica son: lo pintoresco, lo sublime y la maravilla. Se empieza por la idea de lo pintoresco porque de todas las categorías es la que da la base arquitectónica para promover las otras dos.

.....
4 Difuminar significa: Hacer que algo pierda intensidad o claridad.

Lo pintoresco

La expresión, pintoresco, se utiliza para cualificar las escenas de un paisaje, que por su belleza son dignas de ser capturadas en un cuadro. Una de las imágenes más sugestivas de la casa Kaufmann es la fotografía realizada por Julius Shulman en 1946, en ella se expresa de manera determinante la idea de lo pintoresco en la arquitectura.

Lo pintoresco como categoría estética se refiere al placer por retratar la belleza del paisaje y la reflexión que de ello suscita desde un plano filosófico por el afecto a la naturaleza. De acuerdo con Milani (2007/2005, p. 123) los principios que originan esta categoría son: “observar, sentir, entender aquello que aparece en torno a nosotros en función de la variedad, el entrelazado, la irregularidad o la rudeza en un recorrido de «efectos» de tramas objetivas y plenas de asociaciones.” Pareciera que de manera natural lo pintoresco pertenece a la arquitectura en términos de composición.

La tradición del pintoresquismo trasladado a la arquitectura se asocia con el concepto revolucionario, el *pintoresque grec* de Auguste Choisy y a su influencia en la obra de Le Corbusier. Es conveniente destacar que para Le Corbusier siguiendo recomendaciones de Choisy, el medio natural se plantea como fondo escenográfico que marca la diferencia entre fondo y figura. En la casa

Imagen 15. El sistema pictórico se explica a partir de la *veduta* como técnica de composición paisajística en la pintura. Es análoga como estrategia de composición arquitectónica utilizada en la Casa Kaufmann del desierto.



Fuente: Giovanni Antonio Canal, Capriccio Palladiano (1740).

Kaufmann, esa condición de discriminación del fondo y la figura es de doble vía, por un lado se puede reconocer la naturaleza del artificio en un edificio de tecnología refinada; por otro lado, el edificio se desvanece en una composición entre elementos cercanos y lejanos. En este sentido, la puesta en escena de la obra de Neutra estaría más cercana a las exploraciones realizadas por Wright con los umbrales, en particular las lecciones recogidas en las casas de la pradera.

Además de estar compuesta por partes (elementos, piezas, conjuntos y sistemas) la casa Kaufmann está compuesta por recortes, analógicamente como lo resaltara Rossi en la reflexión sobre el *Capriccio palladiano* de Canaletto (Imagen 15). Los vanos al igual que el recinto y los traslapes, configuran aperturas que enmarcan un paisaje con gradientes, la vegetación, el paisaje lejano y el cielo, generando una suerte de *vedutas* que son capturadas de manera magistral por Julius Shulman, como el encuadre de la Imagen 19. Aunque es evidente que es Shulman quien captura estas *vedutas*, es la obra de Neutra la que crea esta escenografía, mediante el manejo de aperturas entre el piso y el techo como se aprecia en la Imagen 11., del encuadre de la alcoba hacia el jardín y las montañas de fondo, de manera parecida con el comedor y el salón en la Imagen 13.

Imagen 16. Análisis de planos de color de una fotografía de la casa Kauffman.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

El encuadre que se puede percibir gracias al retrato de Shulman de su reconocida fotografía de 1946, expresa la dualidad anteriormente descrita entre fondo y figura, exagerada en la Imagen 16, mediante la representación de una interpretación de planos de color. En esta imagen resulta contundente el papel del recinto verde descrito en las operaciones, así lo pintoresco se convierte en la base para promover el horror y el estupor que demanda una explicación racional de lo que percibimos, es decir lo asociado a lo sublime y la maravilla.

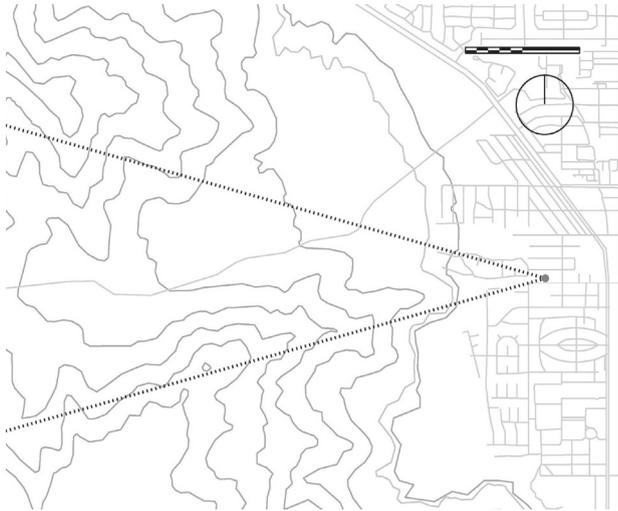
Lo sublime, horror vacui

Lo sublime es una categoría estética, reconoce la “grandeza” o, por así decir, una belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. Lo sublime es un sentimiento que resulta del contraste entre razón e imaginación, siendo, en lo que concierne a la forma, difícil para nuestra capacidad de representación.

En relación con las categorías estéticas, el recinto verde exalta lo sublime, como contenedor que delimita un espacio y al mismo tiempo acerca la naturaleza y el paisaje lejano. El juego de percepción entre la profundidad y el acercamiento de los planos que están a diferentes distancias, se puede asociar y comprender con la siguiente valoración:

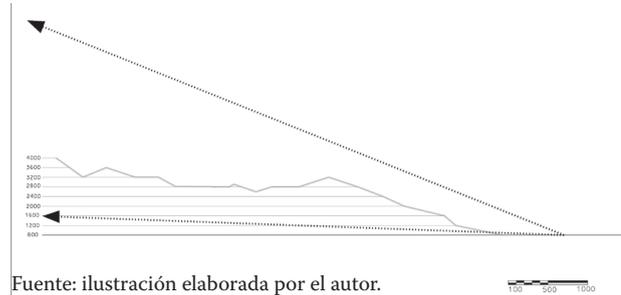
Basándonos en esta observación, podemos desplazar nuestra atención de los actos humanos hacia los naturales y decir que lo que ocurre en la tragedia, por analogía, nos vuelve a pasar cuando contemplamos la naturaleza. Advertimos una misma fuente psicológica: el rito de la catarsis. El hombre vive fuera del peligro afortunadamente conjurado, no es víctima, pero lo mira, lejos de las desventuras humanas y de los desastres naturales: erupciones, aluviones tempestades, etc. Se libera de los acontecimientos y se eleva. Desde los orígenes de lo trágico y de lo sublime en su evolución, el principio de la distancia viene rebatido en la acepción estética (Milani 2007/2005 p. 26).

Imagen 17. Como visual localizado en un plano de Palm Springs, el cual representa la dimensión que abarca el observador en relación con las montañas lejanas. Esta circunstancia no se puede percibir con los mecanismos convencionales de representación tales como plantas, alzados y cortes del edificio.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

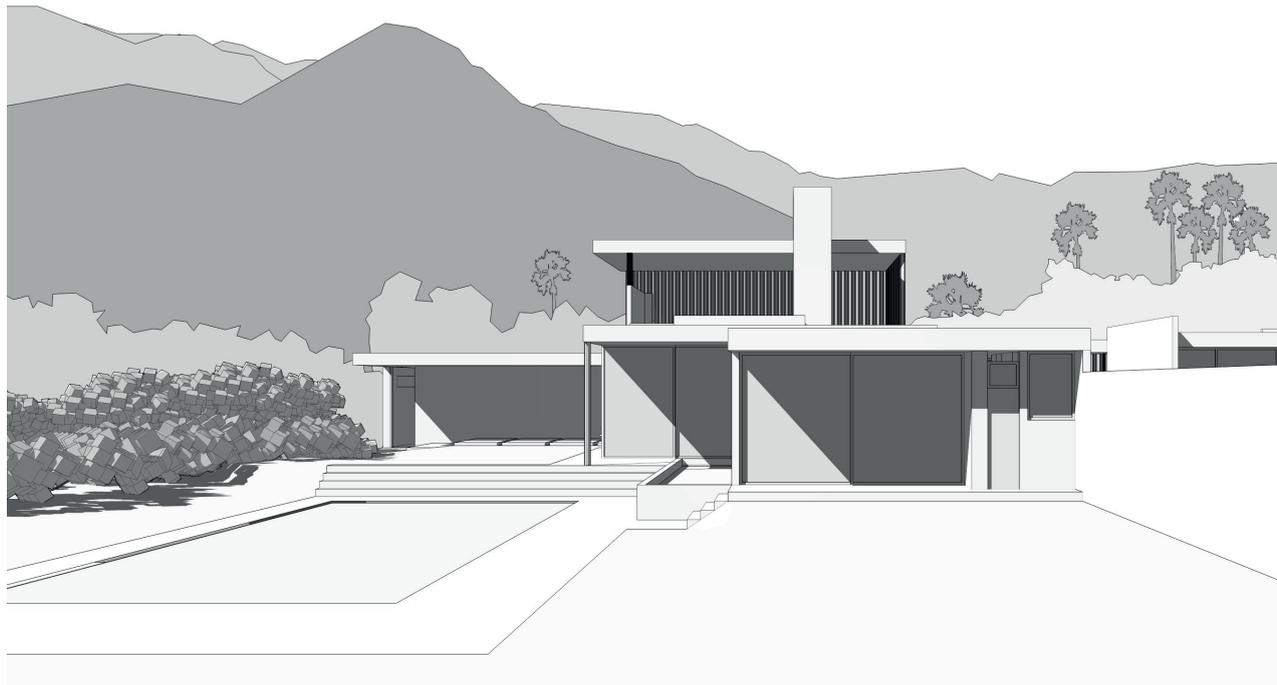
Imagen 18. Como visual del entorno lejano, en donde se reconoce la totalidad. La conexión con el entorno se da hasta la lejanía, en ella se puede reconocer la idea de lo sublime.



Fuente: ilustración elaborada por el autor.

Por otro lado la protección, así como la idea de refugio a partir de la delimitación como recinto o como porche, sugiere una estabilidad que permite observar la grandeza y lo abrumador de la naturaleza. Las operaciones se deben explicar en función de imágenes y el papel de la vista como sentido es fundamental. Los esquemas 17 y 18 no muestran la magnitud de lo expresado en la fotografía de Shulman, como se reconstruye en la imagen 19.

Imagen 19. Encuadre que emula la Fotografía de la casa Kaufmann de Julius Shulman tomada en 1946. En esta se reconoce la idea de lo pintoresco y lo sublime.



Fuente: ilustración elaborada por Nina Álvarez Ziubrovskaja.

El porche a diferencia del recinto protege, no obstante ese papel de preservación nos conecta con la inmensidad de la naturaleza, nos encontramos a cubierto, pero la escenografía es dramática. Esto deja asociar con lo expresado por Milani sobre el horror vacui de lo sublime.

Las rocas que asoman audaces en lo alto, casi amenazantes, las nubes del temporal que se condensan en el cielo y se persiguen entre rayos y truenos, los volcanes que desencadenan toda su potencia destructora y los huracanes que dejan a su paso la devastación, el inmenso océano asolado por la tempestad, la catarata de un gran río, etc., reducen a una pequeñez insignificante nuestro poder de resistencia, parangonado con su potencia. Pero su aspecto, será mucho más fascinante y mucho más terrible si nos encontramos a cubierto; y a estas cosas gustosamente las llamamos sublimes, porque elevan las fuerzas del alma más allá de la mediocridad ordinaria, y nos permiten descubrir en nuestro interior una facultad de resistencia completamente distinta, que nos da el coraje de medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza (Milani, 2007/2005, pp. 26,27).

La maravilla. El porche (proteger, enmarcar, orientar)

La primera aproximación al concepto de maravilla es reconocer la exaltación por lo extraordinario, la admiración, el estupor. En una especie de

Imagen 21. La casa Kaufmann en su contexto urbano. Resulta paradójico que las imágenes más comunes de este edificio, desaparecen la ciudad en donde se encuentra y nos conectan con el paisaje natural.



Fuente: montaje elaborado por el autor.

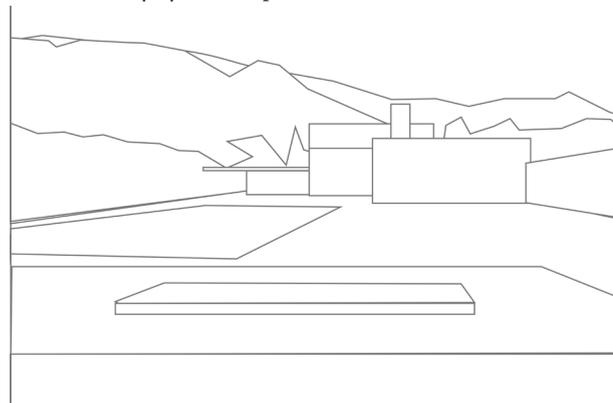
paradoja, la admiración se puede definir como contemplar con interés y placer algo de cualidades extraordinarias. “La imagen de belleza desde la maravilla nace de un gesto de sorpresa. La maravilla es, en la historia del pensamiento, un instrumento posible de mediación entre la mirada del sujeto y la contemplación intelectual” Milani (2007/2005 p. 117).

La contemplación intelectual, la mirada y la razón, se ilustran con la impresión al estar en el patio, el recinto nos acerca a la naturaleza, desaparece la ciudad y no se sabe cómo, esto exige una reflexión profunda en el intento de explicar cómo se logra esto. Lo indecible es que detrás de estas barreras

Imagen 20. Comparación de dos ejercicios de abstracción. Lo sublime se construye y se manipula.



Fuente: ilustraciones elaboradas por el autor.



verdes, existe una ciudad que irónicamente desaparece por esta operación de envolver. De igual manera, mediante la operación de traslapar, la configuración de los porches no nos permite entender cómo se sostienen y el juego de la percepción de los límites no deja entender dónde empieza el jardín y dónde termina, si es en el borde de las terrazas, en el recinto que arman los arbustos o las montañas que se encuentran con el cielo en la lejanía.

La arquitectura de la casa Kaufmann es de dualidades, juega a la determinación de la forma con las figuras rígidas y ortogonales, pero también es indeterminada por los traslapes y el juego de percepción con los umbrales. No obstante el sistema rígido y acabado de la casa Kaufmann y la tecnología que se aleja de lo rústico, enmarca un jardín cambiante, móvil, para lograr esto se vale de la luz como elemento natural que nos hace conscientes del tiempo.

Esta inmaterialidad es resaltada por Vela (1999) cuando ilustra la composición del edificio por reflejos: “Por tanto el medio inmaterial para construir, para edificar esa casa con la naturaleza –simultánea– serán en parte las imágenes y los reflejos, una forma de mostrar, de re-presentar el cambiante paso del tiempo: la construcción de una arquitectura de superficies, que reflejen, refracten, transparenten la realidad, que definan un pabellón donde exterior e interior se fundan para crear un espacio, una entidad nueva, donde la noción básica para diferenciar el espacio sea, y es muy importante, la de umbral –un espacio de transición– opuesta a la de barrera”. Vela castillo (1999). El autor reitera la intención de desvanecer los límites y jugar con los umbrales citando al propio Neutra: “La obra arquitectónica no es un refugio herméticamente cerrado y aislado de su entorno, sino todo lo contrario: un espacio humanizado en íntimo contacto con la naturaleza circundante.” Citado por (Vela, 1999)

En este trabajo se sigue la conclusión de una investigación anterior sobre la necesidad de aprender a mirar para el aprender sobre la

composición arquitectónica como proceso de proyecto (Correal et al., 2015, p. 20). Al igual que en la consideración anterior, es de resaltar que el sentido más importante en la valoración estética del paisaje es la vista, por tanto, el papel de la luz es sustancial en este propósito, con el manejo de esta se realizan los efectos de percepción. La luz finalmente es elemento primordial en la figuración del edificio, aspecto esencial en los intereses por comprender cómo se forma y cómo se figura el proyecto en la arquitectura.

Es en el hombre donde las cosas devienen por si mismas conscientes, pero la relación es recíproca; el hombre es el devenir consciente de las cosas. El hombre es el responsable de la creación, es decir el que ata cabos, con esta apreciación se reconoce la naturaleza compositiva del concepto de paisaje arquitectónico. Esa naturaleza se da, no solo desde lo físico de la proyección arquitectónica, sino desde la posibilidad de crear un discurso personal en la contemplación y la vivencia del proyecto desde el puro análisis.

Es en este sentido que se puede percibir el significado de la luz en relación con lo dicho de la calidad del mirar. La luz, algo sutil que penetra en cualquier parte, explora el campo seleccionado por la mirada y lo prepara para ser leído. La luz, declara Schelling:

...es una especie de concepto que vaga entre las apariencias, no tiene una existencia objetiva más que cuando se manifiesta para nosotros. La luz no conoce el mundo, pero yo veo el mundo gracias a ella. Consideración que nos permite comprender lo relativo a nuestro argumento, la integración del mundo real en el Ideal a través de la intuición (Schelling, 1988/1800, citado por Milani, 2007/2005 p. 28).

Discusión. Condiciones de validez de los vínculos establecidos

El ejercicio de vinculación de instrumentos desarrollados para la valoración del paisaje, en el análisis de la composición arquitectónica, partió

de aproximaciones concebidas, cada una, como válida sólo en el campo de la disciplina de la que procede, es decir, del arte en el caso del paisaje y de la arquitectura, en el de la composición. Quizá desde cada campo el ejercicio llevado a cabo sería condenado como herético.

Para abocar esta eventual objeción cabe preguntar, ¿qué hizo posible la aplicación de maneras de valorar el paisaje en el análisis de la composición arquitectónica efectuado? y si aquello que lo hizo posible, ¿proporciona legitimidad al ejercicio realizado? Convertir esta pregunta en un interrogante por lo que tienen en común estas aproximaciones, que parecen concebirse a sí mismas cada una como un compartimento hermético, en el cual se reclamaría autonomía, ayuda a plantear una respuesta, a la que apuntan conclusiones parciales a las que se llegó con anterioridad dentro de la investigación de la que hace parte este trabajo. De acuerdo con dichas conclusiones parciales, la mirada no es espontánea sino que se aprende a mirar. Así, el análisis de la composición arquitectónica constituye un ejercicio de aprendizaje de la mirada, lo mismo que la valoración estética del paisaje.

Pero no solo tener en común el aprendizaje de la mirada posibilitó lo que se habría podido considerar como una tentativa de construir un conjunto intersección, entre dos conjuntos disyuntos. A la vinculación realizada habría contribuido la subordinación de la valoración del paisaje por el análisis de la composición arquitectónica. En este sentido, no se habría comprometido la autonomía reclamada desde su consideración como compartimientos herméticos.

Se ofreció demostrar la utilidad del concepto de paisaje para el aprendizaje de la composición arquitectónica. Con este propósito se llevó a cabo el análisis de una única obra en particular, en la que fueron asociadas operaciones de composición con valoraciones del paisaje. En cierta forma, se ha vuelto a confirmar la riqueza que ofrece esta obra en particular para el análisis y la crítica. Pero, ¿proporciona el análisis efectuado

un instrumento verificable, reproducible y transmisible, como se había previsto? Las asociaciones con otros proyectos como las casas de la pradera de Wright o el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, así como la relación analógica asociada a las *vedutas* de Canaletto, sugerirían que sí. No obstante lo anterior se debe reconocer que esta pregunta queda abierta a la realización de un número plural de repeticiones.

Conclusión

La valoración estética del paisaje resultaría útil en el aprendizaje de la composición arquitectónica como un ejercicio de aprendizaje de la mirada, más que como detonante de una creatividad innata.

Dejar aisladas unas operaciones para componer la arquitectura como las delimitadas a partir de este análisis de la casa Kaufmann, resultarían tautológicas si no se explica cuál es su sentido. Al vincular las operaciones delimitadas con categorías para valorar el paisaje, permite explicar la razón de ser de estas operaciones en el desarrollo de una estrategia de proyecto para componer en atención al sitio.

La estrategia consiste en difuminar los límites, un juego con la percepción de los umbrales para crear paisaje. Las operaciones para lograr esto, son: Reticular: La planta cruciforme que orienta; Envolver: El recinto verde que protege y marca la distancia; Cubrir: Los porches que preservan y enmarcan; Multiplicar accesos y circulaciones; finalmente, Traslapar: el deslizamiento de las partes y la transgresión del contenedor. A partir de estas operaciones se puede explicar cómo se funda un paisaje arquitectónico y los vínculos que la composición arquitectónica tiene con la composición en la pintura o la descripción literaria.

El aporte de este trabajo consiste en establecer operaciones de composición arquitectónica que dejan verificar lo esbozado por lo pintoresco, lo

sublime y la maravilla y anticipa su condición replicable. De esta manera la aproximación al tema del paisaje puede ser disciplinar desde la arquitectura, permitiendo controvertir la idea según la cual proyectar sería más fácil desde la idea de paisaje. Es decir, se discute la afirmación, todos los hombres llevan dentro de sí un paisaje sentido, que solo quedaría por develarlo y que esto se hace por instinto, luego proyectarlo también, como apunta Raffaella Milani: “el ritmo de líneas y superficies que el hombre sabe componer por instinto” (Milani, 2007/2005, p. 49).

En discusión con lo anterior la valoración del paisaje al igual que el análisis de la composición arquitectónica, requieren aprender a mirar. Se reconoce que son miradas diferentes, sin embargo para la proyección arquitectónica, necesitan de una formalidad, no se puede hacer espontánea o fortuitamente. El paisaje es un constructo cultural, es el hombre el que transforma lo que observa en una idea estética.

Las ideas de lo pintoresco, lo sublime y la maravilla, están estrechamente enlazadas a la percepción del paisaje en su valoración estética y con el sentimiento de la naturaleza. Las categorías para el análisis del paisaje aportan en el análisis de la composición arquitectónica un componente semántico, dan sentido cuando conectan con el afecto por la naturaleza, lo cual se puede lograr mediante operaciones de proyecto en la arquitectura. No obstante la representación gráfica de lo anteriormente expuesto, demanda la necesidad de reflexionar sobre los mecanismos de representación convencionales como las proyecciones planas (plantas, cortes y alzados), pues estos no advierten la articulación de paisaje y arquitectura, como si lo puede hacer los esquemas analíticos y las imágenes. Queda así abierto un camino para explorar mecanismos de representación intermedios como la pintura o las imágenes mediante instrumentos digitales que permitan anticipar el componente semántico que le da el paisaje a la composición arquitectónica según lo argumentado en este artículo.

Referencias bibliográficas

Armesto, A. (2000a). *Arquitectura y naturaleza. Tres sospechas sobre el próximo milenio. Documents de projectes d'arquitectura*, 34-43.

Armesto, A. (2000b). *Sentido de la restauración: restauración del sentido. En J. M. Gil, Cursos sobre el patrimonio histórico 6* (p. 406). Santander: Ayuntamiento de Reinosa.

Barbeito, J. (2011). *Sobre las casas Kaufman, dos dibujos y una fotografía. Cuaderno de proyectos arquitectónicos*, 18-26.

Burke, E. (2005/1757). *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza.

Capitel, A. (2005). *La arquitectura del patio*. Barcelona: Gustavo Gili.

Capitel, A. (2009). *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Gustavo Gili.

Correal, G.D., Francesconi Latorre, R., Rojas Quiñones, P., Eligio Triana, C. A., Quiroga Molano, E., Páez Calvo, A., & Salinas, Á. M. (2015). *Aprendizaje, composición y emplazamiento en el proyecto de arquitectura. Un diálogo entre las aproximaciones analógica y tipológica*. Bogotá: Universidad Católica de Colombia.

Havik, K. (2016). *Leer y escribir arquitectura, un viaje literario a través de la ciudad*. Bogotá: Editorial Unal.

Leupen, B. (1999). *Proyecto y análisis, evolución de los principios en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Leupen, B., Grafe, C., Körnig, N., Lampe, M., & De Zeeuw, P. (1999/1993). *Proyecto y análisis, evolución de los principios en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martí Arís, C. (2008). *Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna. DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, 16-17.

Milani, R. (2007/2005). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva.

Quesada García, S. (2006). *Imitatio Naturae. El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla. Sevilla.

Rojas Quiñones, P. (2015). Gramática y analogía para la composición y el análisis arquitectónico. En P. Rojas Quiñones, R. Francesconi Latorre, E. Quiroga, C. Eligio, G. Correal, & A. Páez, *Aprendizaje, composición y emplazamiento en el proyecto de arquitectura. Un diálogo entre las aproximaciones analógica y tipológica* (p. 191). Bogotá: Universidad Católica de Colombia.

Schelling, F. (1988). *Sistema del idealismo trascendental*. (J. Rivera de Rosales, & V. López Domínguez, Trads.) Barcelona: Anthropos.

Scully, V. (1962/1979). *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New Haven: Yale University Press.

Steenbergen, C., Reh, W., Nijhuis, S., & Puderoijen, M. (2009). *The Polder Atlas of The Netherlands - Pantheon of the low lands*. Wommelgem: THOTH Publishers.

Steenberger, C., & Reh, W. (2001/1996). *Arquitectura y paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vela, J. (1999). *Richard neutra: un lugar para el orden. Un estudio sobre la arquitectura natural*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de: <http://oa.upm.es/634/1/03199915.pdf>