



Ricardo Sánchez Lampreave

Especulaciones sobre unas ventanas

Especculaciones sobre unas ventanas

Especular sobre el territorio supone hoy, para un arquitecto, plantearse la oportunidad de repensar y corregir un desequilibrio: el establecido por la arquitectura moderna al relegar el referente clásico de la naturaleza a un segundo plano, a un depreciado telón de fondo para aquellas figuras, tanto sus edificios como sus manifiestos y proclamas, interesadas en la consideración del objeto arquitectónico exclusivamente por su funcionalidad como máquina. Así no dudó en considerar como fondo, de cualidades y expectativas diversas, todo lo que no era construcción moderna. Sólo en 1966, con *Il territorio dell'Architettura* y en especial con la segunda parte "La forma del territorio", Vittorio Gregotti comenzó a equilibrar esta situación, proponiendo el lugar como parte activa del proyecto, si bien aún con posos del sometimiento del lugar al objeto construido, por más que éste se organizara ya para ser capaz de estructurar, explicar, organizar, poseer, su lugar.

Con la palabra "ciudad" hoy nos referimos a todo el territorio urbanizado y explotado. La ciudad crece y se extiende porque así lo hacemos nosotros. Todo se puede pensar desde premisas de urbanidad porque todo ha pasado a ser ciudad, en cuanto soporte de nuestro día a día. Y como si estuviéramos considerando iteraciones fractales, la escala de sus acontecimientos o de sus accidentes determinará la escala de la arquitectura que los considere. Cualquier intervención así resultante definirá o modificará un paisaje, ya territorio nombrado más que tierra sin nombre. Límites, bordes y fronteras, geográficas o topológicas, económicas o virtuales, el mundo de los nombres en el que nos conducimos, siempre por mediación de otros, implica indefectiblemente la extensión del espacio y el paso del tiempo.

Cuántas veces nos hemos exigido abandonar nuestros prejuicios más arraigados, para volver a

formular nuestros problemas mediante nuevos conceptos o, al menos, para atribuir nuevos significados a las palabras que utilizamos habitualmente, para recuperar la capacidad de intervención en la ciudad contemporánea. Si todo es urbano, si la territorialidad es sólo una circunstancia que cambiamos y modificamos, se trataría, mejor, tal y como sugiere Carlos Thiebaut en su *Historia del nombrar*^[1], de inventar nuevas palabras que nos permitan dar nombre a cuanto pensemos que no lo tiene, sabiendo además que, probablemente, ya lo habremos empezado a pensar y a mirar sin poder nombrarlo. Y esto supondría encontrar nuevas maneras de definir nuestra realidad circundante o, cuanto menos, de forzar los límites de las viejas con el mismo objetivo.

También han pasado cuarenta años desde que la edición de 1963 de la *Member's Guide to New York City* del Automobile Club of New York, publicada por la American Automobile Association, ampliara el entorno sobre el que informar a sus afiliados. La coletilla "& Vicinity" del nuevo título supuso añadir información sobre la localización de 223 pequeñas ciudades, 49 campos de golf, 64 parques, 15 playas y 28 cementerios. De hecho, la portada de la guía era un dibujo en el que, a través del parabrisas de un coche conducido con una única mano diestra, enguantada, aparecía una vista panorámica del campo abierto mientras que, enmarcado en el espejo retrovisor y aislado en el fondo, estableciendo una cierta distancia creciente, se veía el estilizado perfil neoyorkino recortando contra el cielo el Empire, el Chrysler y las Naciones Unidas^[2].

Mientras que Le Corbusier venía teorizando sólo sobre cómo disfrutar de la naturaleza en la ciudad, la Nueva York de entonces, la de Robert Moses, ofrecía a los vecinos que tuvieran coche la

posibilidad de salir a buscarla, a disfrutarla allí donde estuviera, siendo las compañías petrolíferas, las máximas beneficiadas por la enérgica promoción del tráfico automovilístico llevada a cabo por las operaciones urbanas de Moses, las encargadas de recomendar las mejores rutas junto a la planta misma de la ciudad. Así, durante varios años, la Esso adornó los mapas de *New York and Vicinity* con imágenes de puentes y autopistas que salían de la ciudad. Una ciudad que publicitaba su Feria Mundial de la misma manera: la portada de 1964 de su callejero presentaba todo cuanto cabía esperar de este nuevo entendimiento de la ciudad, un descapotable con la capota recogida dirigiéndose rápidamente hacia la feria por el Grand Central Parkway. Ya en la Feria, el pabellón de la ciudad proyectado por Philip Johnson, que aparecía en primer plano en la imagen de la portada mencionada, rendía su particular tributo a las nuevas autopistas, adoptando como fondo del pabellón una ampliación del mapa de carreteras del Estado de Nueva York editado por la Texaco.

En definitiva, un espejo retrovisor certificando esa distancia entre la ciudad y el campo, y unas autopistas, una infraestructura, permitiendo unirlos, separados como estaban, facilitando el disfrute de lo que hasta entonces podría resultar ajeno o difícilmente accesible. El campo, los "alrededores" de la ciudad, se habían convertido en más deseables que la propia ciudad. Una disociación clásica, como podrían acreditar por ejemplo los capítulos "Monseigneur en la ciudad" y "Monseigneur en el campo" de Charles Dickens^[3].

La división del espacio en un campo anterior y un campo posterior es una de las más elementales operaciones humanas de categorización. No se

trata de ninguna sensación indeterminada de disolución: es la construcción de un modelo cognitivo que no es fácil desmentir y que puede coexistir con otros modelos más o menos empíricos. De manera que confiar a un espejo retrovisor la percepción simultánea de lo que pasa detrás, a nuestras espaldas (un vacío, un campo invisible), quizá sea la mejor manera de reducir esa diferencia.

Es el movimiento, nuestra voluntad de desplazarnos, el que suscita la necesidad de ver lo que no podemos ver, lo que está a nuestra espalda, los escorzos invisibles para nuestra perspectiva. No es sentado en una silla, frente a una mesa, donde necesitamos interesarnos por cuanto acontece detrás. Primero, tras el "descubrimiento" del paisaje por Petrarca, con la consabida necesidad de interiorizarlo^[4], con el disfrute de una ascensión capaz de despertar una contemplación romántica de lo sublime encarnado en un mar de nubes, el siglo XIX produjo la ilusión de los panoramas. De pie podíamos girarnos sobre nosotros mismos para abarcar con nuestra mirada el paisaje circundante elegido. Tanto daba si se trataba de una ciudad como Berlín, subidos en 1834 con el pintor Eduard Gärtner a las cubiertas de la Werderschen Kirche para ver los últimos edificios de Schinkel, como si de la campiña inglesa o el golfo de Nápoles se tratara^[5]. Era el paisaje, y nuestra condición de espectadores o de viajeros, el que activaba entonces una representación exclusivamente estética. Después, en el siglo XX, sometidos por el automóvil al movimiento en una línea, ya no a pie, el espejo retrovisor ha venido a incorporar la simultaneidad que quizá antes no necesitamos. En cuanto usuarios sometidos a la fuerza de la necesidad, desplazándonos, y sumando los campos visuales sucesivos, logramos construir un mundo circular completo y coherente, por más que se trate de un modelo inductivo cuya verificación nunca pueda ser satisfactoria. Es pues el movimiento el que define ahora el territorio, un concepto ya superador de la insuficiencia que supone una relación estética con un lugar, intentando además obviar las limitaciones de nuestro campo visivo.

Pensemos un momento en lo que supone un espejo retrovisor. Es sintomático que lo apreciemos como imprescindible en su exigua condición. Un reducido espacio que sacrificamos en nuestra visión frontal, en el que apenas cabe nuestra mirada, para tener también presente, fundido, lo que dejamos detrás de nosotros. Con espejos mayo-

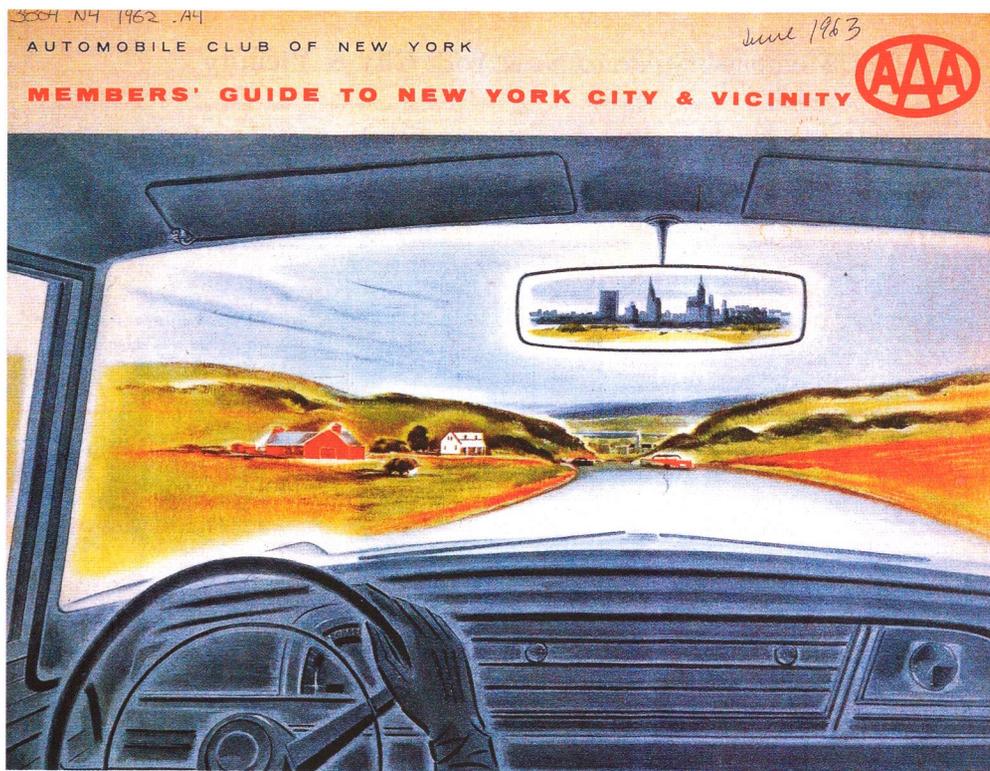
res de los convencionales, veríamos siempre el mundo situado a nuestras espaldas como el contorno y complemento de nuestra persona. Lo que estos espejos confirmarían es la presencia del sujeto que se observa a sí mismo. Por eso han desaparecido de nuestras casas. Más que la devolución de un centro espacial en el reflejarnos pivotando, hoy queremos desplazarnos, vivir largamente, como decía Hannes Meyer. Por eso los retrovisores nos permiten excluir al yo de la visión del mundo. Que pueda reducirnos a una mirada, a una acción, a un continuo acontecimiento. Que reduzca, exactamente a la superficie que ocupa, todo lo que vamos dejando atrás. Pero sin que llegue a desaparecer. Incluso desenfocando su contorno para sumarlo así, más fácilmente, para fundirlo a todo lo que tenemos delante. Todo lo que queda detrás es sólo el punto de partida. El camino por andar, está siempre delante.

Borges pretendió angustiarnos con la incertidumbre de cuanto acontece a nuestra espalda, recogiendo en su *Zoología fantástica* la existencia de un extraño animal, el *hide-behind*, una leyenda de los leñadores de Wisconsin y Minnesota. Se trata de un animal que está siempre detrás de nosotros, nos sigue por todas partes; nos volvemos, pero por muy rápido que seamos, el *hide-*

behind es todavía más rápido y se ha desplazado detrás de nosotros; nunca sabremos cómo es, dice Borges, pero está siempre ahí. Y sin embargo, Calvino dejó escrito que Montale fue el que una vez consiguió, al volverse, ver al *hide-behind*. Dijo Montale que era el más espantoso de los animales. Dijo Calvino que Montale vio la nada. ¿La nada? Vaya animal. ¿Y si no fuera cierto? Todos sabemos que Borges y Calvino eran unos exagerados cuentistas. Entonces, ¿qué pudo ver Montale? ¿Qué había exactamente detrás de él?

Baudelaire y Hölderlin también andaban en las mismas. Baudelaire nos respondió en la introducción a *Las flores del mal*: "Lector, tú bien conoces al delicado monstruo, ¡hipócrita lector -mi prójimo- mi hermano!". Quizás, deberíamos pensar las ciudades, los territorios, sin mayor atención por lo que tenemos detrás, por nosotros mismos, sin mayor atención por nosotros mismos, la nada, al fin y al cabo. Hölderlin fue más certero. Respondió en su *Hyperion*: "No somos nada. Lo que buscamos lo es todo."

No otra fusión sería la pretendida por Lee Friedlander en sus fotografías^[6]. Quizá un denominador común que permitiera comprender rápida-



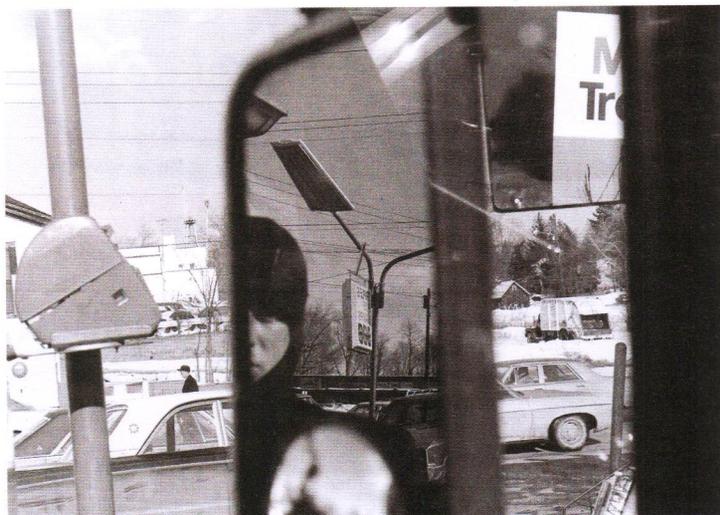
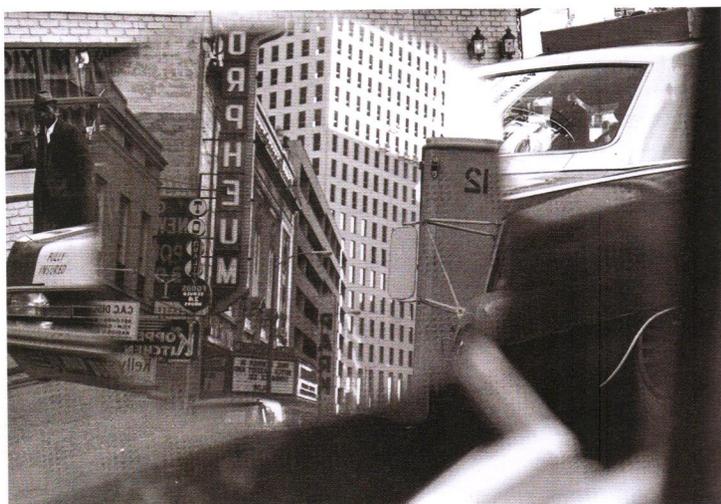
1. AAA, Portada de la Guía de Nueva York y alrededores, 1963.

mente el conjunto su obra sería su interés por mostrar la incapacidad de nuestra mirada para ordenar nuestro entorno: desde sus fotografías de 1962 sobre sus primeros escaparates, donde diferentes profundidades se plasman de forma confusa en un único plano, el del vidrio, hasta sus últimos trabajos (el del desierto de Sonora, por ejemplo), muestra cómo la realidad no es tan fácil de disociar, como percibimos esa fusión desordenada, indiscriminada, de planos diferentes, de realidades diferentes. Y en este sentido su trabajo sobre los retrovisores de los coches vuelve a ser ilustrativo de su ambición. Un entendimiento complejo de nuestro entorno establecido por la línea asfaltada contrastando el delante y el detrás visible delante, en el espejo.

La distancia que procuran estas autopistas, el acceso que permiten los automóviles, y sus retrovisores, son los ingredientes de la conocida Slow House de Elizabeth Diller & Ricardo Scofidio^[7]. Cuarenta años después, por tanto, la ciudad que preconizaba Moses sigue extendiéndose en términos bien similares. Quizá sólo haya cambiado la cualidad del territorio al que llegar. Quizá sólo porque ahora nos espera, junto al hogar de la chimenea, la misma imagen de otro televisor nuestro. Toda la casa está organizada como una transición espacial entre el automóvil y el televisor. Sólo quiero recordar cómo la corbuseriana ventana panorámica de la Slow House queda complementada, y así sustancialmente modificada la domesticidad que procuraba del campo visual, por la decisiva incorporación al proyecto del es-

pejo retrovisor del coche por el que se accede y el televisor al que finalmente se accede. Ambos, como dicen los autores, "enmarcan el tránsito al espacio vehicular y el paso al espacio electrónico", localizados sobre dos ventanas panorámicas, el parabrisas del coche y la que procura a la casa sus espectaculares vistas, ambas por tanto "pantallas de engaños", conforme se refería Calvino a nuestro campo visual.

Mirándose enfrentados en las paredes opuestas del estar, aunque ya inseparables, el televisor y la chimenea establecen parámetros domésticos diferentes. La ventana panorámica, otrora todo control y transparencia, queda contaminada visualmente por unas imágenes que, suspendidas en la convexidad de la curva, deshacen la perspectiva de la casa. Si la ventana tiene un marco clara-



2,3_ Lee Friedlander, New Orleans, Louisiana, 1969, y Hillcrest, New York, 1970.



4_ Diller + Scofidio, Tablero conceptual de la Slow House, 1991.

mente establecido, este marco ya no tiene un contexto estable, es tan flotante como el marco de una pantalla de televisión. Un ligero desplazamiento del horizonte señala una profunda afinidad entre ambos sistemas, la ventana y el televisor. La televisión no se encuentra ya simplemente fuera de la arquitectura, ni siquiera es un tipo de mueble más en su interior. Aquel diminuto espejo que Sigmund Freud dejaba colgar sobre la ventana de su despacho, y que sin duda aseguraba la necesaria presencia de lo inestable en su previsible equilibrio interno, ha pasado a ser otro en el que, por seguir omitidos, se refleja más nuestra intangible ambición que nuestra segura presencia. Esta nueva espacialidad que define el conjunto de las vías de comunicación transportando personas, bienes e informaciones capaces de arribar a cualquier punto, categoriza nuestra realidad urbana. Ya no representa una unidad autónoma, un centro enquistado en el campo circundante, sino una zona de condensación específica alrededor de puntos de cruce de las citadas vías de comunicación en un territorio cada día más homogéneo. Habitar ya no significa residir, sino comunicar. El habitante ahora es un abonado a estos puntos nodales del espacio-red, y su vivienda, una conexión a esta red. Ya no llegamos como Monseigneur de la ciudad al campo advirtiendo cualidades diferentes, hoy pasamos a nuestra segunda residencia, que sólo lo es así porque pasamos menos días en ella que en la primera.

Si por un momento pensamos en términos deportivos, resulta significativo cómo hemos sustituido el sufijo de los olímpicos *citius, altius, fortius*, la competitiva cualidad que requiere de otros a los que vencer, por el del gerundio -ing, de *footing, jogging, rafting,...* donde priman el proceso y la acción, como corresponde a la "forma continua", es decir la idea de trayectos frente a la de principios y finales, de salidas y metas; igual que, como corresponde a los tiempos, hemos cambiado el origen latino de los primeros por el anglosajón de los segundos.

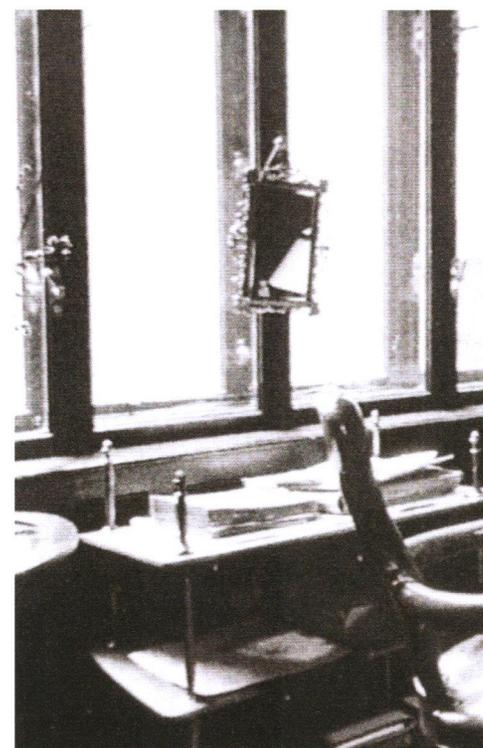
Que el mundo se conoce desde un interior resulta evidente, y progresivamente frecuente, en repetidos momentos de la segunda mitad del siglo pasado: la guerra condicionó el desarrollo de la pintura europea obligando a los pintores a recluirse en sus estudios; el automóvil incrementó notablemente la fluidez y la facilidad de los desplazamientos hasta lugares inaccesibles para otros medios; la televisión ofreció desde el comienzo lejanas transmisiones, llegando a bajar-

nos la luna; y hoy percibimos y conocemos el mundo entero desde nuestras pantallas, navegando en la red. Como prueba de esta aceleración del tiempo, sabemos que, por ejemplo en Estados Unidos, la electricidad necesitó, desde 1873, 46 años en llegar a las masas, la radio (inventada en 1906) o la televisión (en 1926) unos 25 años para extenderse por las casas. El teléfono móvil apenas ha necesitado 13 años para hacerse popular, mientras Internet, desde su apertura al público, sólo ha requerido siete años. Quizá debamos admitir que la Arquitectura es una disciplina perteneciente al ámbito de la Geografía. Quizá intervenir en el territorio sólo implique invertir ciertos valores, o que primen otros diferentes, respecto de los que lo hacen en un entorno edificado. Aunque no siempre se entienda así, parece evidente pensar que, mientras que en un solar entre medianeras en el centro de una ciudad histórica uno debe pensar en sumarse a un coro donde rara vez se precisa un solista, en un entorno rural las claves sean otras. ¿De qué composición cabrá hablar? ¿Qué habrá que componer? ¿Qué palabra es ésa? ¿Qué significa?

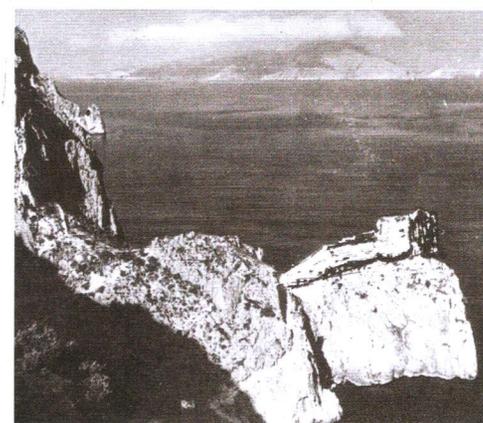
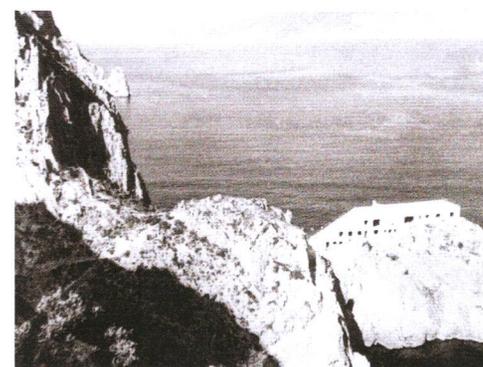
En 1940, exactamente uno de los últimos días de noviembre, Curzio Malaparte, un escritor, visita las obras de la casa que está construyendo para su uso y disfrute⁽⁶⁾. En lo más alto de un acantilado, en la Punta Massullo de Capri, la casa se está levantando mirando hacia el sol, transmitiendo un especial sentimiento de distancia y orientación, mientras su presencia acentúa la inaccesibilidad de un lugar excepcional. El lugar elegido por Malaparte no es simplemente un lugar donde la naturaleza, además de poder ser contemplada, puede ser sentida en toda su plenitud. El sol y el agua se convierten en mundos envolventes de la arquitectura, sumergiéndola en ellos. Desde luego, ya no es sólo la versión contemplativa dominante de la naturaleza.

Aprovecha una foto hecha en su última visita de septiembre, al otro lado de la cala del Fico, para volver a retratar la casa, dibujándola. Esta vez, raya y levanta la impresión, como un escultor que sustrayera materia de su piedra ahondando hasta descubrir los ocultos perfiles buscados.

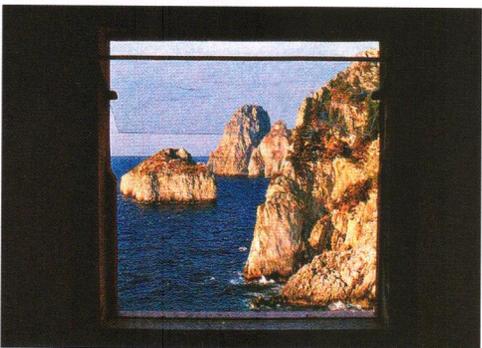
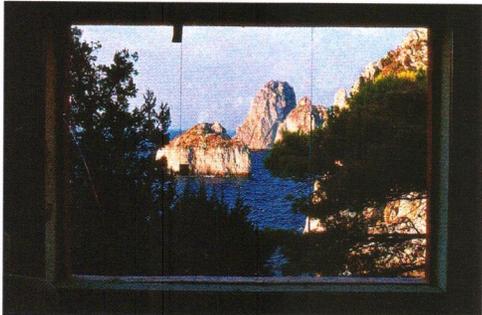
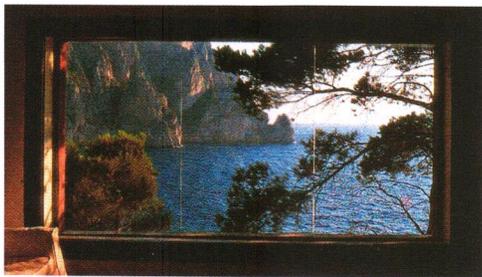
Acaba de escribir su *Retrato de piedra*, retrato que alguna vez también se publicó con el título *Una casa entre el greco y el siroco*, los dos vientos de la zona. Dice Malaparte de su casa: "Desde el principio, sabía que no sólo el volumen



5_ Fotografía de la ventana del despacho de Sigmund Freud en Berggasse 19, Viena, en 1938.



6.7_ Fotografías de Curzio Malaparte de su casa, en noviembre/diciembre de 1940. La inferior es la segunda fotografía que dibujó rayando la impresión.



8_ Tres vistas de los farallones de Punta Massullo desde el interior de la casa, a través de diferentes ventanas.

de la casa, su arquitectura, debía responder al salvaje y delicado paisaje, también sus materiales. Ni ladrillos, ni hormigón. Piedra, sólo piedra. La piedra de allí, con la que están hechos los acantilados y las montañas.

Los problemas a resolver no fueron ni pocos ni fáciles; empezando con la orientación, tuve que atender al greco y al siroco, los dos vientos que con frecuencia soplan allí. Y pensé en ofrecerles un recodo, orientando la casa de modo que sus esquinas cortaran los cuatro vientos cardinales.

Igual que no podía hacer concesiones a la naturaleza, tampoco quería ceder a la falsa idea que algunos tienen sobre la capacidad de la arquitectura para colaborar con el lugar elegido".

Sólo cabe, por tanto, identificar arquitectura y lugar, lograr fundirlos en un equilibrio sin vencedores ni vencidos. Malaparte proyecta un edificio que parece seguir las mismas leyes de formación de la naturaleza. La casa aparece como un reflejo geometrizado del perfil de la roca sobre la que se asienta, casi como una formación cristalográfica surgida del propio acantilado, tal como expresamente deseaba. Pero también podríamos pensar que la casa reconstruye, en justa reciprocidad, el paisaje circundante. Y quizá no fuera exagerado pensar cómo un escritor puede desarrollar, y así lo denotaría el texto citado, una sensibilidad más

libre y contundente hacia el entorno natural que nosotros mismos, sabiendo como sabemos más, a veces quizá demasiado^[9]. Dentro de la casa, sus ventanas ofrecen un lugar diferente para cada una, donde sus dimensiones, sus aperturas, la presencia de unas ramas, o simplemente la hora del día, componen un lugar de lugares, todos el mismo y todos diferentes. Entre la casa que le propone Adalberto Libera^[10] y la que Malaparte pergeña media todo cuanto la arquitectura puede eludir en el artefacto impuesto que finalmente es, con la confianza definitiva de que la cultura es y reside en la propia naturaleza.

Y es que para la arquitectura moderna, la naturaleza sólo fue un telón de fondo al que anteponer sus declamaciones y soflamas. Le Corbusier, que dibujó numerosas veces e incluso fotografió la *fenêtre-en-longueur* de la casa de Vevey, lo hizo más llevado por ratificarse en sus cinco célebres puntos y por afirmarse en sus polémicas, que por atender las sugerencias más específicas de la ribera sur del lago^[11]. No sólo sabemos que no llevaba bajo el brazo una casa buscando un lugar para construirla, como quiso hacernos creer, sino que la elección del mismo la efectuó recorriendo en barco el lago buscando en tierra las condiciones de un enclave sólo percible ocasionalmente desde el agua, dando siempre la espalda a los accidentes geográficos que después fueron apareciendo repetidamente en sus dibujos y fotografías^[12].

Cuando Mies aceptó el encargo de la Resor House, tuvo que asumir la traza originaria del proyecto ideado por Phillip Goodwin, uno de los arquitectos que proyectaron en 1939, unos años después, la fachada del MoMA^[13]. De hecho, cuando Mies proyectó la nueva casa (en los últimos meses de 1935 y los primeros del año siguiente), el ala de servicio estaba parcialmente levantada y las pilas del puente y el forjado sobre ellas ya hormigonados.

En esencia, una casa elevada sobre pilotis, para poder disfrutar de las magníficas vistas de los riscos montañosos que asomaban por encima de las copas de los árboles, y dispuesta sobre un puente en el lugar elegido por Mrs. Resor en uno de sus frecuentes paseos a caballo por el rancho. Una casa por fuerza imaginada al cruzar el puente de madera que puede verse en las inmediaciones de la casa en construcción. Los fotomontajes que Mies construyó años después, al margen de



9_ Fotografía de Le Corbusier de la ventana horizontal de la casa de Vevey, desde el interior.

los dibujos y las maquetas que elaboró esos primeros meses, confirman no sólo el origen y la localización del proyecto, sino también, desde otro ángulo, la insuficiencia de su valoración. En el primero puede verse todavía el puente desde el que presumiblemente Mrs. Resor contempló la vista que deseaba atrapar para su cuarto de estar. En el segundo Mies amplió la imagen para que se perdieran los primeros planos y sólo se pudiera ver el fondo de las montañas. Por fin, en el último, en un acercamiento mayor, incorporó sobre una vista que ya no es la del lugar, por tanto supuestamente idealizada, un fragmento de un cuadro de Paul Klee (*Bunte Mahlzeit*, 1928), en el interior de la casa.

Sirva esta interrupción, esta expresa aparición de la cultura superpuesta al panorama de la naturaleza ofrecido por el muro transparente, ya queriendo ser continuo, para advertir cómo la mirada de Mies, lejos de querer fundir cuánto tiene delante con lo que lleva detrás, ambiciona para su arquitectura el sólido reflejo de su experiencia y su cultura europea. Según iremos sabiendo años después, sus casas requerirán que nos giremos sobre nosotros mismos buscando

con nuestra mirada la comprensión de un espacio circular. Quizá sea este giro una reminiscencia *schinkeliana* más, sublimando así, desde la coronación que supone la arquitectura, la contemplación a su alrededor de otro mar de nubes. Nada extraño en alguien que ya tenía escrito en alguno de sus cuadernos de notas de finales de los años '20 su entendimiento de la naturaleza como algo que dominar, que batir, algo contra lo que competir:

"... el mundo de los hombres se aleja por fuerza de la naturaleza hacia una esfera de lo cultural... Sólo puede crearse (cultura) superando, dominando la naturaleza".

"La arquitectura es la relación espacial del hombre con su entorno y la expresión de cómo se afirma en él y cómo sabe dominarlo. (...) Ha de ser posible resolver la tarea de dominar la naturaleza y al mismo tiempo crear una nueva libertad".

"Sí, quizás claridad, realismo extremado. Más que todo lo natural. El cuerpo formalizado es la expresión de cómo el alma se quiere afirmar en su entorno y de cómo quiere dominarlo" ■



10_ Los fotomontajes que realizó Mies van der Rohe del interior de la Resor House.

- 1 En su *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad* (La balsa de la Medusa 35, Visor Distribuciones, Madrid, 1990), Carlos Thiebaut ejemplifica, con *El sueño de Jacob* de José de Ribera el nombrar antiguo y con *El perro semihundido* de Francisco de Goya el nombrar moderno, la historia de las formas del nombrar y del identificar.
- 2 Véase: Christian Zapatka, "A imagine e somiglianza del progresso: la New York costruita da Robert Moses", en *Lotus* nº 89, junio 1996, pp.102-131.
- 3 Me refiero a los capítulos VII y VIII del libro segundo, *El hilo de oro*, de *Historia de dos ciudades*, la novela serializada en 1859 por Charles Dickens. En concreto véase la reciente edición de Pilar Hidalgo para Letras universales, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.
- 4 El imprescindible ensimismamiento que reclama la frase de las *Confesiones de San Agustín* leída por Petrarca en el Mont Ventoux, puede ser la mejor metáfora para ilustrar la imperiosa necesidad de revisar actitudes y entendimientos de las diferentes arquitecturas frente al que siempre ha sido su soporte natural. Francisco Calvo Serraller describe el descubrimiento del concepto de paisaje que conducirá a la revolución científica del siglo XVII en *Concepto e historia de la*

- 1 *pintura del paisaje* (en Los paisajes del Prado, Editorial Nerea, Madrid, 1993).
- 5 Sobre el tema, se puede leer un artículo general en *Lotus* internacional nº 52, 1986/4, pp. 98-111 (Renzo Dubbini, "Vedute e panorami. Rappresentazioni di paesaggi e città").
- 6 La mejor exposición que se ha visto en España del trabajo de Friedlander fue la de 1992 del IVAM: "Lee Friedlander", IVAM Centre Julio González, Valencia, 1992. En ella estaban las dos fotografías que se presentan.
- 7 Es uno de los trabajos recogidos en: *Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, Flesh. architectural probes*, Triangle Architectural Publishing y Princeton Architectural Press, Londres y Nueva York, 1994.
- 8 La recopilación más completa de documentos sobre la casa está en: Marida Talamona, *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1992.
- 9 Un libro reciente recomendable para analizar la relación de los escritores con el paisaje es: Eduardo Martínez de Pisón, *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*, Caja Madrid Obra Social, Madrid, 1998. Además de Ortega, tienen capítulos Unamuno, Antonio Machado, Baroja y Azorín.
- 10 La propuesta de Libera para la casa se puede estudiar

- en: G. Polin y G. Marzari (eds.), *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa Editrice, Milán, 1989.
- 11 Un estudio de Bruno Reichlin sobre la casa, centrado en la ventana horizontal y la controversia mantenida por Le Corbusier con Perret, está en dos versiones diferentes en: "The Pros and Cons of the Horizontal Window. The Perret-Le Corbusier Controversy", en Daidalos nº 13, septiembre 1984, pp. 65-78, y "Une petite maison sul lago Lemano. La controversia Perret-Le Corbusier", en *Lotus* internacional nº 60, 1988/4, pp. 59-84.
- 12 En el *Carnet 1916-22* y en diversos dibujos de la Fundación Le Corbusier, comprendidos entre el nº 4910 y el nº 5085, se aprecian diversas soluciones para lugares diferentes al definitivamente elegido. La solución última, la construida, fue recogida en: Le Corbusier, *Une petite maison*, Éditions d'Architecture Artemis Verlags-AG, Zürich, 1954, incorporando algunos dibujos realizados por Le Corbusier ese mismo año, pasados treinta desde su construcción.
- 13 Véase el pormenorizado estudio de la casa en: Pedro Feduchi, "La espacialidad del lugar. Un estudio de la Casa Resor de Mies van der Rohe", en *BAU* nº 016, segundo semestre 1997, pp. 118-129.