



## Un jardín de invierno

Arquitectura animada / Naturaleza inanimada

## A Winter Garden

Animate Architecture / Inanimate Nature

MARÍA TERESA MUÑOZ

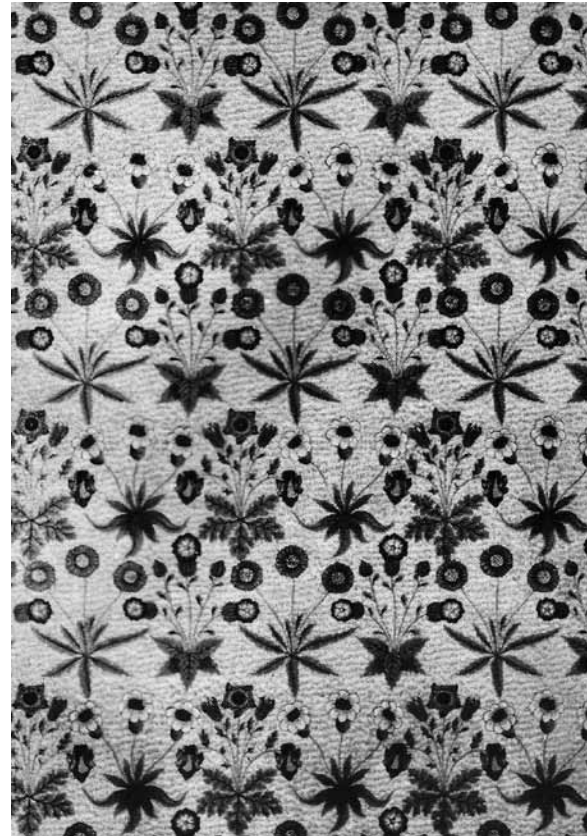
Angela O'Driscoll, traducción

Retrato de William Morris por Elliott & Fry, 1877.

Portrait of William Morris by Elliott & Fry, 1877.

Ever since Nikolaus Pevsner turned him into the main character of *Pioneers of Modern Design* in 1936, William Morris (1834-1896) has been considered the founding figure of Modern design and Modern architecture, both at a doctrinarian and a practical level. Morris based his ideas on the conviction that art had stopped having real roots to it and that the idea of art understood as art for everybody had disappeared. The call for art for everybody was not his only demand, he also demanded a return to traditional crafts and an art which was able to express Mans' pleasure when working. As Pevsner points out, in William Morris' thinking aesthetics and sociology cannot be disassociated, neither can art be apart from moral issues, politics or religion, as had happened before in his masters' ideas, Pugin and Ruskin who were strong supporters of Gothic art forms, honesty and truthfulness in any kind of design. Even though, William Morris' apprenticeship was simultaneously in architecture and painting, he devoted himself to the practice of applied arts, and for this purpose he founded his own workshop. He also ventured into the world of literature, more specifically, the world of poetry. The three volumes which make up his poem entitled *The Earthly Paradise*, published between 1868 and 1870, bring together a piece of writing which presents a distinct social vision that can be inscribed within the so-called Pastoral tradition whose distinctive marks would be making reference to the past, the relation between man and nature and social homogeneity. The so-called Pastoral tradition also known as Arcadian tradition, which has its origin in Ancient Times, was a predominant tendency within English poetry during the XVI and XVII centuries. It received a new impulse with the Romantic and Victorian poets during the XIX century, since they broadened and enriched their topics, their ways of expression and their points of view. This new Pastoralism establishes a certain connection with architecture, both in terms of how it understands society and in terms of the stylistic treatment of landscape. It refers to the society of shepherds as the means to preserve rural lifestyle. The landscapes which are repeatedly brought forward by William Morris will have particular features, real ones, linked to a particular place and so the imagery he uses will be those of the countryside closest to London and the existing farms located on the banks of the River Thames.

Desde que Nikolaus Pevsner lo convirtiera en protagonista de su *Pioneers of Modern Design* de 1936, William Morris (1834-1896) ha sido considerado la figura fundacional del diseño y la arquitectura modernos, en su doble vertiente, la doctrinaria y la práctica. Morris partía del convencimiento de que el arte había dejado de tener verdaderas raíces y se había perdido la idea de un arte para todos. Pero la exigencia de un arte para todos no era su única demanda, ya que reclamaba al mismo tiempo un retorno a la artesanía y a un arte capaz de expresar al placer del hombre en su trabajo. Como señala el propio Pevsner, en el pensamiento de William Morris no es posible disociar la estética de la sociología, separar el arte de la moral, la política o la religión, tal como había sucedido antes en las ideas de sus maestros Pugin y Ruskin, firmes defensores de las formas góticas y de la honradez y sinceridad en cualquier tipo de diseño. Pero aunque William Morris, cuya formación tuvo lugar simultáneamente como arquitecto y como pintor, se dedicó sobre todo a la práctica de las artes aplicadas, para lo que fundó su propio taller, también se adentró en el mundo de la literatura y, más concretamente, de la poesía. Los tres volúmenes de su poema *The Earthly Paradise*, publicados entre los años 1868 y 1870, constituyen una obra en la que se presenta una particular visión social que se inscribe dentro de la llamada tradición pastoral y cuyas marcas distintivas serían la referencia al pasado, la relación del hombre con la naturaleza y la homogeneidad social. La tradición pastoral o también llamada arcádica, cuyo origen está en la Antigüedad, fue una tendencia dominante en la poesía inglesa de los siglos XVI y XVII, pero recibió un nuevo impulso con los poetas románticos y victorianos del siglo XIX, que ampliaron y enriquecieron tanto sus temas como sus formas y sus puntos de vista. Este nuevo pastoralismo establece una cierta vinculación con la arquitectura, tanto en la sociedad que presupone como en el tratamiento estilístico del paisaje, y alude a la sociedad de los pastores como medio para preservar la vida rural. Los paisajes evocados por William Morris tendrán rasgos particulares, reales, propios de un lugar concreto y así, las imágenes que utiliza serán las de los campos cercanos a Londres y las granjas existentes en las riveras del río Támesis.

William Morris.  
*Wallpaper*, 1861.*Chintz*, 1883.

In Pevsner's opinion, even though Morris' defence of manual labour and honesty in the production of objects of any kind was at first understood construction/building-wise, it would end up becoming most definitely destructive due to his total unwillingness to accept whatever advance of civilization, means of production and, above all, whatever use of machinery. For this reason, Pevsner will then argue that the real pioneers of Modern architecture and Modern design were those who from the beginning positioned themselves on the side of the machine. This would only happen in England with the next generation after William Morris' death. Due to the fact that all Modern thinking, from the beginning of the XX century onwards, will distance from nature to claim the autonomy of the aesthetic object itself, the Pastoral vision held in *The Earthly Paradise* will remain aloof from the new path followed by Modern design and Modern architecture; but not so much for representing a unified, harmonious and egalitarian society without any kind of hierarchy, but because the scenario where this society would be set ought to be a natural scenario, a physical framework built from a reference to the past in an onyric atmosphere, in total contrast to the radical renovation ideas concerning the ways of inhabiting that were starting to be proposed for mankind.

For Morris, nature is, above all, an object of contemplation. He associates Pastoralism with an attitude of indolence, idleness and meditation in contrast to the energetic attitude clearly shown by means of physical activity and the exaltation regarding energy coming from machinery as the new way of understanding life. On the other hand, we find the garden, a natural enclosure, limited extension-wise and taken care of, associated with all which is organized and tidy, with meditation and resting. It will become a place where one could leave the world and its conflicts behind, without this implying that it is an inaccessible place, a place which, due to its location both in time and space, becomes this intermediate place between that which is real and that which is only a dream. John Ruskin had already shown his clear preference for a human approach to nature, because of its being useful. This way, there could be a balance between the pleasure of contemplation and the use which man makes of his work with the earth. William Morris shared with Ruskin his preference for this human intervention on nature, where man's actions give landscape a certain kind of character which will not depend on objective parameters such as extension, abundance or the rustic nature, but on the result of the human interest set on it. The harmony of the Pastoral scenario would also depend on the variety and vitality of the life developed within its limits, harmony associated both with nature's own development as to that linked to mankind and his everyday activities developed on it. It is then that the shepherd becomes emblematic within the pastoral lifestyle, which is somewhere between primitive barbarity

Thomas Gainsborough,  
*Mr. and Mrs. Andrews*,  
siglo XVIII.Thomas Gainsborough,  
*Mr. and Mrs. Andrews*,  
XVIII Century

Pero, en opinión de Pevsner, aunque su defensa del trabajo manual y la honestidad en la producción de objetos fuera en principio constructiva, se tornaría más tarde destructiva por su resistencia a aceptar cualquier avance de la civilización, los medios de producción y, sobre todo, el uso de la máquina. Por esta razón, el propio Pevsner argumentará después que los verdaderos pioneros de la arquitectura y el diseño modernos fueron aquellos que desde el comienzo se colocaron del lado de la máquina y esto solo sucedería en Inglaterra con la siguiente generación, tras la muerte de William Morris. Y ya que todo el pensamiento de la modernidad, a partir de comienzos del siglo XX, se alejará de la naturaleza para reclamar la autonomía del objeto estético, la visión pastoral contenida en *The Earthly Paradise* permanecerá al margen del camino emprendido por el diseño y la arquitectura modernos, no tanto por presentar una sociedad unificada, armónica e igualitaria, una sociedad sin jerarquías, sino porque el escenario habitado por esta sociedad debía ser un escenario natural, un marco físico construido a partir de una alusión al pasado en una atmósfera de ensoñación, en total oposición a las ideas de renovación radical de los modos de habitar que se proponían para el nuevo hombre.

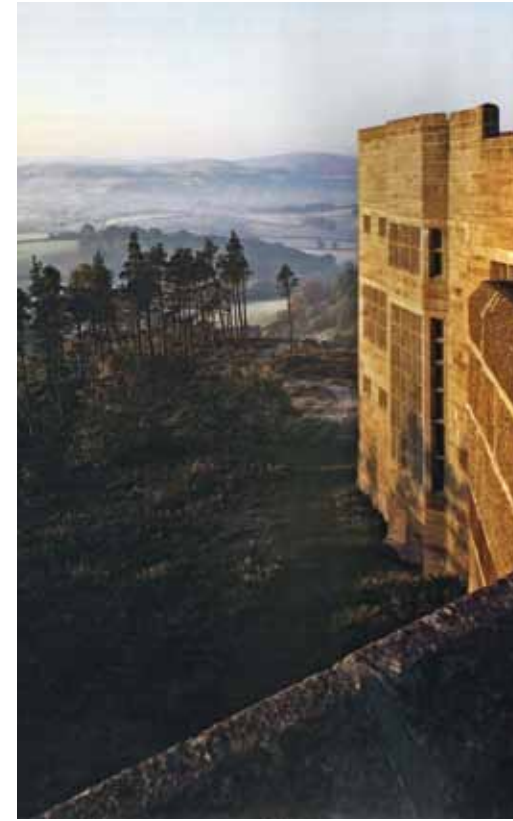
La naturaleza, para Morris, es ante todo un objeto de contemplación y asocia el pastoralismo con una actitud indolente, inactiva y meditativa, en oposición a la actitud enérgica que se manifiesta a través de la actividad física y a la exaltación de la energía de la máquina como modelo para la vida. Por otra parte, el jardín, un recinto natural limitado y cultivado que se asocia con el orden, la meditación y el reposo, constituirá un reducto para el retiro del mundo y sus conflictos, aunque esto no implique inaccesibilidad, sino que su localización tanto en el espacio como en el tiempo lo convierte en un lugar intermedio entre lo real y lo soñado. John Ruskin ya había mostrado su predilección por una orientación humana de la naturaleza, por su utilidad, de manera que pudiera existir un equilibrio entre el placer de la contemplación y la utilidad del trabajo que realiza el hombre sobre la tierra y William Morris compartía con él esta preferencia por una naturaleza humanizada, en la que la intervención del hombre proporciona al paisaje un cierto carácter, que no depende de las cualidades objetivas como la extensión, la riqueza o la rusticidad, sino que es una expresión del interés humano. La armonía del escenario pastoral dependería además de la variedad y vitalidad de la vida que se desarrolla dentro de sus límites, una armonía asociada tanto a la actividad de la propia naturaleza como a la del hombre que realiza sus tareas diarias sobre ella. El pastor se erige entonces en emblema de la vida pastoral, situada entre la barbarie primitiva y la complejidad civilizada, ya que no necesita cultivar la tierra como el granjero ni dominar la vida salvaje como el cazador, sino que satisface sus necesidades esenciales con los dones obtenidos simplemente de la propia naturaleza o los animales que apacienta.

and civilized complexity, since he doesn't need to farm the lands as do farmers nor master wildlife like hunters do, but satisfy his essential needs with that which nature naturally provides him with or that which the animals he feeds produce.

In the Pastoral scenario we come across two antitheses: first that of a productive nature opposed to an unproductive one, and secondly, an active attitude opposed to an indolent and idle attitude of man when facing nature. And there is still one more antithesis worth mentioning; that relating to time progression, which linearly leads man from the moment of birth till the moment of death in contrast to the cyclic movement that can be observed if we focus on how time moves throughout the day or throughout the different seasons. The possibility of these antitheses coexisting has no problems whatsoever in literary Pastoralism. However, we find some problems when concerning architecture in contrast to nature or even when architecture is considered as the main object to which nature has to be subordinated. This is the case of those country houses, built during the XVIII and XIX centuries, surrounded by grounds of great extension where no economic exploitation was developed in favour of a careful design of landscape which made it possible to emphasize the vision of the house itself from far away. In these cases, nature is devoid of its productive function and it experiments important transformations by means of new plantations, topographical alterations, river diversions and, above all, the layout of paths to allow connection with the different natural atmospheres artificially and the adequate contemplation of the built elements. The vast plots of land in which these country houses are located, where other accessory buildings will be built, will contrast with a smaller enclosure, the garden, designed exclusively with ornamental criteria, where different kinds of flowers will give colour and texture to it whilst also giving proof of the passing of the seasons and which will experiment those changes which artificially can be done to its design throughout time.

Apart from its clear size difference, the natural landscape and the garden in these country houses can be distinguished because a large scale human intervention tends to be long lasting and the changes in seasons have an impact, if so, on large green plots of land. However, when dealing with the garden, which can be considered a miniature of nature, it is the ornamental approach and the changes the different species experiment which give proof of the constant transformation that this much more artificial and intentionally-designed scenario suffers. Therefore, when architecture is involved as the main element, the possibilities of transforming the surrounding nature, whether landscape understood in its vast scale or the garden in its smaller scale, will be the means used to give the static and inert building the vitality and life that could be conveyed through a dramatic breakthrough or by contrast through a subtle improvement of its distinctive characteristics. Thus, nature understood as landscape or garden, adopts a subrogated or secondary role in relation to architecture. Being so, natural elements are the ones responsible for responding to the building's needs for change; changes regarding new social demands or just the demand for something new. The building acquires its distinct character as a result of the design of the surrounding landscape. Therefore, an architectural element which would remain unchanged over the years could suddenly see itself renovated by the transformations which occur in the context of its adjacent landscape or gardens without the need to physically take action on the building itself.

However, even though in some cases the owners of large country houses had given up the possibility of exploiting their lands, leaving them totally to the act of contemplation of nature and landscape and the creation of gardens with the aim of enjoying a pleasant outdoor life, the most common of situations wouldn't be this one. Most frequently a series of economic activities would be developed within the plot of land to ensure economic sustainability. Farmers would pay the lords by giving them part of their harvests and would make sure they received products resulting from their farming activities. In exchange, the farm-workers and shepherds would be provided with housing within the plot of land they worked, somehow configuring a sort of small society, very often invisible to the eye of the people belonging to that other society which lived in the main building mansion. What William Morris does consequently, is to claim the need not only to make visible that rural society of farmers and shepherds who occupy a subordinated position within the social hierarchical structure of the country houses but he also claims that they ought to be autonomous and that they could potentially have the possibility of configuring a new, more developed and civilized way of life. A way of life which could definitely be more advanced than the one which societies anchored in the past would show with its traditional social inequality, and even more advanced than urban societies of the time. Traditional country houses implied above all the dominance of authority and social hierarchy, authority based on the family's



Edwin Lutyens,  
Castle Drogo,  
Drewsteignton,  
Devon, 1915. Vista  
hacia el sureste y  
jardín.

Edwin Lutyens,  
Castle Drogo,  
Drewsteignton,  
Devon, 1915. View  
towards the South  
East and the garden.



En el escenario pastoral se producen dos antítesis: la de una naturaleza productiva frente a otra improductiva y la de una actitud activa frente a otra indolente e inactiva del hombre enfrentado a la naturaleza. Y todavía existe una oposición más, la de la progresión temporal que conduce del nacimiento a la muerte frente al movimiento cíclico del paso de las horas del día o las estaciones del año. La posibilidad de coexistencia de estas antítesis, que se produce sin problemas en el pastoralismo literario, plantea sin embargo ciertos problemas cuando entra en juego la arquitectura en oposición a la naturaleza o incluso como objeto principal al que la propia naturaleza debe quedar supeditada. Este sería el caso de las casas de campo que se construyen en los siglos XVIII y XIX rodeadas de grandes extensiones de terreno, pero en las que se renuncia a su explotación económica en favor de un tratamiento paisajista que permitiera resaltar y controlar la visión de la propia casa desde la lejanía. En estos casos, la naturaleza es desprovista de su función productiva y experimenta una importante transformación mediante nuevas plantaciones, cambios en la topografía, desvíos de los cauces fluviales y, sobre todo, el trazado de caminos para permitir el acercamiento a los distintos ambientes naturales y una adecuada contemplación de los edificios. El extenso territorio en que se sitúan estas casas de campo, donde también tendrán cabida otras construcciones de servicio, contrastará con un recinto de menor tamaño, el jardín, tratado con criterios puramente ornamentales, en el que las distintas plantaciones de flores proporcionarán textura y colorido, al tiempo que marcarán el movimiento cíclico estacional y experimentarán los cambios que artificialmente puedan realizarse en su diseño a lo largo del tiempo.

Además de por su evidente diferencia de tamaño, el entorno paisajístico y el jardín de la casa de campo se distinguen porque una intervención humana a gran escala tiende a ser más duradera en el tiempo y los cambios estacionales afectan, en su caso, a extensas áreas de vegetación, mientras que en el jardín, una naturaleza en miniatura, domina el sentido ornamental y los cambios en la floración de las distintas especies suponen una constante transformación de ese escenario mucho más artificial y deliberado. Por tanto, cuando está implicada la arquitectura como agente principal, las posibilidades de transformación de la naturaleza circundante, ya sea la del paisaje a mayor escala o la del jardín a una escala menor, serán los medios que se utilicen para proporcionar al edificio, fijo e inmóvil, una vitalidad y animación que pueden producirse a través de un cambio drástico o bien de una simple mejora de sus cualidades distintivas. Así la naturaleza, ya sea paisaje o jardín, adopta un papel subrogado o secundario con respecto a la arquitectura, delegando esta en los elementos naturales sus necesidades de cambio en respuesta a nuevas exigencias sociales o a la simple demanda de novedad. El edificio obtiene su carácter particular a partir del tratamiento de su entorno paisajístico, de manera que una arquitectura

economic excellence and the fertility of the land surrounding the house which would be worked. Morris reacts against this state of things proposing something more radical and more profound than a mere architectural and social renovation of the country house. He suggests destroying the concept of life in the countryside as represented by the country house from the inside. He proposes an alternative model which involves moral, religious, political, economic and social aspects, not specifically mentioning architecture as an active part or as an object of such a new alternative model of life which represented the most perfect possible way of living.

Particularly, the gardens within the country houses had become not only the most direct way of taking on the changes or improvements the house itself needed but the actual design and caring of the gardens implied a new individual attitude as a whole. Therefore, the English naturalist gardens could claim by means of their irregular layouts, a certain level of freedom opposed to the more rigid gardens, more formal and dominated by geometry. Moreover, the fact that the owners of the house themselves took part in the design or, by contrast, the active intervention of landscape experts who would impose certain kinds of vegetation selecting the most adequate species in each case, meant alternatively taking personal responsibility for the design or by contrast, delegating responsibility to the one who would consider himself capable of using the adequate means to allow the change in character of the whole property. The word cultivate here has several meanings: on the one hand, it refers to the cultivating of the land in terms of economic exploitation carried out by a society of farm workers and shepherds. On the other hand, the word cultivate has to do with the breeding of certain decorative species which would provide a certain shape, texture and colour to the gardens. Finally, the word cultivate also refers to the improvement of man's character, even to the extent of improving attitudes and behaviour in society making it more refined. These three meanings related to the word cultivate are intimately linked to the context of life in the country houses.

The architecture of the country house represents the immobility and the existing structural hierarchy in contrast to the rural periphery characterized by permanent activity, but apparently invisible, which will occupy a subordinate position although clearly essential for the economic maintenance of the property. There will be a clear contrast between stability and change, between idleness and activity, between the immobile and the mobile, all of which will be represented by the lords' society living in the main house and the rural society working in the surroundings which depends upon the first. Whilst, a crucial difference will be made clear between work developed by man for his own personal development and the subordinate work or that developed by the mere servants. The economist Thorstein Veblen, in his work entitled *Theory of the Leisure Class*, dating from 1899, considers that any kind of work which has its aim in improving man's conditions, using for that purpose means which are not based on human resources, can be considered as industrial activity. Bearing this in mind, consequently, work developed concerning nature would be the first example of industrial activity, which would include the exploitation of living things such as animals and materials and forces of nature. Veblen points out an important difference which is not the existing difference between what is human and what is not human, or even between the living and non-living things, but between what is animate or inanimate. According to this terminology, animate is not a synonym of living, since this word would include natural phenomena as amazing as thunderstorms, an illness or waterfalls, whilst certain fruit and herbs, as well as certain animals and insects, larvae, small rodents or even bees and sheep when they are not considered collectively, should be, for Veblen, inanimate. What would characterize the animate, even within the kingdom of the inert or non-living would then be linked to its ability to trigger action, with inner energy capable of starting off movement.

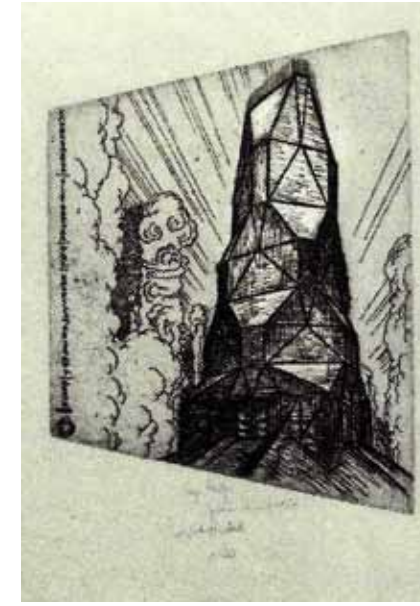
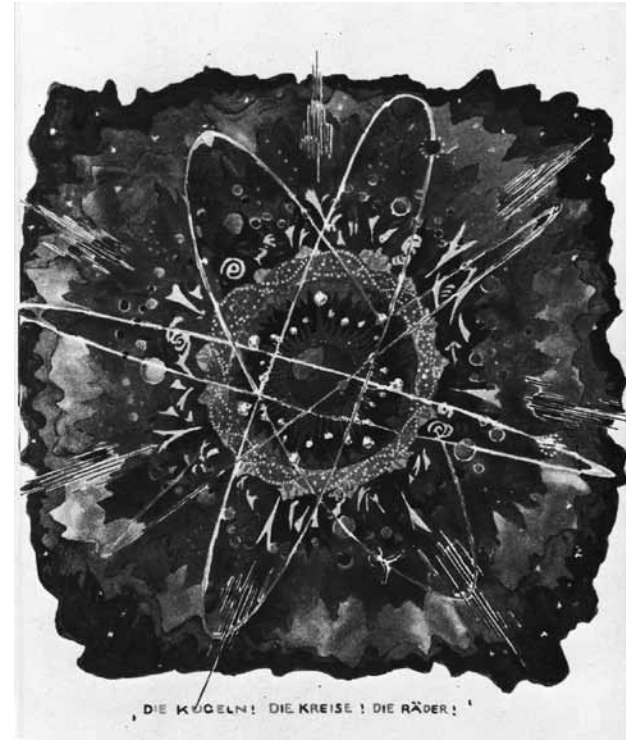
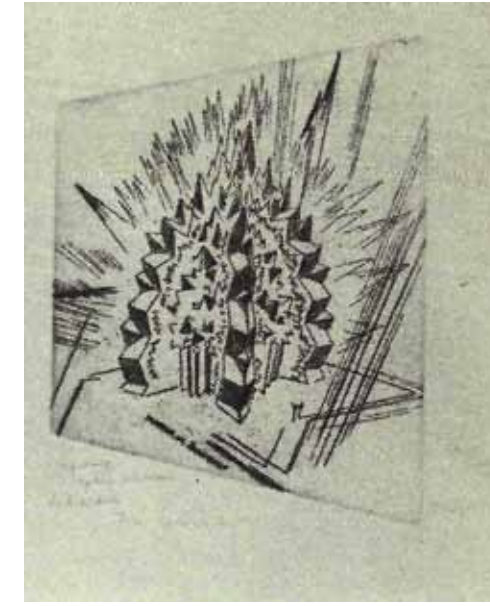
In his Pastoral vision, William Morris suggested a certain level of compromise between two opposing concepts: on the one hand, activity, working the land and its link to how the seasons change. On the other hand, the preponderance of an idle and indolent attitude linked to the contemplation of natural landscape. The pastoral society is egalitarian and subordinate to the cyclic rhythms of nature, without the brusque characteristic and energy of natural phenomena such as thunderstorms and floods or an imposing human activity, destructive for nature's balance. Architecture becomes practically invisible to the eye within a Pastoral society, being substituted by a conscious design of landscapes or gardens in the areas where man's life takes place. Therefore, William Morris' pastoral vision could not establish a link between the architectural proposals designed by the Modern avant-garde movement of the XX

que permanece inmutable con el paso del tiempo podría verse renovada a través de las transformaciones de su paisaje o sus jardines, sin que fuera necesario intervenir físicamente sobre ella.

Sin embargo, aunque en algunos casos los propietarios de las grandes casas de campo hayan podido renunciar a la explotación de sus tierras, destinando la totalidad de estas a la contemplación del paisaje natural y la construcción de jardines para disfrutar de una vida placentera al aire libre, lo habitual es que existiera una red de actividades económicas que garantizara su supervivencia económica. Los granjeros pagaban tributos a los señores con parte de sus cosechas y les hacían llegar los productos derivados de sus actividades ganaderas. A cambio, a los trabajadores agrícolas y a los pastores se les proporcionaban viviendas dentro de las tierras de labor y ambos configuraban una sociedad aparte, muchas veces invisible a los ojos de esa otra sociedad que habitaba la mansión principal. Lo que hace William Morris, en consecuencia, es reclamar, no solo la visibilidad de esa sociedad rural de granjeros y pastores que ocupaban un lugar subalterno dentro de la estructura física y social de la casa de campo, sino su autonomía e incluso capacidad para configurar un modelo de vida más desarrollado y civilizado que el de las sociedades ancladas en la tradición de las diferencias sociales, más avanzado incluso que sociedades urbanas de su tiempo. La casa de campo tradicional significaba sobre todo el dominio de la autoridad y la jerarquía social, una autoridad fundada en la excelencia de la familia asentada en ella y en la fertilidad de las tierras circundantes a su servicio. Morris reacciona contra este estado de cosas proponiendo algo más profundo y radical que una simple renovación arquitectónica y social de la casa de campo, propone una destrucción desde dentro del concepto mismo de vida en el campo representado por ella, para plantear un modelo alternativo en el que están implicados aspectos morales, religiosos, políticos, económicos y sociales, sin mencionar expresamente a la arquitectura como agente o como objeto de ese nuevo y más perfecto modo de vida.

En particular, los jardines de la casa de campo habían supuesto no solo el modo más directo para llevar a cabo los cambios o las mejoras que exigía la propia casa, sino que la propia actividad del diseño y cultivo de los jardines llevaba implícita una actitud individual. Así, los jardines naturalistas ingleses podían reclamar a través de sus formas irregulares una libertad opuesta a la rigidez de los jardines más formales y dominados por la geometría. Además, la participación directa en el diseño de los habitantes de la casa o por el contrario la intervención de expertos paisajistas que impusieran determinados rasgos a la vegetación y seleccionaran las especies más adecuadas en cada caso significaban alternativamente la asunción de una responsabilidad personal o la delegación de tal responsabilidad ante quien se consideraba capaz de utilizar los medios más adecuados para lograr un cambio de carácter en la propiedad entera. La palabra cultivar tiene aquí un múltiple significado: por una parte, se refiere al cultivo de la tierra en términos exclusivamente económicos de explotación y llevado a cabo por una sociedad de agricultores, granjeros y pastores, por otra parte, tiene que ver con el cultivo de las especies decorativas que proporcionarían una determinada forma, textura y colorido a los jardines y finalmente se refiere al cultivo del carácter y hasta la mejora de las actitudes y comportamientos de una sociedad para hacerla más refinada. Las tres acepciones del término cultivar están íntimamente relacionadas en el contexto de la vida en la casa de campo.

La arquitectura de la casa de campo representa la inmovilidad y la centralidad jerárquica con respecto a una periferia rural en permanente actividad, pero invisible, que ocupará una posición subalterna aunque esencial para el mantenimiento económico de la propiedad. Así, existirá una oposición entre la estabilidad y el cambio, entre el reposo y la actividad, entre lo inmóvil y lo móvil que estará representada por la sociedad de los señores que habitan la casa principal y la sociedad rural que trabaja a su alrededor y que depende de ella, mientras se establece una diferencia fundamental entre el trabajo que realiza el hombre para su propio desarrollo personal y el trabajo subalterno o de los simples servidores. El economista Thorstein Veblen, en su obra *Theory of the Leisure Class* de 1899, considera como actividad industrial todo trabajo destinado a la mejora de las condiciones del hombre que se sirve para lograrlo de medios no humanos; así el trabajo sobre la naturaleza sería el primer ejemplo de actividad industrial, que incluiría la explotación de seres vivos como los animales y de los materiales y las fuerzas naturales. Pero Veblen llama la atención sobre una distinción que no es la que existe entre lo humano y lo no humano, o incluso entre lo viviente y lo inerte, sino la que existe entre lo animado y lo inanimado. Según esta terminología, animado no es sinónimo de viviente, ya que este término incluye fenómenos naturales tan sorprendentes como una tormenta, una enfermedad o una catarata, mientras

Bruno Taut.  
*Der Kristalberg,*  
*de Alpine Architektur,*  
1919.*Die Kugeln! Die Kreise! Die Räder!*  
*de Alpine Architektur,*  
1919.Wenzel Hablik.  
*Museum im*  
*Hochgebirge,* c.1920.*Canonbauten.**Fliegende Siedlung,*  
1907-14.

century, which defended that architecture and nature should be radically independent one from the other, leaving the architectural object with its own aesthetic autonomy.

On the opposite side of William Morris' Pastoral Utopia, we can find the Expressionist utopia arisen during the first years of the XX century. The landscape evoked won't be that of the rolling hills of the English countryside, but the impressive and breathtaking landscape of the Alpine mountains, colossal in dimensions and impassible against the changes in season, always immutable, even when it suffers the effects of certain natural forces such as landslides or blizzards. Architecture, which appears disperse and as totally integrated with its surrounding landscape within the pastoral vision, almost as if it didn't have entity in itself, tries in this case to emulate the natural environment it is set in, rocks, cliffs or even caverns. Therefore, the Expressionist house will have great difficulties in giving shape to its creations due to its small dimensions and its needs for warmth and comfort, which, in any case, could be acquired on the inside of buildings, never on the outside. However, when glass architecture appeared, it became the main emblematic element of Expressionism. This would imply a real revolution in terms of how buildings were thought out and even how the whole surrounding landscape was thought out. The reason being that glass is at the same time both a hard, resistant material, incapable of preserving the footprint of man's work behind it and a changing and unstable material because of the reflections it produces. Glass architecture, and, by extension, any kind of crystalline-material architecture, introduces some sort of vitality to it that has nothing to do with living things. Its life or vitality has its origin in the activation of the inert matter through means of its visual instability.

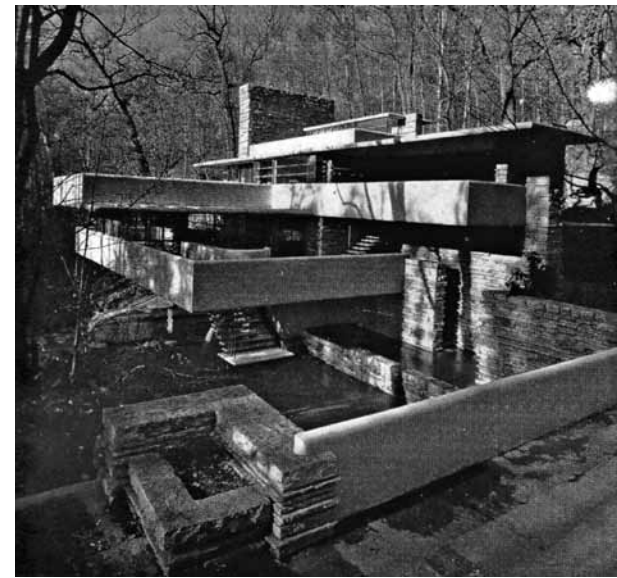
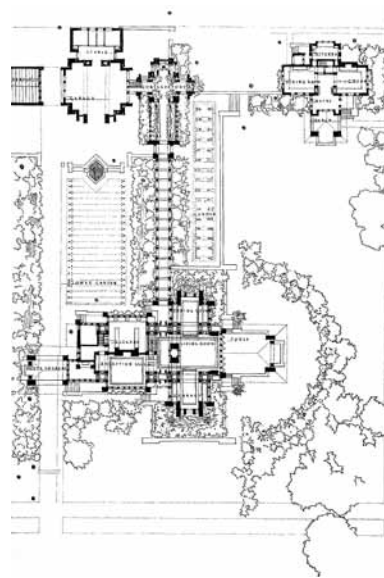
The glass building does not aim to oppose its artificial nature to nature itself but the building itself is nature and through the effects of its materials it tries to evoke a changing reality which is capable of coexisting with the immutable, as, for example, the continually evolving nature of the caves which coexist with the stability of mountains. The Expressionist house will search by means of its broken lines and shapes and its irregular geometry to confer a certain level of dynamism to architecture which will enhance the importance of its inside rather than the inhospitable outdoor life. An outdoor life which will be used by another trend of Modern architecture, Rationalist Functionalism, as its main claim to banish intervention in natural landscape, even more greatly when it comes to gardens, from man's habitat. Courtyards and terraces will substitute gardens and housing buildings will use their own means to give the image which suits its objectives of simplicity and bareness. If nature, gardens and decoration were a reference to a different world than the one concerning architecture itself, the new housing designs would choose not to belong to any of them since, there is no room for textures and colours in the new man's life, nothing that goes against the neutrality and the plainness of the new industrial materials.

que algunas frutas y hierbas, además de ciertos animales como los insectos, las larvas, los pequeños roedores o incluso las abejas o los corderos cuando no son considerados colectivamente, deberían serlo para Veblen como inanimados. La cualidad de lo animado, incluso en el reino de lo inerte o no viviente, tendría que ver entonces con su capacidad para desencadenar una acción, con una energía interna capaz de iniciar un movimiento.

En su visión pastoral, William Morris proponía un cierto compromiso entre dos conceptos opuestos; por un lado, la actividad, el trabajo sobre la tierra ligado al movimiento estacional y, por otro, la preponderancia de una actitud inactiva e indolente de contemplación del paisaje natural. La sociedad pastoral es una sociedad igualitaria y sometida a los ritmos cíclicos de la naturaleza, sin la brusquedad o la energía de fenómenos como las tormentas y las inundaciones o de una actividad humana impositiva y destructiva del equilibrio natural. La arquitectura se hace prácticamente invisible en una sociedad pastoral, siendo sustituida por un diseño consciente de los paisajes o los jardines, que son los ámbitos en que se desarrolla la vida de los hombres. Por lo tanto, la visión pastoral de William Morris difícilmente podía establecer un nexo con las propuestas arquitectónicas de las vanguardias modernas del siglo XX, que postulaban una radical independencia entre arquitectura y naturaleza, una reclusión del objeto arquitectónico en su propia autonomía estética.

En las antípodas de la utopía pastoral de William Morris se coloca así la utopía expresionista surgida en los primeros años del siglo XX, ya que el paisaje evocado no será el de los ondulados prados de la campiña inglesa, sino el imponente y sobrecogedor paisaje de la montaña alpina, colosal en sus dimensiones e impasible ante los cambios estacionales, siempre inmutable, incluso cuando se ve sometido a ciertas fuerzas naturales como los aludes o las ventiscas. Y la arquitectura, que en la visión pastoral aparece dispersa y fundida con el propio paisaje, casi sin entidad propia, trata en este caso de emular a las propias formaciones producidas por la naturaleza, como las rocas, los acantilados o las cavernas. Por lo tanto, la vivienda expresionista tendrá graves dificultades para realizarse como forma, debido a sus pequeñas dimensiones y sus necesidades de calidez y de confort, que en todo caso podrían lograrse en el interior de los edificios, nunca en el exterior. Sin embargo, la aparición de la arquitectura de cristal como principal emblema del Expresionismo supondrá una auténtica revolución en la concepción de los edificios e incluso del paisaje entero, ya que el cristal es al mismo tiempo un material duro, resistente e incapaz de conservar las huellas del trabajo del hombre y un material cambiante e inestable a causa de los reflejos que produce. La arquitectura de cristal, y por extensión de cualquier material cristalino, introduce una vitalidad que nada tiene que ver con los seres vivientes, sino que es una vitalidad nacida de la activación de la materia inerte a través de su inestabilidad visual.

El edificio cristalino no trata de oponer su artificialidad a la naturaleza, sino que es él mismo naturaleza y trata de evocar a través de los efectos de los materiales una realidad cambiante que es capaz de coexistir con lo inmutable, como la permanente mutación que se produce en las grutas coexiste con la estabilidad de las montañas. La vivienda expresionista buscará con sus formas quebradas y su



Frank Lloyd Wright.  
Martin House,  
Buffalo, Nueva  
York, 1904.

Frank Lloyd Wright.  
Millard House, *La  
Miniatura*, Pasadena,  
California, 1923.

Frank Lloyd Wright.  
Kaufmann House,  
Fallingwater, Bear  
Run, Pensilvania,  
1936.

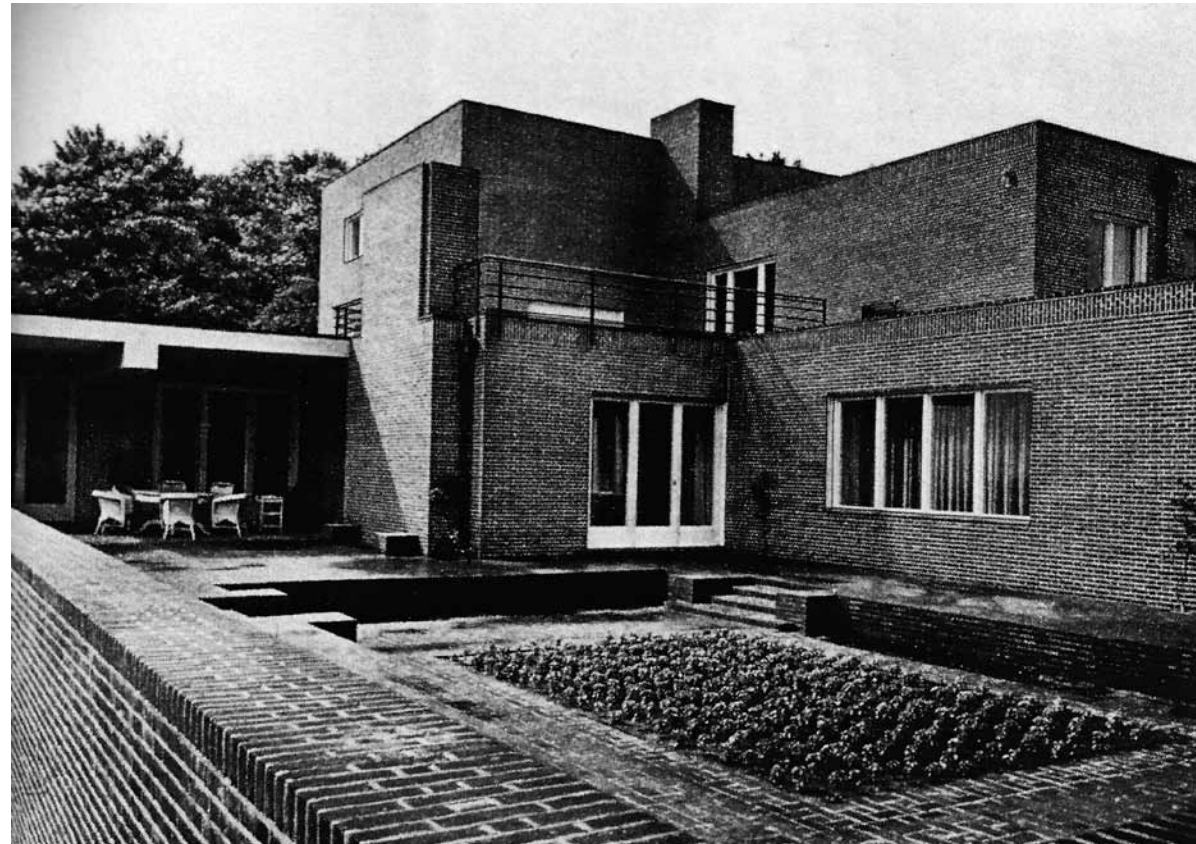
Beyond particular interventions in the field of domestic architecture developed by the Expressionist architects, the utopian proposals which can be found within the correspondence between members of the Die Gläserne Kette suggest that architecture aims to reproduce similar effects to those of great forces of nature, such as the scintillations of stars or volcanic eruptions, a dynamic and unstable architecture, not organic, which could be considered as animate. This is the case of some of the proposals which Wenzel Hablik describes, as for example, his house next to the sea. He describes it as having been created by the arrival of a series of elements which, full of energy, are distributed along the shore whilst flashing lights and experimenting a series of movements and rotations as well as changes in form and shape till completely disappearing into the air absorbed by one another as if they were soap bubbles. The contrast between the sea, with its slow and continuous movement, and this explosive discharge of energy, a so-called house, which is limited time-wise since it vanishes immediately after it is created, is a proof of the Expressionist architecture's intention to do without nature, its aim to produce by itself effects similar to those natural phenomena which are so unpredictable and brusque. The buildings drawn by Hablik himself, represented as crystalline formations characterized by its triangular geometry which try to acquire the maximum possible height in the shape of towers or the maximum span in the shape of domes, are, in fact, likewise presented as the result of a sudden movement of the earth's core which let a series of perfect shapes full of energy escape from its inside, shapes that do not seem to be the result of man's work.

Continuity between nature and architecture does take place in Expressionism, taking advantage of the analogy between natural phenomena which produce brusque changes or alterations in shape and an architecture which possesses such an amount of inner energy that at any time it could make it change dramatically. It is definitely very different from the search of an expression which is similar to the one of living beings or to the organic architecture which aims to reproduce nature's forms. In the first case, nature is inert but animate, whilst in the second case, it is living but inanimate, once again referring to these terms using Veblen's terminology. In his first Prairie houses, Frank Lloyd Wright had sought for continuity between architecture and nature, absorbing the adjacent territory to the house by introducing intermediate built elements such as porches and terraces, even including vegetation within the building using special containers or greenhouses. In these houses there is no garden as such, but nevertheless it ends up configuring a series of open air spaces, similar to other rooms of the house, or by contrast, the original features of the natural landscape surrounding the building is kept intact. A garden understood as such will later appear in the so-called Usonian houses, where due to its smaller size, a new relation between the front and the back of the house is developed. The first is the area reserved for the access to the house, and the second, to the garden, which will not need to include specific vegetation but will work as a mere expansion of the living room. Nevertheless, Wright will also explore other possibilities within his domestic buildings, one of which will be literally placing them within nature, particularly, within a dynamic kind of environment such as a passing stream or even a waterfall. The Millard House for example, is a house built directly at the bottom of

geometría irregular infundir también un cierto dinamismo a la arquitectura que acentuará la importancia de su interior frente a una inhóspita vida al aire libre, una vida al aire libre que la otra vertiente de la arquitectura moderna, el funcionalismo racionalista, utilizará como su principal reivindicación para desterrar igualmente la intervención del paisaje natural, y todavía en mayor medida del jardín, del hábitat del hombre. Así, los patios y las terrazas sustituirán a los jardines y los edificios de viviendas utilizarán sus propios medios para ofrecer una imagen acorde con sus objetivos de simplicidad y desnudez. Si la naturaleza, el jardín y la decoración suponían la alusión a otro mundo distinto del de la propia arquitectura, las nuevas viviendas renunciarán a ambos, ya que no hay lugar en la vida del nuevo hombre para las texturas y los colores que atenten contra la neutralidad y la pobreza de los nuevos materiales industriales.

Más allá de las realizaciones concretas de los arquitectos expresionistas en el campo de lo doméstico, las propuestas utópicas contenidas en la correspondencia entre los miembros de Die Gläserne Kette apuntan hacia una arquitectura que trata de producir efectos semejantes a los de las fuerzas de la naturaleza, como los destellos de las estrellas o las erupciones de los volcanes, una arquitectura dinámica e inestable, pero no orgánica, que podría catalogarse como animada. Es el caso de alguna de las propuestas que describe Wenzel Hablik, como su vivienda al borde del mar, que se origina a partir del desembarco de una serie de elementos cargados de energía que se distribuyen por la arena de la playa al tiempo que lanzan destellos luminosos, experimentando multitud de desplazamientos y rotaciones, así como cambios en su forma, hasta desaparecer por completo en el aire absorbidos unos por otros como las pompas de jabón. El contraste entre el mar, con su movimiento lento y continuo, y esta descarga explosiva de energía a la que se denomina casa, que tiene una duración limitada para desvanecerse inmediatamente después, ilustra perfectamente la pretensión de la arquitectura expresionista de prescindir de la naturaleza para producir ella misma efectos semejantes a los de fenómenos naturales tan bruscos como impredecibles. Los edificios dibujados por el propio Hablik, como formaciones cristalinas caracterizadas por sus geometrías triangulares, que tratan de alcanzar la máxima altura en forma de torres o la máxima amplitud en forma de cúpulas, se presentan igualmente como el resultado de un repentino movimiento de la corteza terrestre que deja escapar de su interior unas formas perfectas y cargadas de energía, que no parecen ser el resultado del trabajo del hombre.

La continuidad entre naturaleza y arquitectura que se produce en el Expresionismo, explotando la analogía entre los fenómenos naturales que producen cambios o alteraciones bruscas en la forma y una arquitectura cuya energía interna podría producir en cualquier momento una mutación, resulta ser algo muy distinto a la búsqueda de una expresión semejante a la de los seres vivos o a una arquitectura orgánica que intenta reproducir las formas de la naturaleza. En el primer caso, la naturaleza es inerte pero animada, mientras que la segunda es viviente pero inanimada, utilizando de nuevo la terminología de Veblen. En sus primeras Prairie houses, Frank Lloyd Wright había buscado conseguir continuidad entre arquitectura y naturaleza, absorbiendo el territorio que circunda a la casa por medio de la construcción de elementos intermedios como los porches y las terrazas e incluso incluyendo la vegetación dentro del edificio utilizando jardineras o invernaderos. En estas casas no existe un jardín propiamente dicho, sino que este pasa a configurar una serie de recintos de vida al aire libre, semejantes a las habitaciones, o bien se mantiene el paisaje natural que rodea al edificio con sus rasgos originales. Un jardín concebido como tal aparecerá más tarde en las llamadas Usonian houses, en las que, a causa de su menor tamaño, se plantea una dialéctica entre el frente y la trasera de la vivienda, reservando el primero para el acceso y la segunda al jardín, que no necesitará incluir una vegetación especial, sino que funcionará como una simple expansión de la sala de estar. Sin embargo, Wright explorará también otras posibilidades en sus edificios domésticos y una de ellas será colocarlos literalmente dentro de la naturaleza y, en particular, dentro de una naturaleza dinámica como es el cauce de un arroyo o incluso una cascada. Así la Miniatura, una casa que se construye directamente en el fondo del valle, sucumbirá a la crecida del arroyo que dispersará los restos de sus muros hasta fundirlos con la vegetación circundante, mientras que Fallingwater incorporará el fluir del agua y el ruido de la cascada a la arquitectura de la vivienda. Pero en ninguno de los casos, la naturaleza se experimentará a través de sus ciclos estacionales, lentos e inexorables, sino que o bien será absorbida por una arquitectura que paralizará estos ritmos, sometiéndola a una existencia artificial,

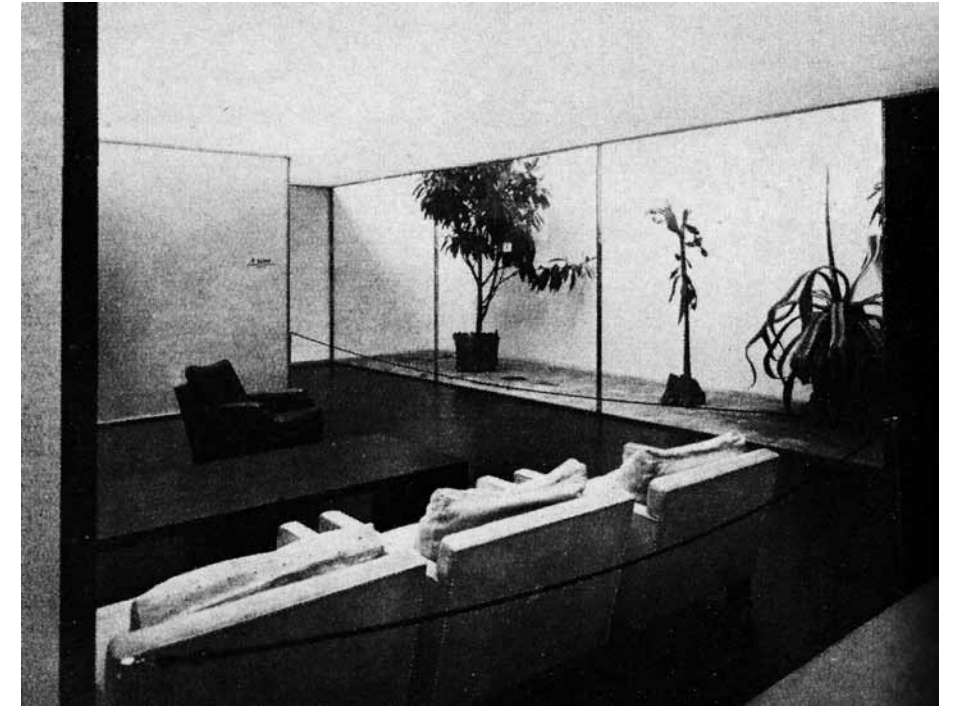


Mies van der Rohe.  
Haus Wolf, Guben,  
1925-27. Vista del  
jardín y terraza.

Mies van der Rohe.  
Haus Wolf, Guben,  
1925-27. Views over  
the garden and the  
terrace.

the valley, which will succumb to the floods caused by the stream which will disperse the remains of its walls till they become part of the surrounding vegetation. On the other hand, Fallingwater will incorporate the flow of water and the sound of the waterfall in the architecture of the house. But nature in neither one nor the other will be experimented throughout its slow and inexorable seasons. In one case, nature will be absorbed by an architecture which will be capable of paralyzing these rhythms, subordinating vegetation to an artificial existence, or by contrast, creating other movements, also of a natural type, which imply the existence of energy with the capacity of causing brusque changes or even catastrophes.

Modern architecture, even though it leaves to one side the concept of natural beauty and although it doesn't have nature as an active agent of its productions, never goes as far as to totally remove every natural element within the buildings. Almost without exception, the houses built following Modern standards include an outdoor space which is still called garden, even though it is not so, and they point



Mies van der Rohe.  
Haus Tugendhat,  
Brno, 1928-30.  
Jardín de invierno

Mies van der Rohe.  
Haus Tugendhat,  
Brno, 1928-30.  
Winter Garden.

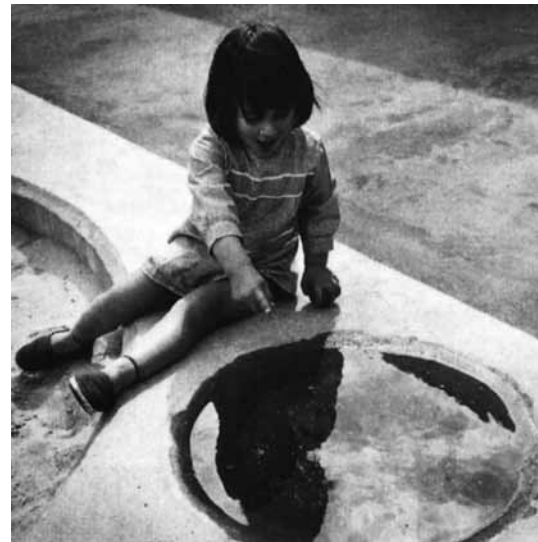
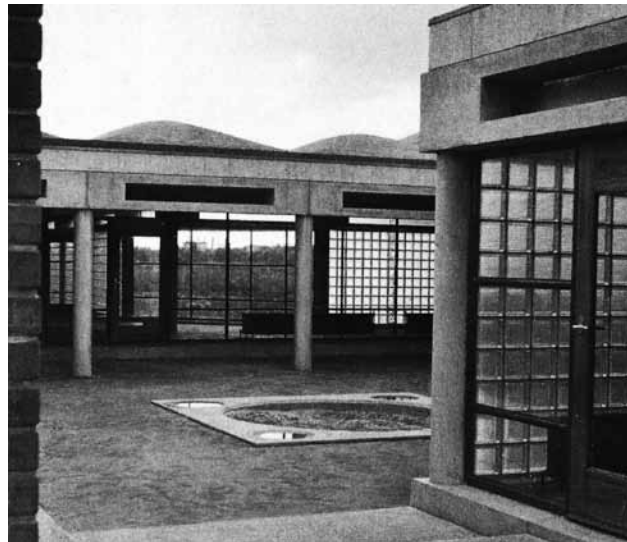
Mies van der Rohe.  
Glasraum, Stuttgart,  
1927. Zona de estar  
y jardín de invierno.

Mies van der Rohe.  
Glasraum, Stuttgart,  
1927. Living room  
and Winter garden.

o por el contrario los sustituirá por otros movimientos, también naturales, que implican la existencia de una energía capaz de desencadenar cambios bruscos o incluso catástrofes.

La arquitectura moderna, si bien prescinde del concepto de belleza natural y no cuenta con la naturaleza como agente de sus producciones, nunca llega a eliminar del todo los elementos naturales de los edificios. Casi sin excepción, las viviendas construidas según los cánones modernos incluyen un recinto exterior que se sigue denominando jardín, aunque realmente no lo sea, y se señalan fachadas o vistas como fachadas o vistas al jardín en oposición a las que se abren a las calles o caminos de acceso. Por otra parte, aparecen en el interior de los edificios jardines en miniatura, denominados jardines de invierno, que no son otra cosa que pequeños invernaderos con flores cuya climatización permite la supervivencia de la vegetación al margen de las condiciones meteorológicas cambiantes del exterior. Los que se denominan jardines, en las viviendas modernas europeas de las primeras décadas del siglo XX, son con frecuencia inhóspitas superficies de terreno donde alternan las áreas pavimentadas con otras de tierra y apenas vegetación, en todo caso terrenos baldíos sin las plantaciones variadas y coloristas características de los jardines cultivados durante todo el año. En una de las viviendas de ladrillo de Mies van der Rohe, por ejemplo, aparece un jardín formado por bancales de piedra y de tierra que descienden desde una terraza pavimentada, con un rectángulo también de tierra en el centro en el que crecen unas raquílicas plantas que apenas se levantan unos centímetros por encima suelo. El propio Mies incluye en otras viviendas estos mencionados jardines de invierno, una serie de plantas colocadas en el interior de una urna de cristal, como único elemento alusivo a una naturaleza paralizada e indiferente a los cambios propios de lo orgánico.

La renovación de la arquitectura moderna, planteada a partir de la década de los años sesenta, tenía como fundamento principalmente un nuevo pensamiento social y no incluía una reconsideración del papel de la naturaleza en la construcción del hábitat humano que, por otra parte, atendía ahora más a los edificios que debían alojar actividades de cierto tipo de colectividades que a los destinados a las propias viviendas individuales. En todo caso, los elementos naturales, como el agua o la tierra más que la vegetación, entraban a formar parte de los edificios ocupando lugares muy precisos, como los estanques o los areneros de las áreas de juegos de niños, con la misión de permitir un contacto sensorial más intenso entre el usuario y la arquitectura. Y, aunque no exista una reivindicación del jardín como tal, sí hay un lugar para la decoración vegetal y para un tratamiento artificial del paisaje inmediato considerado como contra-forma de la forma construida. Los arquitectos que trabajan en la década de los años sesenta miran a las sociedades primitivas como modelo de la nueva sociedad que, si bien mantiene el carácter no jerárquico reclamado por la modernidad, trata de impulsar un mayor grado de articulación social incluso a través del reconocimiento específico de un lugar y un tiempo



Peter & Alison Smithson. Upper Lawn, Wiltshire, 1959-62. Vista hacia el paisaje de Fonthill Woods y vista del patio.

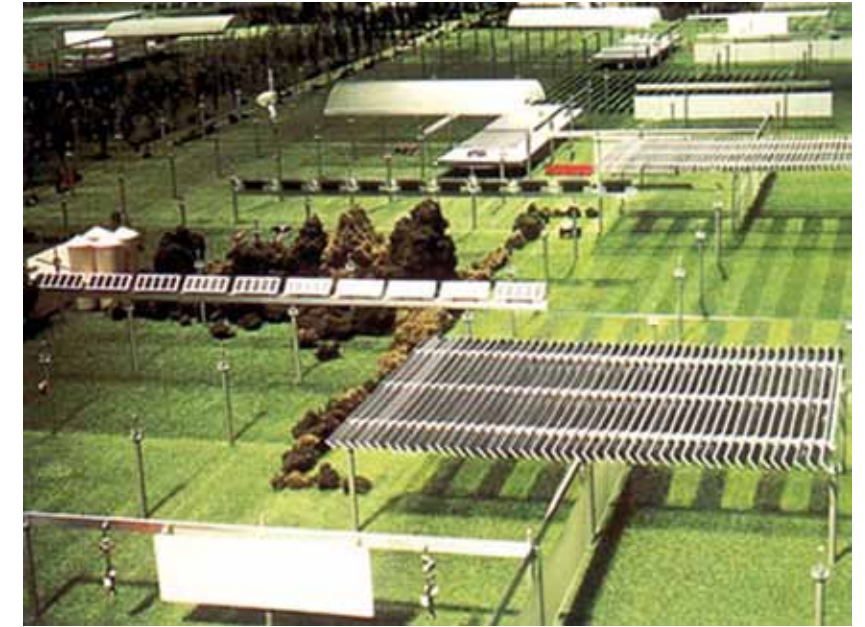
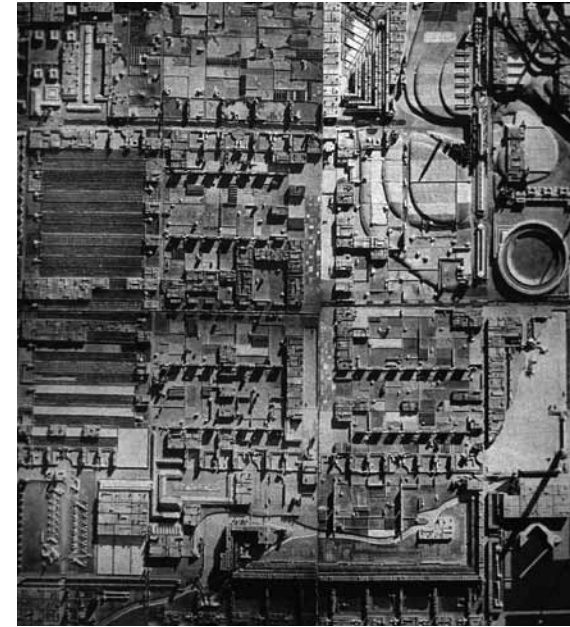
Peter & Alison Smithson. Upper Lawn, Wiltshire, 1959-62. Fonthill Woods Landscape view and view towards the courtyard.

Aldo van Eyck. Residencia para niños, Ámsterdam, 1955. Loggia y patio. Arenero y estanque.

Aldo van Eyck. Children's residence. Amsterdam, 1955. Loggia and courtyard. Sandpit and pond.

out the façades or views towards the garden in contrast to the ones that open towards the street or the access paths. On the other hand, on the inside of buildings, a set of miniature gardens appear, these are the so-called winter gardens. They are none other than small greenhouses with flowers which, as they are climate-controlled, are able to grow no matter what the weather is like outside, no matter how much the climate changes. The so-called gardens, which are part of the Modern European houses built during the first decades of the XX century, are frequently inhospitable plots of land which alternate paved areas with other sand areas with barely any vegetation. In any case, they are basically wastelands where no varied and colourful species are found; those which characterize all-year-round-cultivated gardens. As an example, in one of Mies van der Rohe's brick buildings used for housing, we can find a terraced garden which uses stone walls and sand as its constructive materials, which descends from a paved terrace and has a rectangular-shaped area made of sand in which, in the middle, a few weak and feeble plants timidly grow a couple of centimetres above the ground. Mies himself includes in some other of his houses these above-mentioned winter gardens, a series of plants placed inside a glass urn. This represents the only element alluding to a paralyzed nature indifferent to those changes which are natural to that which is organic.

The renovation of Modern Architecture, which started during the sixties, had as its main basis a new social thought. This new way of thinking did not include reconsidering the role of nature in the creation of man's habitat, but it was now more concerned about buildings destined for activities for certain kinds of groups rather than about the actual individual houses. In any case, natural elements, such as water or earth, more than vegetation, were now part of the building, occupying very precise places. Ponds or sandpits in children's play areas had the mission of allowing a more intense connection between the user and the architecture in terms of the senses. And, even if there is no claim as such to do with the garden, there is room for plant motifs and for an artificial design of the immediately-surrounding landscape considered as the negative shape of the built shape. The architects who work during the sixties look back at primitive societies in search for a model for the new society to follow, a new society which, maintaining the non-hierarchical character demanded by modernity,



Frank Lloyd Wright.  
*Broadacre City*,  
1932-1959.

Andrea Branzi.  
*Agronica*, 1993-94.

Constant.  
*New Babylon*, 1971.  
Fotomontaje.

Photomontage

concreto en cada actuación arquitectónica. La naturaleza ocupará un lugar residual, subalterno, que ni incluirá su capacidad productiva ni tampoco un papel puramente ornamental, será una naturaleza domesticada que no registre ni su propio movimiento cíclico ni tampoco los movimientos bruscos de los fenómenos naturales más activos e imprevisibles. La exhibición de los materiales desnudos, sin tratar, y de las redes de servicios como las que distribuyen el agua, el gas o la electricidad, trata de mantener la imagen de la nueva pobreza del hombre moderno, aunque también los propios materiales de construcción asumirán el papel de aludir a una naturaleza que, si bien no existe en un sentido literal, podrá ser evocada a través de las formas de la arquitectura.

Parece, por tanto, que la modernidad arquitectónica habría desterrado definitivamente el pensamiento natural de sus intereses fundamentales, tanto formales como sociales, y en todo caso la naturaleza se haría presente como una naturaleza congelada, manipulada e inmóvil. Y paralelamente a esta conversión de la naturaleza en algo inanimado, sin vida propia, la arquitectura habría reclamado cada vez más su condición de fenómeno material cargado de una energía activa y, por tanto, capaz de originar movimientos y reaccionar ante estímulos externos de cualquier tipo. No será suficiente experimentar



MARÍA TERESA MUÑOZ  
Un jardín de invierno  
A Winter Garden

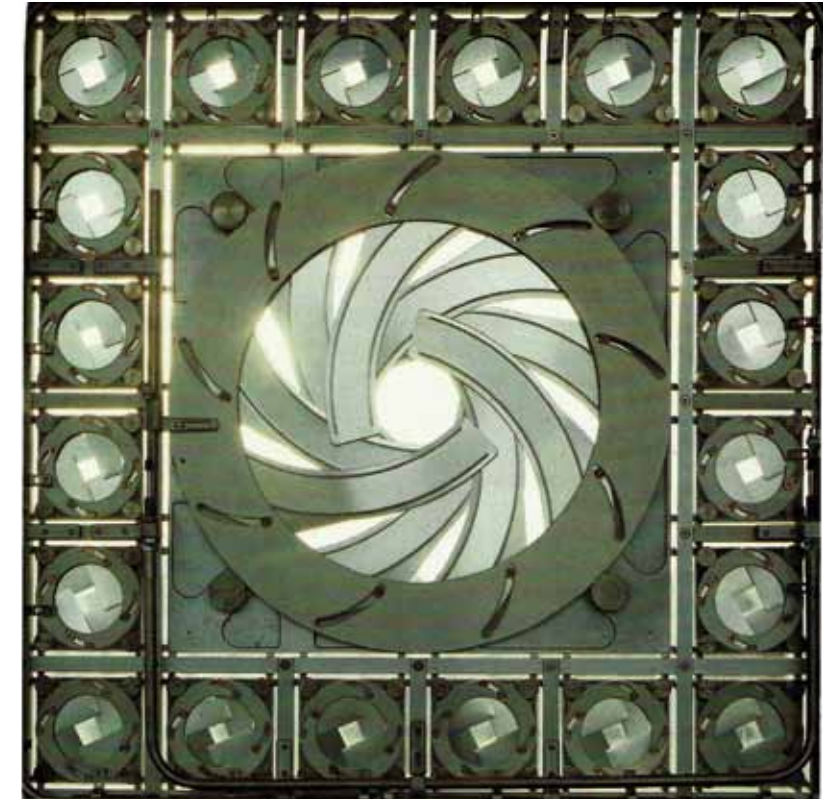
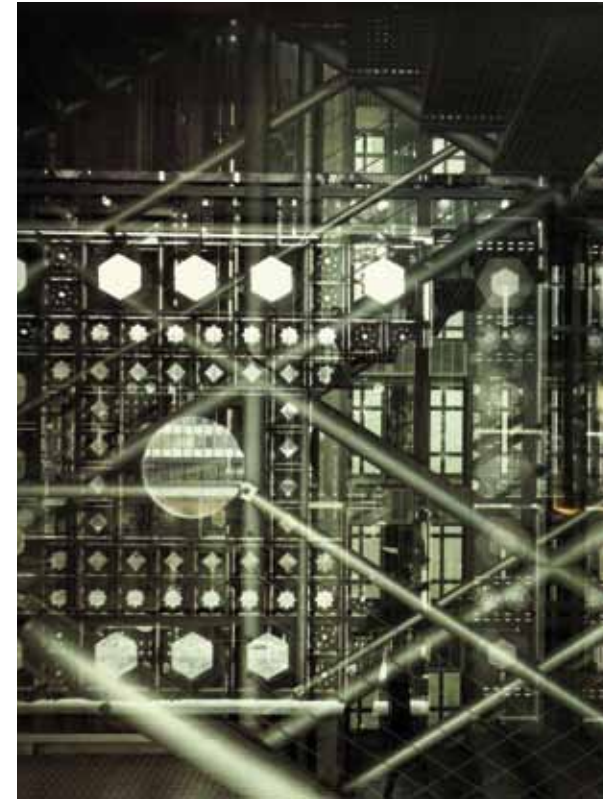
Jørn Utzon.  
Viviendas en  
Fredensborg,  
1962-63. Vista de  
la pradera comunal  
desde uno de los  
jardines.

Jørn Utzon. Housing  
in Fredensborg,  
1962-63. Views over  
the common meadow  
from one of the  
gardens.

tries to impulse greater social linkage even through the specific recognition of a particular time and space corresponding to each architectural project. Nature will occupy an unimportant place without taking into consideration neither its productive possibilities nor its purely ornamental role. It will be a domesticated nature which will not register even its own cyclic movement, not even brusque changes due to natural phenomena, more active and unpredictable. By leaving visible to the eye constructive materials without any kind of treatment, left bare, and the service networks which distribute water, gas or electricity, there is an intention of maintaining the image of this kind of new poverty which characterizes the modern man. At the same time, the constructive materials will also hold the role of alluding to nature which, although it does not exist literally, it can be evoked through the forms of architecture.

Consequently, it seems as if architectural modernity would have forever banished the natural thinking from its key interests, both form-wise and social-wise. In any case, nature would become present in the form of a frozen, manipulated and immobile nature. Simultaneously to this conversion of nature into something inanimate, without life, architecture would have progressively claimed its condition of being a material phenomenon filled with active energy and thus capable of generating movement and reacting to external stimuli of any kind. It won't be enough to experiment the changes that the sun and the shadow produce when reflected on its flat surfaces. It's all about searching for an active response from the constructive materials which are potentially capable of generating and experimenting brusque transformations in response to changes from external conditions such as temperature, humidity, light, air pollution or even high population densities in its surroundings. An increasingly active and more sensitive architecture will consequently have a more inactive and immobile nature which will remain purely as the background element in that close relationship established between them.

Deleting nature from the domains of architecture would have reached an even more noticeable place in the city, since the city imposes its own rhythms of functioning on any natural element, which will in any case remain in the city as a limited and separated area within metropolitan life. Nevertheless, surprisingly, some of the most radical proposals concerning the city have suggested the coexistence of nature and architecture, even between agriculture and architecture, as a possible alternative to the



Jean Nouvel y otros.  
Instituto del Mundo  
Árabe, París,  
1985-86. Diafragmas  
y Diafragma de  
fachada visto desde  
el interior.

Jean Nouvel and  
others. Arab World  
Institute, Paris, 1985-  
86. Diaphragms and  
façade diaphragm  
seen from the inside.

las mutaciones que producen el sol y la sombra al dibujarse sobre sus lisas superficies, sino que se trata de buscar una respuesta activa de unos materiales constructivos capaces de provocar y experimentar bruscas transformaciones como respuesta a los cambios de las condiciones exteriores, como la temperatura y humedad, la luz, la contaminación del aire o incluso las concentraciones de población en sus inmediaciones. A una arquitectura cada vez más activa y sensible, le corresponderá una naturaleza más inactiva e inmóvil, que permanecerá como puro fondo en el juego dialéctico establecido entre ambas.

La eliminación de la naturaleza del dominio de la arquitectura habría alcanzado en la ciudad un grado todavía mayor, ya que la ciudad impone los ritmos propios de su funcionamiento a cualquier elemento natural que deberá en todo caso permanecer dentro de ella como un reducto limitado y separado de la vida metropolitana. Sin embargo, sorprendentemente, son algunas de las propuestas más radicales de ciudad las que han planteado la coexistencia entre naturaleza y arquitectura, e incluso entre agricultura y arquitectura, como alternativa a la ciudad existente. Volvería así, a través de estas propuestas, a recuperarse la vertiente productiva de la naturaleza y a considerarse de nuevo una casi desaparición de la arquitectura en el paisaje natural. Y será precisamente en el contexto de las propuestas de ciudad donde una vida rural basada en la agricultura, esa naturaleza evocada por William Morris en su utopía pastoral, aparezca de una manera más explícita. En las ciudades de Frank Lloyd Wright, *Broadacre City*, o en las de Constant y Branzi, *New Babylon* y *Agronica* respectivamente, se propondrá con distintos matices un nuevo modo de habitar urbano cuyo lugar físico está configurado por una extensión ilimitada de terreno agrícola que se desarrolla con total independencia pero al mismo tiempo garantiza la existencia de la vida urbana.

Solo en muy raras ocasiones han aparecido propuestas más limitadas, más concretas, que puedan relacionarse directamente con el pastoralismo de William Morris, que presenten una idea de naturaleza y de sociedad perfectamente imbricadas la una en la otra y con una arquitectura que responda a las exigencias al mismo tiempo de la vida rural y de un máximo grado de bienestar y civilización. Este será el caso del conjunto de viviendas realizadas por el arquitecto danés Jørn Utzon en Fredensborg, destinado a una población absolutamente uniforme en su edad y su nivel social, y en el que se produce la coexistencia de la pradera comunal y los jardines individuales, dos tipos de naturaleza que se relacionan directamente teniendo como fondo una arquitectura que contribuye a afianzar, con sus variaciones, una individualidad de las viviendas que los propios residentes establecen a través del cultivo distinto de cada uno de sus jardines. La excepcionalidad del caso de Fredensborg, donde ni

existing city. Through these proposals, there would be a comeback of the ideas relating to a productive nature and also the possibility of reconsidering the almost disappearance of architecture within natural landscape. It will be precisely in the context of these proposals concerning the city where rural life based on agriculture, that nature evoked by William Morris in his pastoral utopia, will more explicitly appear. In Frank Lloyd Wright's city, Broadacre, or in those of Constant and Branzi, New Babylon and Agronica respectively, different nuances to a new way of living within the urban fabric will be proposed. It will be a place which physically is configured by an unlimited extension of agricultural land that is developed completely independent but at the same time guaranteeing the existence of urban life.

Only on very rare occasions more limited proposals have arisen, more specific proposals, which can be directly linked to William Morris' Pastoralism, that present the idea of nature and society perfectly intertwined one with another, with an architecture that responds at the same time to both the needs of rural life whilst possessing the highest possible level of well-being and civilization. This will be the case of the set of houses designed by the Danish architect Jorn Utzon in Fredensborg, destined for a completely homogeneous population in terms of age and social background, and in which a communal meadow coexists with individual gardens. Both kinds of nature are directly related to one another, having architecture as their common background, contributing to strengthening, with their variations, individualism in their properties which the residents of the houses reinforce via the different elements which are cultivated in each of their gardens. The exceptional case of Fredensborg, where in the end it wasn't even possible to fulfill Utzon's desire for herds of cows or sheep to graze freely within the meadow and that way to include the shepherds' activity within community life, gives proof of up to what extent the path followed by architecture in search for progressively including a wider amount of energy and activity and therefore leaving nature to one side, giving it an inactive and subordinate role, was in fact, a secure, firm and no return path. The paroxysm with which changes in energy are shown, the impatience in terms of making buildings go through constant alterations in its forms as well as the permanent search for new external stimuli capable of altering the appearance of built elements, which will ask for a more intense experience sense-wise for its users or mere spectators, will try to take to its ultimate consequences an animate architecture which has nothing to do with that which is organic, but with the animate phenomena which take place in nature precisely as a result of high concentrations and brusque discharges of energy. Thus, it does not come as a surprise that the old terms of form and space in architecture have been substituted by field, a polysemic term, which would have stopped being a word related to agriculture to exclusively refer to fields of forces

Note:

William Morris' Pastoralism has been widely studied from a literary point of view by professor Blue Calhoun in her book entitled *The Pastoral Vision of William Morris*, Athens: The University of Georgia Press, 1975.

siquiera fue posible finalmente la pretensión de Utzon de que los rebaños de vacas y ovejas pastaran libremente por la pradera, incluyendo así la actividad de los pastores en la vida de la comunidad, indica hasta qué punto el camino emprendido por la arquitectura buscando cada vez asumir un mayor contenido de energía y actividad, relegando a cambio la naturaleza a un papel subalterno e inactivo, es un camino firme y sin retorno. El paroxismo con el que se exhiben los cambios de energía, la impaciencia por someter a los edificios a continuas alteraciones en su forma y la búsqueda permanente de nuevos estímulos exteriores capaces de alterar la apariencia de las construcciones, que reclamarán una experiencia sensorial más intensa a sus usuarios o a los meros espectadores, tratarán de llevar al límite una animación de la arquitectura que no tiene nada que ver con lo orgánico, sino con los fenómenos animados que se producen en la naturaleza precisamente a causa de las concentraciones y descargas bruscas de energía. No en vano los viejos términos de forma y espacio en arquitectura han sido sustituidos por el de campo, un término polisémico, pero que habría dejado de ser un término relacionado con la agricultura para referirse exclusivamente a los campos de fuerzas.

Nota:

El pastoralismo en William Morris ha sido estudiado ampliamente desde un punto de vista literario por la profesora Blue Calhoun en su libro *The Pastoral Vision of William Morris*, Athens: The University of Georgia Press, 1975.

**María Teresa Muñoz** es arquitecto (1972) y doctor arquitecto (1982) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, y Master of Architecture (M. Arch.) por la Universidad de Toronto, Canadá (1974). Actualmente es profesora titular de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y ha sido profesora invitada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Es autora de los siguientes libros: *Cerrar el círculo y otros escritos* (1989); *El laberinto expresionista* (1991); *La otra arquitectura orgánica* (1995); *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (1998, 2ª edición 2012); *Vestigios* (2000); *La mirada del otro* (2010) y *Jaulas y trampas* (2013). Es coautora con Juan Daniel Fullaondo de los libros *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española. Tomos I, II y III* (1994, 1995 y 1997), *Laocoonte crepuscular. Conversaciones sobre Eduardo Chillida* (1992) y *Zevi* (1992). Ha editado un volumen de ensayos titulado *Las piedras de San Agustín. Sobre la estatuaria megalítica de Jorge Oteiza* (2006) y ha sido coordinadora y responsable de la edición crítica de la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* y la *Carta a los artistas de América de Jorge Oteiza* (2007) para la que ha escrito un prólogo titulado "Arte, ciencia y mito". En el año 1988 obtuvo el premio FAD de pensamiento y crítica por el libro *Juan Daniel Fullaondo. Escritos críticos* (2007). Ha escrito numerosos artículos de teoría y crítica de arquitectura en revistas especializadas, entre ellas *Arquitecturas Bis*, *Arquitectura*, *Periferia*, *Metalocus*, *Circo* e *Iluminaciones*.