

The logo for AXA, featuring the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, blue, sans-serif font. The 'X' is positioned between the two 'A's and is slightly larger and more prominent.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

Luis Segundo Arana Sastre  
Dr. Arquitecto

LA NATURALEZA<sup>1</sup> EN LA KAUFMAN Y LA MALAPARTE.  
ENTRE LA CASCADA<sup>2</sup> Y LA PUNTA MASULLO<sup>3</sup>.

**UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO**  
Villanueva de la Cañada, MMXI



© del texto: **Luis Segundo Arana Sastre**

Julio 2014

<https://www.uax.es/publicaciones/axa.htm>

© de la edición: **AxA. Una revista de arte y arquitectura**

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada (Madrid)

**Editor:** Felipe Pérez-Somarriba - [axa@uax.es](mailto:axa@uax.es)

**Producción:** Isabel Sardón de Taboada – [msarddet@uax.es](mailto:msarddet@uax.es)

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista

Datos de Contacto del Autor: Luis Segundo Arana Sastre

Universidad Alfonso X el Sabio

e-mail: [laransas@uax.es](mailto:laransas@uax.es)

**RESÚMEN:**

Este texto de investigación, recurre a la crítica de dos viviendas paradigmáticas del siglo XX, como explicación entre la relación arquitectura y lugar-naturaleza, pertinentes hoy en la toma de posición de la arquitectura contemporánea en este concepto vago y especulativo de "la naturaleza".

Constatamos sus diferencias no solo por la evidencia de sus resultados, sino por sus diametrales posiciones intelectuales, la oposición entre el proyecto como previsión plástica y el proyecto como proceso contingente, donde el resultado no deja de ser mas que una fase temporal. Tampoco será la cuestión de su "estilo", una discusión entre una arquitectura "orgánica" y una arquitectura "racionalista", conceptos manidamente falseados, quienes posean a un simple golpe de vista una posición mejor ante la naturaleza. Entendemos que conceptos como la conveniencia, la simpatía, la signatura, la xinexion deben formar parte de la relación entre este binomio arquitectura-lugar, frente a las meras analogías o emulaciones referidas a elementales percepciones geométricas. La forma de lo arquitectónico es sobre todo una experiencia. La forma como experiencia, implica el establecimiento de las relaciones entre la autonomía de lo arquitectónico y la naturaleza del lugar.

**PALABRAS CLAVE:**

Naturaleza, moderno, Casa de la Cascada, casa Malaparte

**ABSTRACT:**

This text of research, resorts to criticism of two paradigmatic houses of the 20th century, as an explanation between the relation architecture and place-nature, relevant today to contemporary architecture taking a position in this speculative and vague concept of "nature".

We see their differences not only by the evidence of their results, but its diametrical intellectual positions, the opposition between the project as plastic forecast and the project as a contingent process, where the result is nothing else than a temporary phase. The issue of their 'style' also won't be a discussion between an "organic" architecture and a "rationalist" architecture, often faked concepts, that seem to possess a better position to nature. We understand that concepts like convenience, friendliness, signature, xinexion should be part of the relation between this binomial architecture-place, opposite to mere analogies or emulations concerning elementary geometric perceptions. The shape of the architectural is above all an experience. Shape as an experience, implies the establishment of relations between the autonomy of the architectural and the nature of the place.

**KEY-WORDS:**

Nature, modern, House of Falling Water, House Malaparte

**LA NATURALEZA<sup>1</sup> EN LA KAUFMAN Y LA MALAPARTE.  
ENTRE LA CASCADA<sup>2</sup> Y LA PUNTA MASULLO<sup>3</sup>.**

La referencia que ha constituido el modelo recurrente de la relación arquitectura- naturaleza en la arquitectura moderna, resulta reiteradamente tutelada por la casa de “la cascada”.

La arquitectura moderna no había mostrado interés alguno por la naturaleza. En cambio estas dos singulares arquitecturas (casa Kaufman y casa Malparte) son admitidas por la modernidad como paradigmas, por lo que deberíamos poder explicar cuál podría ser el interés que muestran. El protagonismo de la naturaleza resulta manifiesto en ambos casos, aunque con cualidades muy diferentes, no solo físicas, singulares sino de comprensión e ideológicas.

Francesco Venezia en 1983, publicará en *L’isola delle sfinge*,<sup>4</sup> la primera comparación de la casa Malaparte con la casa Kaufman de Wriqth. Después de transcribir un pasaje de Agamenón de Esquilo, describiendo los mensajes de fuego y las comunicaciones entre atalayas de los antiguos griegos, describe el paisaje de Capri, asociado a la historia mítica de Tiberio, cuyo atractivo, refiere a *singulares conexiones de la mente entre sus vertiginosos precipicios, inaccesibles observatorios y cuevas suspendidas a media ladera, como también en violentos distanciamientos de la naturaleza. Belleza ajena a la medida y vida de los hombres.* Esta primera observación, refuerza nuestra hipótesis, de esta relación previa sobre el lugar que advertimos en la casa de Capri. Resalta la singularidad del enclave y nos sumerge en conceptos universales transmitidos por el mito. (Belleza-naturaleza) Compara también el atractivo de la Malaparte con su repentino aparecer en lo hondo, como un monstruo fósil, agazapado en una punta inhóspita. Interpretándose así otro paralelismo también mítico de lo artificial con lo biológico producido por las deidades, hechos que inconscientemente adquieren un valor positivo.

Siguiendo a Venezia en su primera visita a la casa de Capri en 1973, nos contagia la sensación que tuvo al penetrar en la casa: *fue como profanar una tumba. La casa ofrecía intacta las huellas de la vida domestica, colocadas como en un vasto ajuar funerario.* Tuvo esa misma impresión al visitar la casa Kaufman, (la Casa de la Cascada), *ambas ocultan las huellas intactas de la vida cotidiana, suscitan la incompatibilidad con la vida domestica, considerando en ambas, la fisiología de la esfera doméstica, como una limitación, como un vicio.*



(Foto 1 Casa Malaparte en Capri 1938/43)



(Foto 2 Casa de la Cascada (Kaufman) 1936/39)

Junto a una sensación inicial común, profanar una tumba, establece una segunda relación entre ambas; la limitación de la vida doméstica. Proponiendo una disociación entre la vida doméstica y una determinada naturaleza: arquitectura frente a naturaleza prodigiosa. *Las dos casas surgen de enclaves inhóspitos de sobrehumana belleza, donde construir es temerario, si no sagrado. Están pensadas para un rito, un tiempo en el que el cuerpo celebra la vida.* Compara las fotografías de los Kaufman sobre las plataformas de piedra del río, antes de construir la casa, con la punta Massullo, como bastión rocoso y terraza natural. Ambos enclaves imposibles. Parece proponer que estos lugares, inhóspitos, de sobrehumana belleza, enclaves imposibles, no pueden asociarse a la vida, al habitar, están reservados solo al rito, a los dioses.

Análoga limitación sobre la vida doméstica se establece en otros textos, en particular el texto de María Teresa Muñoz. *La casa sobre la naturaleza*<sup>5</sup>. Estos textos parecen reforzar la idea de duelo entre fuerzas antagónicas, la fuerza de la naturaleza y la fuerza de las cualidades específicas de la arquitectura para la vida del hombre. Admitiendo así la referencia mitológica de la diferenciación del lugar de los dioses y del habitar de los hombres y no tanto la racionalidad que propone la arquitectura donde pueda ser o no posible o más cómoda. Esta afirmación, asocia a la llanura, a los valles y los ríos, lugares fértiles relacionados con el origen agrícola y ganadero de las urbes, la apacible vida del hombre, en contraposición a las rocas y montañas, lugares apartados, inaccesibles, moradas reservadas a los dioses. Sin embargo, vemos cómo, la arquitectura también ha enraizado en estos lugares. Monasterios, fortalezas, pueblos temerosos que han ocupado cerros inaccesibles y sometido la posición de la naturaleza más arriesgada. No hay limitación a la vida doméstica, en razón a las condiciones físicas de un territorio. Desde Siberia al desierto, de los valles fértiles del Nilo a los escarpados del Nepal, la arquitectura ha solucionado eficazmente la guarida y el templo.

El texto de María Teresa Muñoz, nos propone otra coincidencia: *En ambos casos la iconografía de lo moderno no constituye un repertorio, la ausencia de dicho repertorio está motivada por el protagonismo que la naturaleza brinda para su no utilización.* Salvando las grandes diferencias entre ambas moradas, podríamos pensar que tal vez no sea el protagonismo de la naturaleza la causa de esta ausencia de iconografía moderna sino que aquella está intencionalmente abandonada por una opción personal, por una toma de posición premeditada de sus arquitectos respecto al valor de toda aquella iconología, consensuada y propiciada también por sus mecenas-propietarios. Entendemos además que en ambos casos están presentes también los rasgos de una arquitectura asimilada a lo moderno: en la casa de Capri, su geometría, su horizontalidad. Es por sí misma un icono de modernidad, y en Pennsylvania, el icono de lo moderno, está claramente presente, (no en los “pilotis”, el mono-material y la “fenêtre en longueur”,) sino como todo un manifiesto, lo que más tarde Zevi bautizaría como arquitectura orgánica. Sus impresionantes vuelos, el espacio continuo, la impresión de ligereza, su originalidad, constituyen también ciertos iconos de lo moderno. Por tanto; ni lugares imposibles ni retórica ajena a la modernidad pueden explicarnos satisfactoriamente estas obras. La modernidad parecía entender el lugar como una condición que coarta, que inhibe la arquitectura, una tiranía de la que conviene ser liberados, en pro de una nueva arquitectura internacional, sin lugar físico ni político, cuyo lugar es solamente una abstracción, como en la industria, como en la automoción, su principal referente. Consideramos así que la limitación de lo doméstico, al menos en la casa de la cascada, es solo producto de su anticipación, de su posición obstinada, hasta situarse encima del ruido ensordecedor de una cascada, y no por la natu-

raleza misma donde está levantada. Naturaleza que en este caso, solo es ocasión para desarrollar esta nueva experimentación de arquitectura. Naturaleza que sigue siendo también una abstracción virtualmente manipulable, proponiéndonos proyectar, recrear naturaleza. Comprobamos como en la otra Kaufman, la casa del desierto de Neutra en California de 1946 del mismo propietario, avanza en insertar en otra naturaleza, no tan solo una arquitectura sino todo un “clima artificial” creado por el propio edificio, con el agua, las rocas y vegetación que se proyectan.

La “casa de la cascada” se propone como un acto de conciliación. Una demostración de que la arquitectura moderna es compatible con la atención al lugar, que no implica necesariamente su negación o su indiferencia, sino como en este caso, determina su puesta en valor, su recreación. Esta aparente conciliación resultará una característica que será exclusiva de cierta arquitectura moderna, (híper-moderna) que levantará sus edificios, (viviendas de lujo), sobre enclaves naturales supuestamente prodigiosos, y que planteará su posición sobre la naturaleza en términos similares a los enunciados por Wright, avanzando en una especialización de arquitectura sobre el paisaje<sup>6</sup>.

Naturaleza y lugar aparentemente no ordenado. Se iniciará así otra manera de proyectar naturaleza, que si bien podría tener sus referencias iniciales en Japón, en China, como gran tronco cultural, debemos admitir que es una reiterada aportación inequívoca de “lo moderno Americano”. Fuera de toda tradición cultural de sus autores, (Neutra, Lina Bo, Saarinen).



(Foto3 R.Neutra, casa Kaufman 1946)



(Foto4 Lina Bo, casa en S. Paulo 1951)



(Foto5 O.Niemayer, casa en R. de Janeiro 1951)



(Foto6 R.Neutra, casa Chuey 1958)

Esta comunión entre arquitectura y “naturaleza” se aplicará posteriormente como repertorio en lo doméstico, en la vivienda aislada, primero en las más exclusivas y después para las clases populares (su principal mercado). Por tanto lo doméstico, quedará finalmente entrelazado, con los propios iconos de la modernidad y con el nuevo icono descubierto, y puesto en el tablero de juego programático; la naturaleza en lo moderno. La posición de la Casa de la Cascada, anticipa lo que va a consistir el único valor que en realidad la modernidad parece admitir de la naturaleza: su recreación, su ampliación como proyecto, fuera de lo estrictamente confinado a la edificación.

El protagonismo de la obra de Wright puede extenderse también al valor de su arquitectura, su “planta” no es únicamente consecuencia de una sección geométrica del objeto construido, sino una interpretación ciertamente sobre las condiciones del enclave natural, que la propia arquitectura quiere asumir y resaltar en relación al habitar de la casa.

Indudablemente no va a ser la solución funcional de ninguno de los dos ejemplos, (Cascada, Capri) quien les otorgue su calidad como arquitectura, (aunque no son comparables en este aspecto) la crítica de su calidad se desplaza sobre la fuerza de la naturaleza donde están emplazadas. El lugar es lo que ciertamente se admira, pero en todo caso hay que admitir que con diferentes cualidades, tanto por el acomodamiento de la obra en su solución formal-funcional como en la fuerza de la naturaleza. Ciertamente ha de ser la arquitectura la que debe valorarse, es su potencia, su gran valor y calidad la que produce el acomodo positivo que evaluamos.

¿Nos podríamos imaginar “La Casa de la Cascada”, en otro bosque, en otra cascada, sobre un lago, o en un torrente seco del desierto de Arizona? Es una pregunta absurda, pero queremos señalar que su gran valor como estructura, como trabazón, saldría indemne. La naturaleza de este lugar, probablemente, perdería interés sin esta casa. Es la propia arquitectura quien lo significa, el lugar nos aparece como el único conveniente a dicha arquitectura, inherente a esta, destaco la diferencia, en cuanto la direccionalidad de esta *conveniencia*.

En cambio, si la casa Malaparte la trasladamos a otro lugar que no posea las singularidades expresadas de la punta Masullo, su “Topos Mediterráneo”, bajo la Matromania, inaccesible y aislada por el Tirreno, podría convertirse en un mal pisapapeles de escritorio. La naturaleza de esta roca, el tercer farallón de Capri, este “Topos” firmado desde Mesopotamia hasta Cádiz, permanecería encantado, continuaría indemne (F. Durante<sup>7</sup>). Es el lugar quien se valora como contexto y la arquitectura de calidad, aparece plegada a aquel lugar, soluble con este. La arquitectura nos aparece conveniente a dicho lugar. No así el lugar que parece no querer soportar arquitectura alguna. En un caso (Cascada) la naturaleza es la propicia para tal arquitectura, en el otro (Capri) es la arquitectura quien pacta, quien llega a convenir con ese lugar sustantivo.

El compuesto obra-lugar, está presente en ambos casos, con una cualidad análoga pero en sentidos contrarios, mucha arquitectura y menos lugar en la Kaufman, y poca arquitectura y mucho lugar en la Malaparte. En la primera, la naturaleza soporta una estructura que se nos presenta prodigiosa, y a la vez afín, no en el sentido de una cabaña de troncos, sino en el sentido de cierto camuflaje biológico, (analogía geométrica, orgánica, textura) de habitar entre los árboles y la corriente del agua. En la Malaparte, no hay concesión alguna, no hay camuflaje, no hay supuesta ley biológica en dicho artefacto, (olvidémonos del perfil que parece recomponer el promontorio de Capri) hay una especie de prótesis sin calcetín alguno. Sin embargo ambas coinciden y confieren al lugar la cualidad de únicos (signatura).

“La Casa de la Cascada” está concebida como casa de fin de semana, muy próxima al lugar de residencia (Pittsburg a 72 millas) para el descanso y vacación familiar, de una familia nada común, sobre una finca de gran extensión<sup>8</sup>, (760 Ha) en la que se decide construir sobre un arroyo, que ya se utilizaba habitualmente por la pequeña población existente en sus inmediaciones (Bear Run), así como por los Kaufman desde su primera instalación por la zona en 1914.

La zona elegida, incluida en un área de reforestación y reconversión al impacto ambiental sufrido por la explotación minera y forestal a la que se dedicaba la industria de los Kaufman, provocó la alteración del arroyo con la pérdida de las plataformas rocosas bajo la casa. Sobre el terreno, y concluidas las obras se plantaron multitud de árboles, recomponiendo el lugar como un bosque que parecería haber existido siempre, labores que se habían iniciado por la zona, a causa de su antigua explotación minera. Se compone por tanto el escenario, se destruye y se restituye con un criterio nuevo, no haremos ya parterres de “seto de bola y pavimento”, (toda la tradición del trazado del jardín fue siempre recreación) ahora recrearemos naturaleza, intacta y permanente.

En la casa Malaparte, el lugar adquirido, es básicamente el cimiento posible de la obra, no hay posibilidad de otro emplazamiento. No hay posibilidad de manipulación del escenario, tarea de dioses, (así el texto de “La pelle”). El escenario, es una totalidad, física y mítica. Si ampliamos el concepto de lugar, a la idea de espacio y diferenciamos estos en “especies de espacios”<sup>10</sup>, encontraremos que el espacio-temporal, el espacio de la experiencia de acontecimientos, resulta también un “topos” donde la arquitectura opera, y así sucede en el caso de la Malaparte. La casa se sitúa sobre el espacio del escenario del desarrollo del mito de la cultura occidental, confirmando este espacio mítico, en definitiva poseyéndolo. El lugar de la Malaparte, debe entenderse como “contexto”<sup>10</sup>.

En “La Casa de la Cascada” se utilizaron arriesgadas estructuras, medios, transporte, ingeniería, cálculo<sup>12</sup> y control de calidad, frente a la osadía estructural de Wright. Paradójicamente, se nos presenta y aparece tan natural y artesanal, como los anuncios de bollería industrial. Se emplearon todo tipo de trabajadores y artesanos locales, incluida la tecnología americana de la época, (50 años adelantados a Europa) al menos en lo importante, el hormigón, sus armaduras, su cálculo y control. Su enseñanza principal en cuanto a su posición en la naturaleza, podría ser como demuestra, que podemos fabricar naturaleza, esto implica: primero arrasarla, construirla y restituirla y resultará si cabe más hermosa, misteriosamente entrelazada con nuestra morada. Todo dependerá claro está, de la calidad, de la genialidad del artífice del proyecto, del arquitecto, que proyecta todo, desde el cojín hasta los árboles. Esta idea del arquitecto “creador” está manifestada desde el proyecto. Se proyecta con y desde la naturaleza, los dibujos de Wright muestran sus cuidadosos reconocimientos del lugar y elección del emplazamiento, la naturaleza aparece dibujada como otro elemento más del proyecto.

El planteamiento de la naturaleza relacionada con la arquitectura en Wright, ¿parece un descubrimiento? La referencia a su estancia en Japón, a la arquitectura del jardín japonés nos sugiere una fuente antigua y clara de inspiración por mimesis, aún careciendo de la simbología y el orden oculto que la tradición japonesa imprime a la construcción indisoluble de la naturaleza del habitar humano. Simbología culturalmente imposible<sup>13</sup>, desconocida y sin arraigo, que impone una traducción elemental y casi ridícula para parte del americano del siglo XX, y todavía para el occidental del

siglo XXI; naturaleza= árbol+ materiales directos, piedra, madera. (En Japón la piedra en el jardín es el hombre, no es un material)

Esta arquitectura de Wright de gran calidad, valor económico y hecha con manos genialísimas, desplazada de su propio lenguaje, abierta y desgajada a favor de su entorno natural, tratando de evocar los procesos de crecimiento orgánico, presume de una posición de mejor conexión con la naturaleza, que cualquier otra que se haya establecido en la historia de la arquitectura y parece la posición estética y ética a desarrollar por la arquitectura y naturaleza modernas. Si el trabajo de Wright, sugiere un trabajo de rastreador, de tacto y rodilla en el suelo para encontrar el lugar donde colocarse, a salto de mata, sobre la naturaleza prodigiosa, sin mancillarla, ni siquiera sobre la cascada, sino haciendo de su obra la cascada misma, su obra nos conduce a esta imagen del arquitecto y de la arquitectura atenta a la "naturaleza", un relato cargado de adeptos, también contemporáneos, pero ciertamente una fantasía pese a sus pocos años. La realidad en la acción de construir resulta muy distinta: construir es la destrucción, es como una guerra. Primero es el desbroce del terreno, luego el movimiento de tierras y, gracias a dios, a máquina, no se salva ni el polen de tal hecatombe. Wright tenía 760Ha donde elegir un buen lugar y eligió el más antinatural de todos, pero era solo éste el que convenía a su manifiesto arquitectónico.

En otra Kaufman, la de Neutra y el mismo lo reconoce, requiere también el artificio. Las rocas y plantas especialmente colocadas, *proyectadas como los muebles inmóviles*. Lo que no hay, lo que no existe, se importa de tierras lejanas y se incorpora a una permanencia añorada, esta permanencia que indicó al hombre que el lugar era bueno, que las estaciones, clima, agua y viento, propicias para el mantenimiento de la vida. Debemos comprender que se trata de un juego, no pretendo decir que sea una falsificación, es de nuevo otro escenario como fue el jardín antiguo, de oriente, renacentista, barroco o paisajista británico, únicamente con otros parámetros compositivos. Es claramente una recreación, casi un simulacro. Lo perverso es aproximarnos a la naturaleza de la Casa de la Cascada, como naturaleza intacta, sostenible, esto no es así, es más rigurosa en este sentido la cabaña de troncos, el refugio de Erskine o una burbuja industrializada y transportada en helicóptero.

La casa Malaparte, propone otra posición casi opuesta, no existe un reconocimiento de la naturaleza; ya desde su proyecto administrativo no hay aparente diálogo con la arquitectura, al menos como representación, no existe dibujo previo alguno de Libera o Malaparte con la casa en el lugar, en su emplazamiento. Las primeras plantas, secciones y alzados de Libera, verdaderamente moderno y racionalista flotan en un espacio vacío, virtual. Solo el obligado plano de la planta de emplazamiento sitúa catastralmente la edificación proyectada.

¿Por qué no existe representación de la naturaleza en el proyecto de la Malaparte? ¿Solo por una dificultad de representación? Seguramente su accidentalidad, su localización serían suficiente razón para comprender esta falta de representación. Pero todo lugar es geoméricamente representable, bien con los instrumentos de los ingenieros militares de las campañas de Napoleón, o por la precisión de las representaciones Laser. Libera era un excelente pintor y riguroso profesional. En cualquier caso, estas representaciones no existieron. Podría sugerirnos que la punta Masullo, merecería pertenecer también a ese conjunto de sin lugares donde habitan siempre nuestros proyectos alguna vez, (en nuestros sueños).

La representación del lugar no es suficiente ni necesaria para la Malaparte. No hay lugar que representar, como hemos insistido se trata de un "topos espacio-temporal" con tanta identidad propia que llega a ser un "ente" y por tanto su represen-

tación, su aproximación se sirve del texto, debe ser literaria, tiene que armarse de mitos y significados. La elección de ese lugar, la decisión de morar en aquella roca, debió ser, más que un resultado bioquímico, más que un enamoramiento, una obsesión cultural enfermiza, el ser oceánico, tener un palco sobre la cultura occidental y firmar, poseer este lugar para siempre. La importancia de su emplazamiento por tanto, no puede estar en su representación, no está en ese supuesto y premeditado dialogo sobre arquitectura y lugar como conjunto plástico, (a la vista) entendido a priori. La importancia va a residir en todo aquello que no es inmediato a la vista, que no resulta cómodo, afín a la arquitectura, aquello que la entorpece, que la imposibilita, todo aquello que niega un paisaje de hombres. Lo paradójico resulta ser que este territorio niega la posibilidad de arquitectura, (nunca en Capri se construyó en este tramo de costa) y esta con obstinación llega a ser la que verdaderamente determina, cualifica y hace posible que aquel lugar exista como único.

La arquitectura se representa aparentemente dissociada de ese lugar, pero el lugar le impondrá su tamaño, su posicionamiento, su forma final como consecuencia de un contingente proceso<sup>14</sup>, no como previsión de conjunto plástico arquitectura-roca-lugar. Resultado de un proceso interrelacionado, frente a previsión, ligazón extrema y sustancial que se manifiesta en este lugar de Capri.

En la casa de la cascada se persigue el contacto constante con la naturaleza amable y sabiamente manipulada. No hay límite aparente entre arquitectura-pared-vidrio-voladizo-suelo y naturaleza. Wright introduce su arquitectura, su forma personalísima. Wright, sumerge su casa, dentro de la naturaleza, provocando su interconexión, su continuidad.

En la Malaparte la naturaleza, objetiva, inmutable y permanente, es una entidad diferente del hombre, no existe una relación consentida y menos artificiosa. La arquitectura se presenta como aislamiento y seguridad, es un refugio, la contemplación del infinito es a cubierto. Solo cuando la naturaleza te lo permite, su contacto, su intercambio, entre iguales se produce sobre el techo-patio. La naturaleza está delimitada, aparte y cosida a los grandes huecos producidos por la arquitectura, y allí donde esta lo permite.

Malaparte coloca su casa, una arquitectura antigua y vigente de muro de carga, sobre la naturaleza, como prótesis, con la ley de la gravedad y la geometría de la tradición arquitectónica, con la forma de "la arquitectura", perfectamente delimitada y aislada de la naturaleza, para que nada se confunda. La Malaparte, se aleja de la supuesta posición integradora, más bien de camuflaje de las posiciones orgánicas que pretenden una interconexión naturaleza-arquitectura que se mezcla, a veces hasta se embarulla.

Wright, construye con hormigón armado losas y voladizos. Trae las piedras de revestimiento de múltiples lugares, revoca y exalta la horizontalidad de sus grandes velos de hormigón, y el resto queda camuflado entre las hojas de los árboles y el agua. El alma es la tecnología del hormigón armado, con un complejo y perfecto maquillaje integrador de naturalezas.

Amitrano, el constructor de la Malaparte, construye como los romanos, limita un recinto con las mismas piedras que tiene a mano y luego lo revoca de rojo pompeyano, ninguna concesión, ninguna emulación. El alma es el mismo monte Tuoro, con el más leve maquillaje arquitectónico, el revoco de color.

La naturaleza en "La Casa de la Cascada" está a nuestro servicio, dominada, como el arroyo. El agua sirve para el baño como piscina privada, en el lugar de juego y

baño de verano de los habitantes de antaño, convertida en parque temático restringido.

En la Malaparte la naturaleza es absolutamente respetada, no es una amiga dócil, tiene su fuerte carácter, sigue dominando al hombre, es tomada en serio. No es una arquitectura de recreo, de juego. Es un ejemplo de relación naturaleza-arquitectura, en una posición nueva, desconocida, de igual a igual, sin concesión, con un pacto, donde cada elemento del binomio (arquitectura-naturaleza) se desarrolla con su propio discurso, físicamente interdependientes. Conteniendo cierta expresión y apuesta atávica de la arquitectura, de traspasar su mortal y efímera necesidad, capaz de hacer al hombre morar en el lugar de los dioses, morar sobre el tiempo, morar permanentemente. La autonomía de la arquitectura y la metáfora de la tumba, están entrelazadas en la Malaparte.

La posición de la casa Malaparte declara el entendimiento de otra naturaleza moderna, diferente a la naturaleza-recreación de La Cascada, como posibilidad de refuerzo ideológico de la propia arquitectura, que exhiba admitir una nueva manera de convenir esta arquitectura, sin recurrir a emulación, mimesis o manipulación tanto de la arquitectura como de lo natural y proclamar que racionalmente debe ser entendida, debatida, puesta en observación, sujeta a la crítica, al conocimiento para lograr ser comprendida y querida sobre la naturaleza con su total autonomía. Mostrará el camino del debate racional, a riesgo de su propia inmolación, avanzando en la reinterpretación del contexto contemporáneo<sup>15</sup> extendido inequívocamente a cualquier naturaleza.

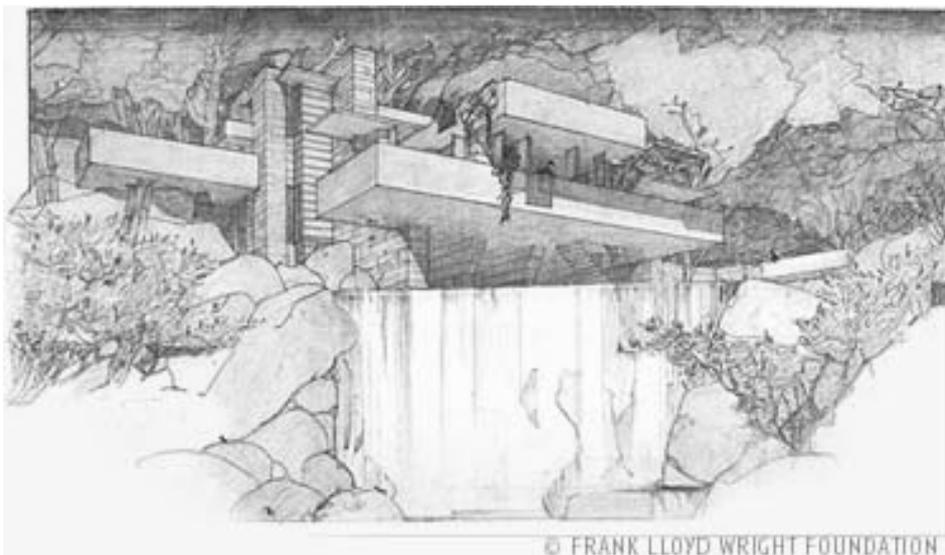
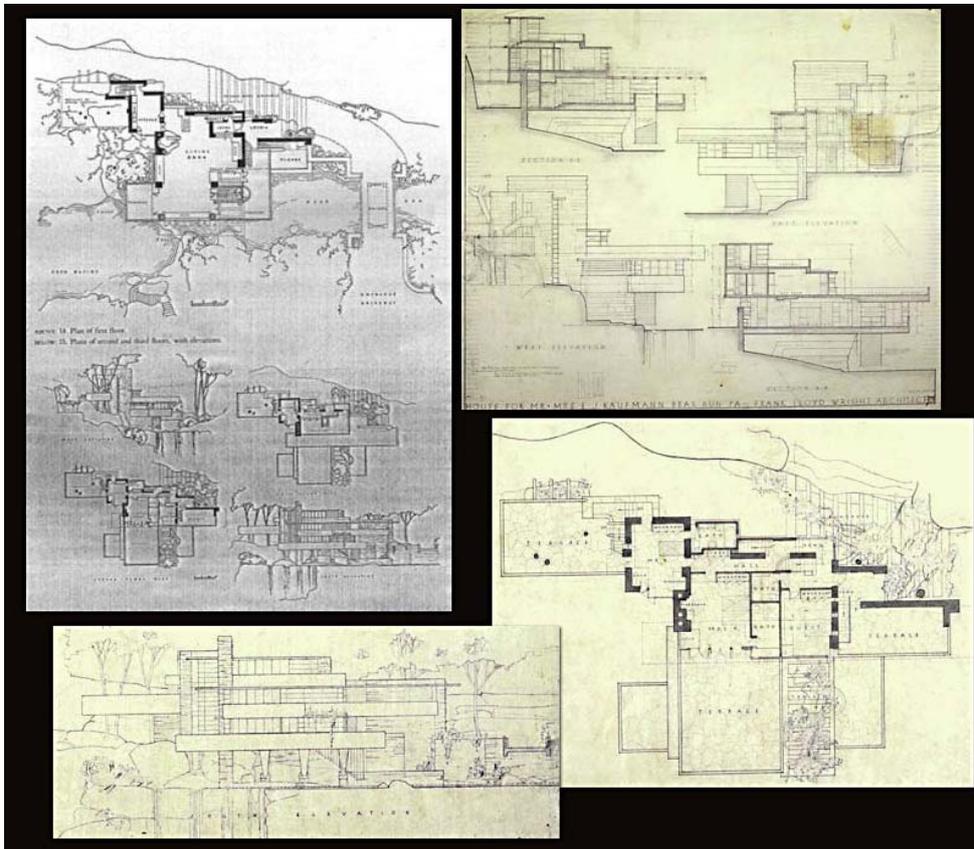
## NOTAS:

1. Pelayo García Sierra · Biblioteca Filosofía en español <http://filosofia.org/filomat>. Naturaleza en sentido particular (ns) /Naturaleza en sentido global, cósmico o universal (N)

**El concepto de «naturaleza», en sentido particular (ns)**, se ajusta al formato de los conceptos universales genéricos o específicos; de este modo, «naturaleza» es un término genérico y sin duda oblicuo, respecto de sus especies (oblicuo, por cuanto el concepto genérico de naturalezas no contiene en sí mismo la representación de ningún componente material de las naturalezas específicas) que designa a un número indefinido de naturalezas específicas que, a su vez, se multiplican («homotéticamente») en las naturalezas individuadas. La individualidad está contenida, en todo caso, en la propia idea de naturaleza, por cuanto «naturaleza» dice actividad o «principio de acción», pero, a su vez, esta individualidad sólo puede considerarse como naturaleza en la medida en que se ajusta a un patrón específico o estructural de actividad, que es el que le confiere su actividad propia. Cuando la naturaleza individual se supone que procede por generación (*naturaleza* de *nascor* = *nacer*) de otra naturaleza de la misma especie (aun cuando esto no es necesario: diversas naturalezas de la misma especie, por ejemplo, las moléculas de un compuesto químico determinado, pueden constituirse a partir de elementos no vinculados entre sí por lazos genéticos, es decir, sin constituir clases diatéticas, entonces se atribuirá a la *especie* el principio de su actividad determinada, en sus más mínimos detalles, en una dirección más bien que en otra. «Lo que ha nacido» es lo que tiene una naturaleza, pero no por haber nacido, sin más, sino por haber nacido siguiendo un prototipo o modelo específico (la bellota ha nacido de la encina; el cordero de la oveja). Incluso si *el nacido* es un monstruo mantendrá la relación a su especie natural: una oveja monstruosa se distingue de una vaca monstruosa (el «monstruo» no es la no especie, como tampoco el cadáver de un organismo es un «cuerpo amorfo abiótico»). Un lecho, dice Aristóteles, hincado en tierra húmeda, no da lugar a otro lecho: el lecho no es una naturaleza, una estructura natural, sino artificial. La naturaleza, en cuanto principio de acción o de operación no es, sin embargo, meramente una «estructura», porque las estructuras pueden darse en campos o sistemas no operatorios o activos (un triángulo es una estructura o sistema de rectas, pero no es una naturaleza), las naturalezas son «estructuras dinámicas» y, por tanto, corpóreas: en la tradición escolástica, estas «estructuras», se conciben en función de las *sustancias*, aunque, a raíz de los debates en torno al nestorianismo, se llegó a reconocer la posibilidad de que dos *naturalezas* -la naturaleza humana y la naturaleza divina de cristo- se dieran en una única sustancia -la persona de cristo. La característica estructural de las naturalezas es muy significativa por cuanto implica la segregación de una naturaleza actuante (como *fysis*) *extra causas* respecto de su *génesis*. Este proceso de segregación de la idea de *naturaleza* (*fysis*) respecto de su *génesis* es el proceso mismo de construcción de la idea de una naturaleza que actúa *extra causas* y puede ilustrarse muy bien por medio del ejemplo del tronco cilíndrico que utiliza Aulo Gelio en otros contextos (aunque no muy alejados del contexto presente): «Si arrojas un cilindro de piedra por una pendiente abajo, tú eres la causa primera, el principio de su caída, pero después, él, al caerse, va dando vueltas no porque tú seas causas de ellas, sino porque así corresponde al modo de ser y a la sustancia del cilindro [es decir, a su naturaleza]». **El concepto de Naturaleza, en su sentido global (N)**, se ajusta en cambio al formato de los conceptos idiográficos. La «Naturaleza» es única (la «Madre Naturaleza») y equivale muchas veces al «Cosmos» (al Cosmos de Anaximandro) o al «Mundo» (siempre que se acepte con Mauthner que «es una insolencia formar el plural mundos, como si hubiese más de uno»), y otras veces a «Universo» –aun cuando el uso nos ha acostumbrado en nuestros días a hablar de «mundos» (o de «universos»): los «cuatro mundos entre los que se distribuyen las sociedades contemporáneas», el «universo de Picasso», o los «universos del discurso» de Poretsky–; en la tradición kantiana «Mundo» (*Welt*) es el «conjunto matemático de todos los fenómenos», por oposición a Naturaleza (*Natur*), «conjunto dinámico», que conserva la nota de acción que los escolásticos le había asignado. En conclusión: la Naturaleza (cósmica) mantiene su sentido idiográfico aunque no por ello pueda considerarse un *individuo* de una *clase*, salvo que nos situemos en la hipótesis de la «pluralidad de mundos». Y, aun supuesta esta hipótesis, cuando hablamos de la «Naturaleza» nos referimos a la «nues-

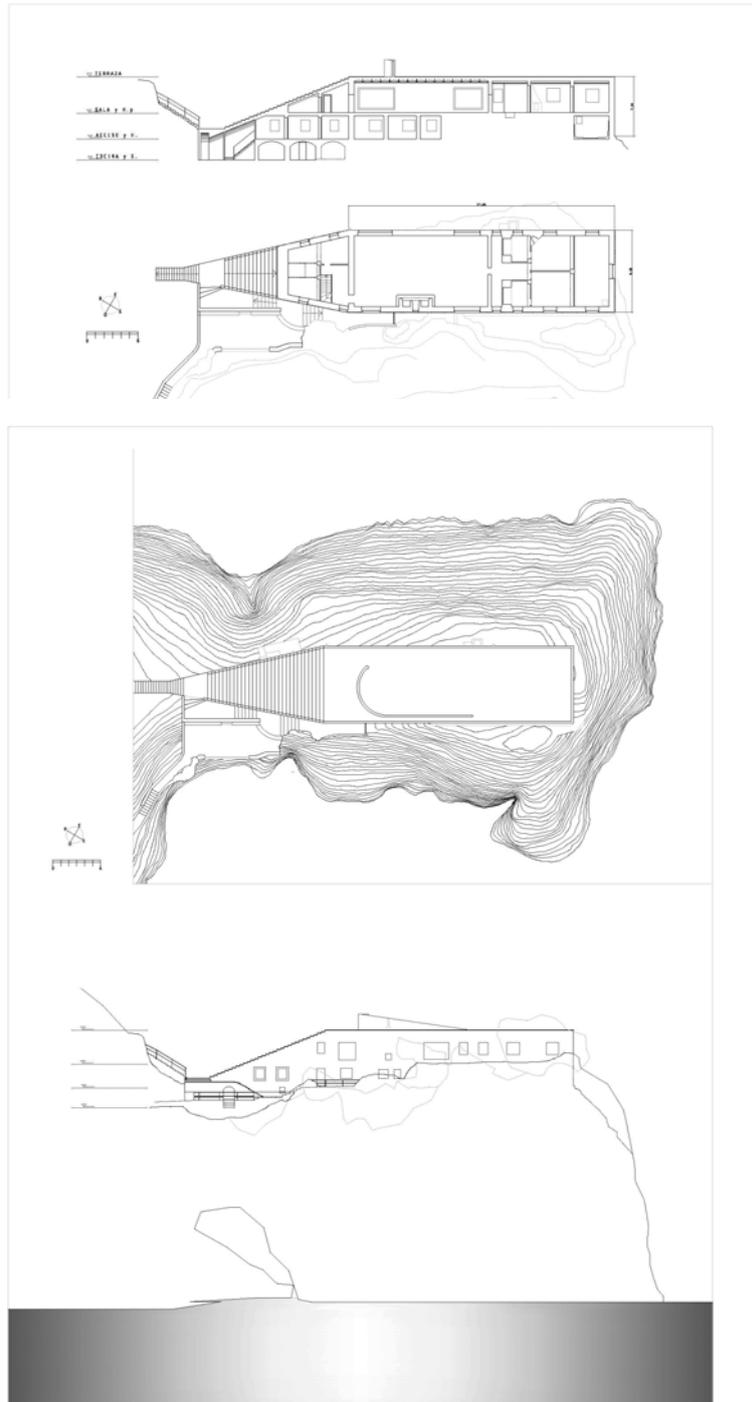
tra», como única Naturaleza (según Burnet, el concepto de *fysis*, Naturaleza, creado en la época presocrática, tendría que ver sobre todo con la Naturaleza en sentido cósmico).

## 2. Fallingwater



Planos originales (Fallinwater.org )

3. Casa Malaparte, punta Masullo, Capri. Dibujos del autor (L.S.A.S.)



4. VENEZIA, F. & PETRUSCH, G. 1975). Casa Malaparte a Capri. *Revista Psicon*, 5, 140-144.  
 VENEZIA, F. (1989). *Scritti brevi 1975-1986*. Milan: Clean edizioni.  
 VENEZIA, F. (2001). *Casa Malaparte. Adalberto Libera*. Obra completa, (12 Ed.), 239-241. Milán: Electa. Tít. original: *Casa Malaparte. Adalberto Libera*. Opera completa, 1989.  
 VENEZIA, F. (2001). *Casa Malaparte*. Cadiz: COAA (Traducción de Concha Abrio).
5. Muñoz, María Teresa. *La casa sobre la naturaleza*, publicado en ARQUITECTURA N269 de 1987. Texto de María Teresa Muñoz: *La Villa Malaparte y la Kaufman House existen como viviendas, solo en cuanto toman prestada de la naturaleza la fuerza necesaria para sostener un carácter desdibujado por la ausencia de lo que son sus cualidades específicas de casas para la vida del hombre. Sin una especialidad interna que acuse la prioridad de las actividades propias de la vida diaria, sin cubierta protectora y sin entrada diferenciada, estas dos construcciones son indudablemente arquitectura, pero solo son casas de un modo efímero e inestable. Destaca, como en ambos casos, "el protagonismo de la naturaleza proporcionará la ocasión para abrir paso a una idea de casa libre de los iconos formales de la arquitectura moderna, pero sin el lastre de los desgastados modelos tradicionales. Además va a ser la fuerza de lo natural la que permita desplazar a la estricta funcionalidad del espacio interior, condensada en una óptima distribución en planta, su condición de valor supremo de cualquier edificio de vivienda"*.  
 Saravia Ortiz, Gloria. *Los dos mundos en Casa Malaparte*, revista **dearq 07**. Diciembre de 2010. ISSN 2011-3188. Bogotá, pp. 96-111. <http://dearq.uniandes.edu.co>. Para Gloria Saravia Ortiz, el sentido doméstico de la obra, está limitado o opuesto con lo que denomina el sentido monumental, que propone haber encontrado en la obra. *En Casa Malaparte lo doméstico y lo monumental se encuentran para dar paso a una de las viviendas más interesantes, cuestionadas y sugestivas de la modernidad. Proyecto "singular" cuanto entra en directa relación con la imponente naturaleza del lugar, esta obra propone el sentido doméstico de una vivienda cotidiana y simultáneamente una idea de lo monumental, lo cual le otorga un carácter casi mítico*. El artículo recorre esta casa y su particular espacialidad entre lo expuesto y lo oculto; *una vivienda capaz de reflejar la personalidad y la experiencia en el exilio de su propietario, el escritor italiano Curzio Malaparte, quien buscaba habitar una residencia hermética que, a su vez, satisficiera su deseo de espacio*. La vocación máxima de la arquitectura, hacer al hombre capaz de morar en el lugar de los dioses, morar sobre el tiempo, la metáfora de la tumba, está entrelazada en el lugar de la Malaparte. De aquí la referencia a la monumentalidad, que indica Saravia Ortiz, pero es la morada-tumba de un hombre, y su lenguaje es siempre el del OIKOS. La analogía del monumento ascensional de la escalera, hacia el plano de adoración de lo divino o del sacrificio, constituyen lo accidental del lugar y su construcción. Una retórica perfecta, pero en nuestra opinión no impuesta desde el proyecto, sino derivada de la construcción del plano como recinto.
6. La idea del paisaje como aspecto ligado a las tareas de descripción y reconocimiento del mundo natural que emprendieron los científicos viajeros tales como Humboldt, Haeckel o Darwin, fundando por así decirlo la ciencia empírica y llevando adelante una primera clasificación del mundo natural, de dónde surge la idea de recurso natural y donde empieza a delimitarse la forma, el aspecto, la organización y la funcionalidad de determinadas estructuras naturales. Ernst Haeckel (1834-1919) fue uno de los continuadores de Darwin, también fervoroso adherente al evolucionismo pero a su vez interesado en las relaciones entre seres vivos y su ambiente, que dio origen a lo que bautizó como ecología. *Kunstformen der Natur* (Obras de arte de la Naturaleza). Una vertiente significativa, de este pensamiento dominado por la observación objetiva, será evidente en algunos escritos de J.W. Goethe, en los que conjuga su central interés por los fenómenos sociales y culturales con el registro de la naturaleza. Tanto él como John Ruskin, van a presentar como motivos filosóficos la observación de la naturaleza entendida como disposición científica, no solo centrada en la imaginación, aunque contribuyeron al forjado de la estética sublime del romanticismo. Ruskin es conocido por su defensa de la arquitectura histórica aunque en su actividad como viajero frecuente a Italia (atravesando los Alpes) registraba escenas naturales –o propias de la imbricación entre naturaleza y cultura típica de los ambientes rurales– como consta en numerosas acuarelas de su libro *Viaggi in Italia, Passi-*

glio Editori, Florencia, 1985: allí hay análisis no sólo paisajísticos sino incluso vegetales de lugares del Monte Rosa, del Lago Maggiore de Vogogna, etc.

7. Durante, Francesco. *Il richiamo azzurro: storia letteraria dell'isola di Capri*. Edit. La Conchiglietta, Capri 2000. *La villa Malaparte es una perturbación de la isla, fruto de un estupro de la punta Masullo que podría considerarse el tercer farallón de Capri. Después de Tiberio, que no tenía necesidad de licencia alguna, solo a Malaparte, gran amigo-enemigo del régimen, le fue concedida la construcción de una villa sobre un acantilado encantado.*

8. Fallinwater.org 1900 acres x 4000 equivalente a 760 Ha

9. En el texto citado de la novela de Curzio Malaparte "La pelle". Roma-Milano 1949 (edición consultada Milano 1978 pág. 177) *Luego, antes de irse, me preguntó si yo había comprado mi casa tal cual o si lo había diseñado y construido yo mismo. Le respondí – y no era verdad – que yo había comprado la casa tal cual. Y abarcando con un gesto indicativo el escarpado acantilado de Matromania, las tres rocas gigantescas del Faraglioni, la península de Sorrento, las islas de las Sirenas, la lejana línea azul costera de Amalfi, y las doradas arenas de Paestum, brillando en la lontananza, le dije "yo diseñé el paisaje."*

10. Perec, Georges. *Especies de Espacios*. Edit. Montesinos, Literatura y Ciencia S.L, Barcelona 2001, primera edición en francés 1974.

11. Palabra "clave" en la obra de Rafael Moneo Valles, que comprendemos bien en un entorno urbano, y que él amplía al lugar, a la naturaleza, en su artículo "Inmovilidad substancial" publicado en 1995. CIRCO M.R.T. Coop. Rios Rosas n. 11, Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón. El título de este artículo, extraído de los textos de Juan Borchers, define también nuestra obra en cuestión. Todo el texto, hasta la descripción de sus obras es relevante para comprender las operaciones necesarias a la arquitectura sobre un lugar. Extraemos algunos párrafos que parecen referidos con toda precisión y que no podemos expresar mejor. *El lugar pues como origen de la arquitectura. Lugar por tanto, como soporte en el que la arquitectura reposa. La arquitectura se engendra en él y, como consecuencia, los atributos del lugar, lo más profundo de su ser, se convierten en algo íntimamente ligados a ella. Tanto que es imposible pensar en ella sin él. El lugar es, pues, donde la arquitectura adquiere su ser.*

12. Ingeniería de Pittsburgh, debida a Metzger-Richarson que incrementaron el armado propuesto por Wright. "Rescuing a World-Famous but fragile House". The New York Times del 2 de septiembre de 2001.

13. García Gutiérrez, Fernando: *Japón y Occidente. Influencias recíprocas*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990, capítulo: "Características generales del Arte japonés y sus Inter.-relaciones con el Arte de Occidente", pp.17-26. Reproduzco, parte del texto, para información de tan apasionante tema.

*Después de un período de contacto íntimo con el arte japonés, puede asegurarse que los principios esenciales de su estética están basados en un sentido de interioridad. Hay expresiones del arte de Japón en las que puede adivinarse un predominio de la tendencia exterior: no creo que esto sea lo más típico del arte de Japón, a pesar de ser lo más conocido en occidente. La vertiente interior de la estética de Japón es su característica más determinante. Una frase del esteta y filósofo Suzuki Daisetsu puede ser iluminativa: "La belleza no está en la forma, sino en el significado que ésta encierra". Así puede quedar determinado un principio esencial del arte de Japón. Como características generales del arte japonés, que se repiten de un modo o de otro en todos los períodos de su historia, pueden señalarse las siguientes: una conexión íntima con la naturaleza, de la que frecuentemente es expresión; una sencillez o simplicidad esencial, que resulta de su misma conexión con la naturaleza; una tendencia hacia las formas decorativas; y, finalmente, una gran facilidad para asimilar estilos y tendencias de fuera, hasta llegar a darles una personalidad propia. Estas características, entre otras que quizás pudieran descubrirse en el arte japonés, nos parecen esenciales y determinantes en las múltiples expresiones del arte de Japón a través de su historia. **Conexión íntima con la naturaleza.** El arte se revela a sí mismo en una comprensión de la esencia interna de las cosas, y da forma a la relación del hombre con la naturaleza. La importancia dada a la naturaleza en el arte occidental es relativa en la mayoría de sus expresiones. Unas palabras de Bernard Leach, un artista inglés que llegó a compenetrarse perfectamente con el arte japonés, pueden darnos luz: "Los artistas*

de occidente siempre han colocado al hombre en primer término, desde los tiempos de los egipcios v de los griegos. Los orientales han dado al hombre una importancia menor, colocándolo en un segundo plano. Recordemos a Miguel Ángel y Rembrandt en contraste con Sesshu y Mokkei, como ejemplos". Y más adelante explica B. Leach esta afirmación: "Creo que es cierto afirmar que en occidente el interés del hombre por la naturaleza es más bien por la naturaleza humana sobre todo, y en oriente el concepto de naturaleza es más inclusivo; en general, la vida del oriental está más cerca de la naturaleza...". Este acercamiento a todo lo natural trae consigo el resaltar tres aspectos que están expresados por tres términos intraducibles, que han llegado a ser la clave estética de Japón: **"Sabi", "Wabi" y "Shibusa"**. Los tres conceptos están íntimamente ligados entre sí, y no puede perfectamente entenderse uno sin la apreciación de los otros. **"Sabi" expresa la soledad de la naturaleza**, que aparece, sobre todo, en los jardines japoneses. En estos trozos de naturaleza está latente ese espíritu de soledad en la ausencia de flores y casi de color, de todo lo que distraiga o rompa ese contacto directo con el espíritu que se encierra íntimamente en las cosas. En esos rincones solitarios, inefablemente austeros entre sus rocas v árboles, es donde se capta el valor de la naturaleza desnuda v en donde se da un paso definitivo hacia un desligamiento del mundo de los fenómenos, que promulga la secta budista Zen, que tanta influencia tuvo en el desarrollo del arte japonés. De este modo, apartándose del mundo de las bellezas puramente formales, se consigue un contacto con la belleza esencial hallada en el centro del "Sabi". Este es el origen de la fuerza sugerente tan grande del arte japonés y uno de los valores principales obtenidos de la filosofía del Zen: en occidente se sugiere con unos elementos que evocan natural o psicológicamente otros nuevos; en el arte japonés se sugiere con el sentido de ausencia que emana naturalmente del "Sabi". Este es también el método artístico de todo el arte del "Sumi-e", la pintura de tinta aguada. El pincel no dibuja más que unos trazos de tinta, que por sí mismos nos introducen en un mundo de desolación y apartamiento. Bastan dos trazos que enmarquen el vacío, el "Sabi", y, una vez sumergidos allí, lo descubrimos todo. El arte japonés debe esta introducción del "Sabi" en pintura a la influencia de la ideología del Zen, que penetró en Japón en el siglo 12. Un concepto íntimamente relacionado con el anterior es el de "Wabi". Casi diría que es una consecuencia o, quizás mejor, un nuevo aspecto del mismo concepto. "Sabi" dice relación más estrecha con el individuo, y "Wabi" con el estado de vida. De todos modos, son conceptos complementarios. **"Wabi" significa pobreza, carencia de bienes aparentes, simplicidad.** Ahondando un poco más en este concepto, descubrimos una tendencia a despojar de lo ficticio a la belleza que se encierra detrás de todo. Así se consigue un contacto directo con la belleza esencial, que en sus últimos elementos coincide con la vida. El Zen trajo también este modo de pensar y obrar, en busca de un ideal que trasciende las realidades visibles, y donde el espíritu puede descansar. Se trata de un despojo de todo, para alcanzar esa gran belleza interior y que va a quitar los estorbos que impiden la unidad con la naturaleza universal. Este concepto de "Wabi" aplicado al arte ha llegado a ser una de las características fundamentales de la estética japonesa. Una simplicidad esencial, buscada y hallada en los leves trazos del pincel y en la línea fácil de la arquitectura (sobre todo, en las Casas de té) en el diseño sencillo de las mejores piezas de cerámica, y en tan-tas otras expresiones del arte japonés. Cuando se logra expresar lo bello con la máxima economía de recursos materiales, parece que se deja el paso más libre a la belleza espiritual. La forma exterior es sólo un vehículo para transmitir esa belleza. Fijémonos un poco más detalladamente en las Casas de té. Una Casa de té, hecha de los materiales más humildes y con la máxima economía de líneas arquitectónicas, es una de las expresiones más puras del arte japonés. Allí se ha logrado evitar todo elemento ornamental que distraiga: ni una piedra sobra de las que conducen a la casa, ni un listón de madera de los que delimitan los planos de las paredes, ni un árbol de los que rodean la casa. La misma situación de la Casa de té es una expresión de "Wabi": nunca está en un paisaje despejado, sino escondido entre árboles, emergiendo entre rocas y arbustos, que le dan un aspecto místico. Todo conduce a la expresión adecuada de la belleza esencial. Una tendencia a lo incompleto, a lo imperfecto, nos lleva al tercer concepto esencial del arte japonés: "Shi-busa", o "Shibui" en su forma adjetivada más conocida. **"Shibui" significa áspero y, de un modo más general, rudo, inacabado.** Quizás sea éste el término más típico del arte japonés, que en cierto modo encierra los otros

dos ya analizados. Recientemente el arte de occidente está dando carta de ciudadanía a valores estéticos des-conocidos hasta ahora en sus campos, que se acercan más al concepto de "Shibui". Pero no hay que olvidar que éste es un valor altamente apreciado en la estética japonesa desde hace muchos siglos. Las características de este concepto son: una belleza cercana, a la mano; una belleza de las cosas que tratamos cada día, que nos son familiares. El término "Shibui" expresa una forma estética muy concreta, no situada en la lejanía de una belleza abstracta. Creo que el concepto "Shibui" está realizado como en ninguna otra parte en la cerámica japonesa. Y ésta es precisamente una de las mejores aportaciones del Japón al arte universal. Las influencias innegables de China y Corea en la cerámica de Japón, desaparecen ante este nuevo concepto de "Shibui". En las "chawan" (tazas de té) de la escuela Shino, por ejemplo, no puede adivinarse una forma cilíndrica perfecta, ni triangular, ni cuadrada; es algo intermedio, casi deforme, sin ninguna pretensión en absoluto de hacer belleza; los bordes desiguales, a medio acabar; el color es también a veces pardo, como la tierra simple de que está hecho el objeto. Sin embargo, en todo esto resplandece una belleza íntima, inigualable; allí hay vida, verdadera expresión de la naturaleza viviente, que convierte a la taza en un trozo de nosotros mismos. Es la belleza esencial que el arte japonés pretende expresar, y que tan magistralmente lo ha logrado por medio del estilo "Shibui". Una vez más la influencia del Budismo Zen está palpable en esta norma estética. Por una parte, la falta de decoración exterior para evitar toda huida de la belleza interior, es un principio fundamental de la ideología del Zen, que propugna una gran atención a lo interior. Por otro lado, estas representaciones sencillas de la belleza, tan naturales, nos acercan más a la interioridad de la naturaleza y nos allanan el camino hacia una total identificación con ella, que es el fin que persigue el Zen. Otra vez citamos a Bernard Leach: "La esencia de la estética japonesa está contenida en las palabras "Shibusa", "Wabi" y "Sabi", conceptos todos que emergen de un fondo del Budismo Zen y que, en general, denotan austeridad, nobleza, y una gran fidelidad a la naturaleza y a los materiales naturales...

Hablando en general, todo esto lleva consigo la asimetría, la irregularidad y la fidelidad a la naturaleza en el lejano oriente, que contrastan con la regularidad y el dominio de la naturaleza en el occidente...". El método tradicional japonés no ha sido el copiar la naturaleza como hacemos en occidente, sino tomar solamente los elementos esenciales de la belleza que se encuentran en la naturaleza después de una larga y cuidadosa observación. Estos elementos se reproducen de un modo abstracto y simplificado hasta llegar a representar los estados de ánimo de la naturaleza. Obviamente esto exige una técnica muy perfeccionada, pero también la relación constante con la naturaleza hace a los artistas japoneses capaces de expresarla como ningún otro. **Sencillez o simplicidad esencial.** Esta cualidad es un resultado de la conexión con la naturaleza. Los tres conceptos "Sabi", "Wabi" y "Shibusa" significan simplicidad. Todo lo no esencial es eliminado, para conseguir la unión con la naturaleza que es, al fin y al cabo, la expresión de la belleza interior. Esto lleva, naturalmente, a la representación de formas abstractas, que han aparecido en el arte de Japón desde los primeros siglos de su historia. La corriente actual de arte abstracto ha encajado perfectamente en Japón porque ya existía desde siempre en su campo estético. Ha sido un fenómeno de espiritualización en el arte, que se daba en Japón desde las primeras muestras artísticas de su historia y que se ha mantenido en todas sus épocas. La arquitectura nativa de Japón en los templos shintoístas, sobre todo en los de Ise, son una excelente muestra de líneas abstractas, que tienen su continuación en la arquitectura de las Casas de té (influidas por la ideología del Zen), y en muchas de las construcciones modernas de Japón. Junto a la arquitectura, las formas abstractas aparecen en las cerámicas japonesas, en la pintura y en la jardinería.

14. Libera, A. *La mia esperienza di architetto*. (1960). La casa nº6, Quaderni di architettura e di critica, Roma: pág.171-175. (traducción del autor L.S.A.S.) - Quiero decir que la manera moderna de afrontar el mundo objetivo, es aquella de hacer nacer las cosas desde dentro, aquella de comprender los hechos que deben ser resueltos y de resolverlos un poco a la vez, hasta que todas las variadas exigencias se nos manifiesten, y al final se verá el resultado arquitectónico: del mismo modo que en una planta en la que lo último que se ve son las flores, al inicio era solamente una semilla.

15. Juan Miguel Hernández de León. *La resonancia del lugar*. Conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en octubre 2005. Publicado en ediciones arte y estética del C.B.A 2007 ARQUITECTURA Y CIUDAD. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura, pág17. *La idea del lugar, reaparece en la arquitectura contemporánea en el sentido de activación, reinterpretación del propio lugar...pero ya no se asume la jerarquía de lo anterior, sino que los arquitectos se enfrentan al lugar intentando activarlo, reinterpretarlo y, desde luego, transformarlo o modificarlo.*

P.D-Las notas podrían ceñirse exclusivamente a los textos citados, pero he considerado su discusión y recopilación íntegra en algunos casos para acentuar la importancia del texto.

#### REFERENCIAS DOCUMENTACIÓN GRÁFICA:

Figura 1 Casa Malaparte en Capri 1938/43 del libro de PETTENA, G. (1999). *Casa Malaparte, Capri*. Florencia: La Lettere.

Figura2 Casa de la Cascada (Kaufman) 1936/39 de Fallinwater.org

Las fotografías siguientes corresponden a obras muy conocidas por lo que como referencia valdría cualquier reproducción sin derechos de autor que circulan por la red.

Figura3 R.Neutra, casa Kaufman 1946

Figura4 Lina Bo, casa en S. Paulo 1951

Figura5 O.Niemayer, casa en R. de Janeiro 1951

Figura6 R.Neutra, casa Chuey 1958