Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

**La búsqueda de una identidad propia. Una práctica global al margen.
Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. 1912-1937.**

Tesis Doctoral
Javier Mosquera González. Arquitecto.
2020

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

**La búsqueda de una identidad propia. Una práctica global al margen.
Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. 1912-1937.**

Tesis Doctoral

Javier Mosquera González. Arquitecto.

Jesús Ulargui Agurruza. Doctor Arquitecto. Director.

2020

D.12

Tribunal nombrado por el Mgfc. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

Índice.

Agradecimientos.	2
Resumen / <i>Abstract</i> .	3
Introducción.	17
1. La reforma individual.	28
<i>Trascendentalismo / Individuo / Naturaleza / Primitivismo / Single Tax / Nueva identidad / América</i>	
2. Una ciudad ideal alternativa.	46
<i>City Beautiful / Ciudad jardín / Pintoresquismo / Jens Jensen/ Idealismo / Pragmatismo / Europa</i>	
3. La relación con el entorno natural.	64
<i>Japonismo / Ukiyo-e / Abstracción / Temporalidad / Paisaje / Sistema de representación / Asia</i>	
4. Una comunidad modelo.	83
<i>Patrick Geddes / Topografía / Cooperativa / Expresionismo / Utopía / Cultura colectiva / Europa</i>	
5. Honestidad material.	102
<i>Construcción / Nathan Clifford Ricker / Henry Hobson Richardson / Piedra / Prefabricación / Knitlock / América</i>	
6. La percepción de los acabados.	121
<i>Fenomenología trascendental / Antroposofía / Rudolf Steiner / Color / Experiencia / Polaridad / Europa</i>	
7. El ornamento como liberación.	139
<i>Orden interno / Claude Fayette Bragdon / Eclecticismo / Geometría / Simbolismo / Anamorfismo / Asia</i>	
8. Un estudio en el que habitar.	158
<i>Estructura horizontal / Trabajo colaborativo / Multidisciplinar / Frank Lloyd Wright / Global / Familia / América</i>	
9. Hacia una arquitectura emocional.	176
<i>Libertad individual / Louis Henry Sullivan / Espiritual / Organicismo / Intuición / Identidad / América</i>	
Conclusiones / <i>Conclusions</i> .	194
Bibliografía.	207
Anejo 1. Entrevista a Christopher Vernon.	217
Anejo 2. Análisis gráfico de Castlecrag.	221

Agradecimientos.

A la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, por ser un lugar especial en el que todo puede ocurrir.

A Alberto Campo Baeza, por enseñarme la magia en la Arquitectura.

A mi director y mentor, Jesús Ulargui Agurruza, por creer en mí y en este proyecto desde el primer momento, por su ayuda y apoyo incondicional, por su idealismo y por su pragmatismo, por su pasión por la Arquitectura.

A la habitación 403 de la Tulane School of Architecture y a todos aquellos que la hicieron posible.

A todos mis compañeros en la docencia y a todos los alumnos con los que he compartido dudas, esperanzas y alegrías, por entender la Arquitectura como una cuestión en la que razón y emoción son inseparables.

A mis padres, por los valores que me han inculcado desde la infancia, sin los que esta aventura no habría sido posible. Por su confianza absoluta en quien emprendía un camino desconocido para ellos. Por su valentía.

A Beatriz, por su generosidad y por ser mi compañera de viaje, mi mayor soporte y la sonrisa eterna.

Para Lucía.

Resumen.

El análisis de las obras de Rock Crest / Rock Glen en Iowa y Castlecrag en Sydney, realizadas por Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin entre 1912 y 1937, permite establecer algunas de las características principales que definen un modelo social alternativo basado en la relación entre cultura, ocio y naturaleza, así como un lenguaje arquitectónico propio. El carácter universal que se desprende de su estudio, es fruto de las múltiples influencias derivadas de una práctica global desarrollada en cuatro continentes diferentes. La capacidad de condensación y reinterpretación de dichos referentes, desde la escala urbana hasta el detalle constructivo y el simbolismo de sus acabados, genera una arquitectura coherente en su totalidad en la que la suma de las partes produce un conjunto global cuyo verdadero significado trasciende a la singularidad de cada elemento. La evolución de su lenguaje, en el que razón y emoción se consideran como dos entidades inherentes a la arquitectura y por tanto, dependientes entre sí, permite reconocer en ellas la presencia de la escala humana así como una relación con el entorno natural, desde la materialidad de su construcción y lo experiencial en la forma en la que son habitadas.

La referencia constante al individuo como pilar fundamental desde el que construir un nuevo modelo social, sobre el que definir los nuevos valores que caractericen a la sociedad norteamericana del siglo XX, encuentra su origen en el movimiento trascendentalista liderado por pensadores como Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman y Henry David Thoreau. Además de reconocer al ser humano como la base desde la que reconstruir un país dividido tras la Guerra de Secesión Americana, todos ellos indican una vía en la que el redescubrimiento de la naturaleza debe permitir a cada cual reconocerse como parte de esta y por tanto, un elemento subordinado a la primera.

Próximos al pensamiento de la Iglesia Unitaria, Mahony y Griffin concuerdan con sus ideas al comprender que la “Religión Natural” aboga por una comprensión de las leyes internas de la naturaleza, desde el uso de la ciencia y la razón como herramientas para descubrir la verdadera relación entre el hombre y el entorno natural. El carácter universal de este movimiento, favorece el intercambio de ideas entre diferentes religiones y culturas, mostrando a ambos los principios filosóficos de todas ellas como elementos comunes bajo la figura unificadora de la naturaleza.

La libertad individual debe reflejarse también en el sistema económico que defina el nuevo sistema social anhelado entonces. Diferenciar entre individualismo e individuo implica reconocer el derecho de propiedad personal como parte asociada a un conjunto mayor identificado con el término comunidad. Los desequilibrios producidos por el rápido enriquecimiento de algunos sectores de la sociedad, derivados del rápido desarrollo industrial y de una distribución de la propiedad de terrenos desproporcionada, precisan de un modelo económico alternativo que frene dicha tendencia. La aplicación del impuesto único sobre los terrenos en propiedad propuesta por Henry George trata de frenar la especulación sobre los mismos, al tiempo que favorece el acceso a clases sociales desfavorecidas permitiendo su explotación personal.

La revisión del modelo educativo y cultural, basado en el “Settlement Movement” y materializado en Chicago a través de instituciones como la Hull House, les sirve a Mahony y Griffin para identificar sistemas comunitarios cuya estructura horizontal permite una gestión global de la institución, así como un desarrollo individual de los intereses particulares, en este caso de los docentes, que pueden ser aplicados a los residentes en las comunidades residenciales propuestas por ambos.

La Exposición Universal de Chicago de 1893 plantea una revisión del modelo urbano en el que las avenidas trazadas quedan encuadradas por unas fachadas de edificios singulares, que tratan de ensalzar una belleza inherente a la condición de nueva ciudad trazada por el arquitecto. La monumentalidad de la actuación se completa con la utilización de elementos que significan las avenidas, en los que la utilización del agua resulta determinante para modificar la percepción general del conjunto. La Ciudad Blanca enunciada por el movimiento “City Beautiful” establece algunas de las premisas que definen un urbanismo alternativo, y que Mahony y Griffin retoman en su propuesta para la Capital Federal en Canberra, pero alejándose de la visión monumental que Root y Burnham proponen en Chicago.

Su visión de la arquitectura del paisaje como una disciplina propia y necesaria desde los inicios del proyecto, encuentra en la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard un referente desde el que acercar el mundo urbano e industrial y el residencial hacia la naturaleza a través de la definición de sistemas viarios y de circulación específicos, tanto para el tráfico rodado como para los peatones. Las comunidades domésticas que ambos plantean en los Estados Unidos combinan las ideas derivadas de la visión de Howard, y la experiencia previa de la propuesta para Canberra. El proyecto de Rock Crest / Rock Glen establece una clara diferenciación entre el tráfico rodado y los recorridos peatonales internos, sirviéndose además del río que atraviesa la parcela en diagonal, para establecer unos ámbitos de convivencia al aire libre entre para los residentes, que a su vez están en contacto directo con la naturaleza a preservar.

La democratización de la naturaleza según Jens Jensen les sirve como argumento que valida y ratifica su pensamiento, iniciado en los Estados Unidos, y materializado en Castlecrag posteriormente. La capacidad de adaptación de los trazados propuestos al enclave natural escarpado de la comunidad a las afueras de Sydney, les permite definir un conjunto de itinerarios paralelos a la topografía, que unen diferentes áreas verdes al aire libre. Estas islas de ocio y encuentro entre vecinos se convierten en los recorridos principales del conjunto, desplazando al vehículo a un segundo lugar en la jerarquía general de la actuación. El peatón y la escala humana definen las actuaciones de Castlecrag y establecen una estrategia organizativa en la que todo queda supeditado a la relación entre hombre y naturaleza.

El interés por la arquitectura del paisaje encuentra en la cultura nipona un referente desde el que comprender la dimensión efímera del ser humano en relación con el entorno natural en el que habita. El Japonismo se convierte en un movimiento a través del que interpretar la filosofía oriental aplicada, en el caso de Mahony y Griffin, a la sociedad norteamericana. Las relaciones geométricas de sus composiciones, será la base desde la que, en primera instancia junto a Frank Lloyd Wright, y posteriormente en solitario, desarrollen no sólo un sistema gráfico singular, sino una metodología

proyectual alternativa. Basada en la utilización de un lenguaje formal fácilmente reconocible, las estampas japonesas imprimen en sus proyectos una condición universal en la que la abstracción significa el entorno natural al tiempo que trata de convertir arquitectura y naturaleza en una unidad indisoluble. Se presenta como un elemento subordinado a esta, en la que el ser humano debe ser consciente de su presencia limitada en el tiempo y del cuidado y las consecuencias de sus actos en el entorno en el futuro.

Las comunidades residenciales de Rock Crest / Rock Glen y Castlecrag, muestran la relación entre arquitectura y naturaleza de forma que la primera ha de entenderse como un sistema generado de forma artificial siguiendo las leyes naturales del lugar en el que se implanta. Las perspectivas que representan escenas de ambas comunidades, en la que las viviendas se funden con el paisaje, se sirven de la vegetación para definir una serie de planos que hacen que el espectador se vea inmerso en una visión, en principio ficticia, pero capaz de ser materializada. El carácter evocador de las imágenes sirve a su vez para ensalzar ante el futuro residente, el valor de la naturaleza que le rodea así como incide en su papel secundario frente esta.

Como rocas ancladas en el terreno, elementos que emergen de los estratos que definen los terrenos escarpados en los que se erigen, la casa J.G. Melson en Iowa, y gran parte de las viviendas planteadas a las afueras de Sydney, plantean un modelo de arquitectura compacta, cuya huella trata de reducirse al mínimo posible. Como las rocas que caracterizan el entorno, los volúmenes pétreos se disponen en el terreno, entre la vegetación y los elementos naturales singulares, recordando al individuo la atemporalidad del ecosistema en el que va a habitar.

El cuestionamiento de la relación entre el sistema productivo industrial y el modelo residencial en los suburbios, en el que la presencia de la naturaleza se había convertido en una cuestión secundaria, invita a Mahony y Griffin a concebir la ciudad como un organismo vivo, en el que todas las áreas deben ser interdependientes para que su funcionamiento sea correcto. Los desequilibrios se corresponden con la falta de la componente humana demandada por Patrick Geddes, al describir un sistema de organización social capaz de responder a las necesidades específicas del lugar en el que se implanta, pero sin imponer mecanismo de ocupación que anulen al lugar en el que se aplican.

La cooperación planteada responde a las singularidades de cada individuo, como aquel capaz de transmitir sus conocimientos a quienes configuran el entorno social en el que vive. Propone una solución adicional a la dualidad entre lo público y lo privado, al definir lo colectivo como un sistema de intercambio dinámico en el que las partes y el todo resultan beneficiados. Los sistemas de gestión de los espacios colectivos se convierten en la característica principal de las comunidades domésticas realizadas por Mahony y Griffin en los Estados Unidos y Australia. Las comunidades utópicas Expresionistas definidas por Bruno Taut proponen una revisión del modelo de oficios medievales en los que la especialización y conocimientos de cada experto beneficiaban a la ciudadanía al ser parte del proyecto unificador representado generalmente por la construcción de un templo religioso.

Con objeto de evitar el aislamiento social que los suburbios residenciales generaban al ser desplazados al extrarradio debido a la cada vez mayor presencia de la industria y las oficinas en los centros urbanos, ambos tratan de establecer un sistema de gestión social de las actividades de ocio y cultura en los que se fomente el intercambio entre los miembros de las comunidades. Lo que en Mason City se identifica con los espacios verdes junto al río cuya propiedad es comunitaria como resultado de la cesión de los mismos al interés de general del proyecto y sus usuarios, en Castlecrag se convierte en una red de espacios al aire libre, en los que actividades deportivas y culturales hacen partícipes a todos sus habitantes fomentando la sensación de organismo vivo y activo deseada por Mahony y Griffin.

El vínculo entre arquitectura y naturaleza según las ideas de ambos, se produce no sólo desde la escala urbana y la gestión de los espacios comunitarios por parte de los propietarios, sino desde la construcción de cada una de las viviendas propuestas. La acción del ser humano sobre su entorno no implica una imitación del mismo, sino utilización del mayor número de recursos naturales posibles de manera que se produzca un objeto cuyo origen es resultado de la reinterpretación de las leyes que configuran el lugar en el que se implanta, potenciando así sus características principales.

Las referencias al paisaje estadounidense, cuya extensión muestra una naturaleza indómita en la que encontrar el verdadero espíritu de un nuevo lenguaje arquitectónico local, es utilizado por Henry Hobson Richardson para generar una arquitectura telúrica ligada al terreno en el que se construye. Un objeto enraizado al lugar al emplear los materiales disponibles en el entorno cercano, y cuyo acabado muestra la rotundidad de la naturaleza de dos continentes en desarrollo. La desproporción de los elementos constructivos dejan intuir la voluntad de los arquitectos por mostrar no sólo el carácter masivo de sus obras, sino un reflejo de la fuerza inherente a los paisajes en los que son construidas las viviendas de Iowa y Sydney.

La capacidad de integración y adaptación de la arquitectura de Mahony y Griffin a su entorno, se sirve a su vez de los últimos desarrollos tecnológicos aplicados a la construcción, de forma que las obras producidas responden a la realidad de los avances industriales de entonces. En lugar de negar la necesidad de la evolución industrial, la convierten en un aliado desde el que enfatizar las condiciones específicas de la naturaleza en la que se construye, produciendo una arquitectura de su tiempo. El empleo de ladrillos para garantizar la resistencia al fuego, y piezas de hormigón prefabricadas según el sistema Knitlock ideado por Griffin con áridos locales, se combina con una voluntad por reducir el coste de las viviendas. El empleo de sistemas constructivos estandarizados trata de reducir los costes generales permitiendo el acceso a quienes lo necesiten en función de su situación económica, generando una interacción entre distintos estratos sociales sin ser discriminados por el nivel de ingresos de cada cual.

Siendo el individuo una parte activa dentro de las obras que ambos proponen, la percepción de los espacios y la experiencia de habitar en ellos debe ser capaz de aparecer reflejado, tanto en la escala urbana, como en la del objeto construido, y especialmente en los detalles y encuentros específicos de cada edificio. Los avances científicos de entonces, centrados en la definición de fenómenos físicos no visibles pero

cuya existencia era certificada debido a la experimentación de los efectos de dichos fenómenos, sirven como argumento para considerar la arquitectura como una disciplina en la que más allá de lo visible, era necesario que sus usuarios pudieran acceder a la dimensión no visible de la misma.

Próximos a las ideas teosóficas y antroposóficas en las que la realidad no visible era considerada como algo indisoluble de aquella que podía ser constatada por lo razón, la incorporación de valores próximos al espíritu del individuo añade un nivel de complejidad adicional a sus proyectos. Si las geometrías propuestas por Rudolf Steiner en Dornach tratan de manifestar las fuerzas estructurales del edificio construido, las viviendas de Castlecrag se convierten en un catálogo expresivo de los esfuerzos inherentes a la masividad de la roca empleada en su construcción. La teoría del color de Goethe servirá para establecer un código perceptivo en el empleo del color, adoptado por Steiner y replicado por múltiples artistas de las vanguardias europeas. La utilización del color en las obras de Mahony y Griffin debe entenderse como una estrategia proyectual añadida que tiene por objeto enfatizar cuestiones relativas a la materialización de la dimensión no visible de su arquitectura, expresando el carácter de cada espacio y edificio de forma singular.

El sentimiento utilitario que a partir de la segunda década del siglo XX caracteriza la arquitectura en el continente europeo, es considerado por ambos como insuficiente para mostrar la verdadera dimensión de una obra global que pueda ser definida como una verdadera obra de arte. Al carácter funcional de sus obras, como respuesta a un programa de necesidades específico se le añade un carácter simbólico que se manifiesta, o bien mediante el empleo de geometrías abstractas derivadas de elementos históricos universales o locales, o mediante el empleo del color. La polaridad manifiesta de la obra de Mahony y Griffin, en la que siempre se contraponen conceptos como lo ligero y lo pesado, lo efímero y lo permanente, lo visible y lo invisible, replica la relación enunciada por Steiner entre el microcosmos, el ser humano, y el macrocosmos, la naturaleza, como entidades interdependientes.

El simbolismo de las construcciones de ambos se sirven del ornamento para enfatizar la necesidad de mostrar la capacidad evocadora de la arquitectura, más allá de su vertiente funcionalista. El desarrollo de motivos geométricos a partir de leyes matemáticas les permite definir un sistema universal perteneciente a la categoría de arte, desde el uso de la razón. Derivado de la arquitectura islámica y de las ideas de Claude Bragdon, las primeras obras en los Estados Unidos se caracterizan por la aplicación de unos patrones abstractos sobre la volumetría general del edificio. Se trata de elementos que pueden ser entendidos como bidimensionales en comparación con el objeto final edificado. La llegada al continente australiano supone un desarrollo personal en relación a la utilización de elementos arquitectónicos conocidos, como el pilar y el arco, en los que aplican variaciones derivadas de una actitud no historicista hacia ellos, y más enfocada hacia la transmisión de la verdadera naturaleza de cada uno de ellos. Las viviendas de Castlecrag avanzan en una dirección en la que los elementos ornamentales adquieren una relevancia que los convierte en arquitectura en sí mismos. Rocas en el paisaje, cuyas aperturas se definen mediante dinteles sobredimensionados,

cuya construcción se transforma en el verdadero motivo ornamental y simbólico del conjunto.

Las obras desarrolladas en la India convierten al ornamento y al edificio construido en un único elemento tridimensional, en el que el individuo deja de ser un mero espectador para transformarse en parte activa de un sistema simbólico global. Las relaciones entre los diferentes pabellones para el proyecto de la Exposición de Industria y Agricultura de las Provincias Unidas de Agra y Oudh configuran una sucesión de espacios urbanos en los que el visitante se ve inmerso, rodeado de pabellones cuya geometría dificulta la comprensión de su escala real, provocando un extrañamiento que obliga al espectador a cuestionarse su relación con el conjunto. El anamorfismo de dichos pabellones parecen generar una relación dual entre quien observa y quien es observado, intensificando la inmersión del ser humano en la arquitectura.

El fallecimiento prematuro de Griffin en 1937 coincide con el momento de mayor libertad creativa de la pareja de arquitectos que algo más de dos décadas antes comienzan su aventura internacional en la Capital Federal de Australia. Del estudio de su obra se puede deducir que en el país asiático su lenguaje arquitectónico estaba evolucionando hacia una libertad formal capaz de mantener sus aspiraciones sociales, pero especialmente enfocada a desarrollar en su plenitud al ser humano, desde la razón a la emoción.

La coherencia del pensamiento de Mahony y Griffin, desde la escala urbana hasta la concepción de los detalles constructivos, al incidir en las relaciones entre naturaleza e individuo, entre un nuevo modelo social basado en la organización de sistemas residenciales comunitarios, y entre el desarrollo personal de mente y alma a través de la arquitectura, está presente no sólo en sus obras, sino en la forma en la que ambos entienden la organización interna de su estudio y su método de trabajo.

De los espacios colaborativos de Steinway Hall al grupo de trabajo desarrollado junto a Wright en Oak Park, las relaciones entre diferentes especialistas de disciplinas artísticas y sociales, condiciona el modelo organizativo horizontal empleado en su práctica profesional. Por encima de las figuras del maestro y el aprendiz, características de Richardson y Wright, su asociación como pareja sentimental y profesional implica una dedicación completa a la arquitectura incapaz de ser separada de la faceta personal más allá de su profesión.

La condición itinerante y las diferentes localizaciones de sus obras a lo largo del mundo, generan unas dinámicas de trabajo alejadas del modelo vertical de Oak Park, acercándose de nuevo a los orígenes en Chicago. Si bien las tareas básicas de los proyectos de menor escala podían desarrollarlo entre ambos debido a lo complementario de sus capacidades y sus formaciones, para las obras de mayor escala eran precisos socios locales con los que trabajar. El mismo sistema cooperativo aplicado en sus comunidades domésticas de Estados Unidos y Australia servía para establecer las condiciones mínimas para definir el proyecto y su gestión, concediendo libertad suficiente a las partes para realizar la tarea encomendada al tiempo que desarrollarse de manera individual.

Los límites entre espacio doméstico y lugar de trabajo tienden a desdibujarse, no sólo por su condición personal, sino porque el propio entorno en el que realizan los

proyectos en Castlecrag convierte los espacios exteriores en lugares en los que ambos pueden trabajar al tiempo que potencian el carácter social de dicha comunidad residencial. Por encima de cuestiones relacionadas con la autoría de cada proyecto o de partes singulares de los mismos, su obra debe entenderse como un continuo en el que la dualidad produce una realidad superior a la suma de las partes. El entorno natural de Castlecrag se convierte así en un espacio global, un estudio en el que habitar, en relación con la naturaleza y en contacto con la realidad interior de cada individuo.

Tras la percepción de la arquitectura como un organismo vivo, en el que se muestra no solo lo visible sino aquello que afecta al desarrollo personal de sus usuarios y por tanto de la sociedad, la obra de Mahony y Griffin puede considerarse como una materialización de las ideas enunciadas por quien fue su maestro, Louis Sullivan, no sólo en los edificios, sino a escala urbana y como modelo de un sistema social comunitario alternativo. Si la función del arquitecto era crear una nueva sociedad a través de la arquitectura, la forma que ambos proponen para alcanzar este objetivo no debe entenderse como una realidad simplemente material, sino como una estructura organizativa capaz de ser definida en todas las escalas del proyecto.

El carácter evocador y profético de las palabras de su mentor, muestra la obra de dos arquitectos comprometidos con el deseo de aquellos pensadores próximos al movimiento trascendentalista americano, al que consiguen añadir una dimensión espiritual adicional en el que la imaginación y la intuición enunciada en las vanguardias europeas, y la tradición de cultural asiáticas, se ven reflejados en un lenguaje personal, alternativo a las tendencias racionalistas imperantes en el continente europeo. Encargados de dar forma a la arquitectura democrática enunciada por Sullivan, los múltiples referentes que pueden identificarse en sus obras muestran la libertad individual desde la que afrontan la tarea enunciada por este. Las comunidades domésticas de Rock Crest / Rock Glen y Castlecrag suponen la forma construida de la función planteada por Sullivan como necesaria para una nueva arquitectura americana que, gracias a la transversalidad de Mahony y Griffin, puede considerarse como universal.

El desarrollo individual dentro de un sistema social colaborativo implica un modelo arquitectónico flexible, donde la adaptación a las condiciones ambientales y culturales específicas significan cada una de las soluciones particulares. A su vez comparte unos ideales mayores basados en el uso de la razón y la emoción en la creación de una arquitectura en la que ambos aspectos no deben aislarse para poder ser considerada como un organismo vivo del que el hombre es partícipe, en comunión con el entorno natural en el que es implementada.

Abstract.

The analysis of the works of Rock Crest / Rock Glen in Iowa and Castlecrag in Sydney, carried out by Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin between 1912 and 1937, allows some of the main characteristics of an alternative social model based on the relationship between Culture, leisure and nature, as well as its own architectural language. The universal character that emerges from its study is the result of the multiple influences derived from a global practice developed in four different continents. The capacity of condensation and the reinterpretation of these references, from the urban scale to the constructive detail and the symbolism of its finishes, generates a coherent architecture in its totality in the sum of the parts generates a global assembly whose true meaning is translated into the Singularity of each element. The evolution of its language, reason and emotion become like the entities inherent in architecture and, therefore, those dependent on each other, allow us to recognize in them the presence of the human scale as well as a relationship with the natural environment, from Materialization of construction and experience in the way they are inhabited.

The constant reference to the individual as a fundamental pillar from which to build a new social model, on which to define the new values that characterize the American society of the 20th century, finds its origin in the transcendentalist movement led by thinkers such as Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman and Henry David Thoreau. In addition to recognizing the human being as the base from the point of view of the writing of the American Civil War, they all indicate the network and the rediscovery of nature. an element subordinate to the first.

Next to the thinking of the Unitarian Church, Mahony and Griffin agree with their ideas to understand the "Natural Religion" advocates for an understanding of the inner laws of nature, from the use of science and reason as tools to discover the true Relationship between man and the natural environment. The universal character of this movement, the favors the exchange of ideas between different religions and cultures, and the philosophical principles of all parties as common elements in the unifying figure of nature.

Individual freedom must also be reflected in the economic system that defines the new social system desired then. Differentiating between individualism and individual implies recognizing the right of personal property as a part associated with a larger group with the term community. The imbalances are translated into the rapid enrichment of some sectors of society, the derivatives of rapid industrial development and the distribution of ownership of disproportionate land, the detail of an alternative economic model that curbs this trend. The application of the single tax on land in the property proposed by Henry George tries to curb speculation about them, the time that favors access to disadvantaged social classes use their personal exploitation.

The revision of the educational and cultural model, based on the "Settlement Movement" and materialized in Chicago through institutions such as Hull House, serves Mahony and Griffin to identify community systems whose horizontal structure allows a global management of the institution, as well as an individual development of the

particular interests, in this case of the teachers, that can be applied to the residents in the residential communities proposed by both.

The Universal Exposition of Chicago of 1893 proposes a revision of the urban model in which the avenues laid out are framed by facades of unique buildings, which try to extol a beauty inherent to the condition of a new city traced by the architect. The monumentality of the action is completed with the use of elements that signify the avenues, in which the use of water is decisive to modify the general perception of the whole. The White City enunciated by the movement "City Beautiful" establishes some of the premises that define an alternative urbanism, and that Mahony and Griffin resume in their proposal for the Federal Capital in Canberra, but moving away from the monumental vision that Root and Burnham propose in Chicago

His vision of landscape architecture as a discipline of his own since the beginning of the project, finds in the Garden City of Ebenezer Howard a reference from which to bring the urban and industrial world and the residential towards nature through the definition of specific road and traffic systems, both for road traffic and for pedestrians. The domestic communities that both raise in the United States combine the ideas derived from Howard's vision, and the previous experience of the proposal for Canberra. The Rock Crest / Rock Glen project establishes a clear differentiation between road traffic and internal pedestrian routes, as well as the river that runs through the plot diagonally, to establish some areas of outdoor coexistence among residents, which at its They are in direct contact with the nature to be preserved.

The democratization of nature according to Jens Jensen serves as an argument that validates and ratifies his thinking, initiated in the United States, and materialized in Castlecrag later. The capacity of adaptation of the proposed layouts to the steep natural enclave of the community to the outskirts of Sydney, allows them to define a set of itineraries parallel to the topography, that unite different green areas in the open air. These islands of leisure and encounter between neighbors become the main routes of the whole, displacing the vehicle to a second place in the general hierarchy of the performance. The pedestrian and the human scale define the actions of Castlecrag and establish an organizational strategy in which everything is subordinated to the relationship between man and nature.

The interest in landscape architecture finds in the Japanese culture a reference from which to understand the ephemeral dimension of the human being in relation to the natural environment in which he lives. Japonism becomes a movement through which to interpret applied oriental philosophy, in the case of Mahony and Griffin, to American society. The geometric relationships of his compositions, will be the basis from which, first together with Frank Lloyd Wright, and later alone, develop not only a singular graphic system, but an alternative project methodology. Based on the use of an easily recognizable formal language, Japanese prints print on their projects a universal condition in which abstraction means the natural environment while trying to convert architecture and nature into an indissoluble unit. It is presented as a subordinate element to it, in which the human being must be aware of his limited presence in time and the care and consequences of his actions in the environment in the future.

The residential communities of Rock Crest / Rock Glen and Castlecrag, show the relationship between architecture and nature so that the first has to be understood as an artificially generated system following the natural laws of the place where it is implanted. The perspectives that represent scenes of both communities, in which the houses merge with the landscape, use the vegetation to define a series of plans that make the viewer immersed in a vision, initially fictitious, but capable of be materialized. The evocative character of the images serves in turn to exalt the future of the resident, the value of the nature that surrounds it as well as its secondary role in relation to it.

Like rocks anchored in the terrain, elements that emerge from the strata that define the steep terrain in which they are erected, the house J.G. Melson in Iowa, and much of the housing on the outskirts of Sydney, pose a model of compact architecture, whose footprint is reduced to the minimum possible. Like the rocks that characterize the environment, the stone volumes are arranged in the terrain, between the vegetation and the unique natural elements, reminding the individual of the timelessness of the ecosystem in which he will inhabit.

The questioning of the relationship between the industrial production system and the residential model in the suburbs, in which the presence of nature had become a secondary issue, invites Mahony and Griffin to conceive the city as a living organism, in which that all areas must be interdependent so that their operation is correct. The imbalances correspond to the lack of the human component demanded by Patrick Geddes, when describing a system of social organization capable of responding to the specific needs of the place in which it is implemented, but without imposing an occupation mechanism that annuls the place in the that apply.

The proposed cooperation responds to the singularities of each individual, as one capable of transmitting their knowledge to those who shape the social environment in which they live. It proposes an additional solution to the duality between the public and the private, by defining the collective as a system of dynamic exchange in which the parts and the whole are benefited. The collective spaces management systems become the main characteristic of the domestic communities carried out by Mahony and Griffin in the United States and Australia. The Utopian Expressionist communities defined by Bruno Taut propose a revision of the model of medieval crafts in which the expertise and knowledge of each expert benefited the citizenry by being part of the unifying project generally represented by the construction of a religious temple.

In order to avoid the social isolation that residential suburbs generated when being displaced to the outskirts due to the increasing presence of industry and offices in urban centers, both seek to establish a system of social management of leisure activities and culture in which the exchange between the members of the communities is encouraged. What in Mason City is identified with the green spaces next to the river whose property is community as a result of the cession of the same to the interest of general of the project and its users, in Castlecrag becomes a network of outdoor spaces, in those that sports and cultural activities involve all its inhabitants, fostering the sensation of living and active organism desired by Mahony and Griffin.

The link between architecture and nature according to the ideas of both, occurs not only from the urban scale and the management of community spaces by the owners,

but from the construction of each of the proposed homes. The action of the human being on his environment does not imply an imitation of it, but the use of as many natural resources as possible to produce an object whose origin is the result of the reinterpretation of the laws that make up the place where it is implanted , thus enhancing its main characteristics.

The references to the American landscape, whose extension shows an indomitable nature in which to find the true spirit of a new local architectural language, is used by Henry Hobson Richardson to generate a telluric architecture linked to the land on which it is built. An object rooted in the place to use the materials available in the near environment, and whose finish shows the roundness of the nature of two continents in development. The disproportion of the constructive elements let intuit the will of the architects to show not only the massive character of their works, but a reflection of the inherent strength of the landscapes in which the houses of Iowa and Sydney are built.

The ability to integrate and adapt the architecture of Mahony and Griffin to their environment, in turn, uses the latest technological developments applied to construction, so that the works produced respond to the reality of the industrial advances of the time. Instead of denying the need for industrial evolution, they make it an ally from which to emphasize the specific conditions of the nature in which it is built, producing an architecture of its time. The use of bricks to guarantee fire resistance, and prefabricated concrete pieces according to the Knitlock system devised by Griffin with local aggregates, is combined with a desire to reduce the cost of housing. The use of standardized constructive systems tries to reduce the general costs allowing access to those who need it based on their economic situation, generating an interaction between different social strata without being discriminated by the level of income of each one.

Being the individual an active part within the works that both propose, the perception of the spaces and the experience of living in them must be able to appear reflected, both in the urban scale, as in the constructed object, and especially in the details and specific meetings of each building. The scientific advances of that time, focused on the definition of physical phenomena not visible but whose existence was certified due to the experimentation of the effects of these phenomena, serve as an argument to consider architecture as a discipline in which beyond the visible, it was necessary that its users could access the non-visible dimension of it.

Close to theosophical and anthroposophical ideas in which non-visible reality was considered as something indissoluble from that which could be verified by reason, the incorporation of values close to the spirit of the individual adds a level of additional complexity to their projects. If the geometries proposed by Rudolf Steiner in Dornach try to show the structural forces of the constructed building, the houses of Castlecrag become an expressive catalog of the efforts inherent to the massiveness of the rock used in its construction. The color theory of Goethe will serve to establish a perceptive code in the use of color, adopted by Steiner and replicated by multiple artists of the European avant-garde. The use of color in the works of Mahony and Griffin should be understood as an added project strategy that aims to emphasize issues related to the materialization

of the non-visible dimension of its architecture, expressing the character of each space and building in a unique way.

The utilitarian feeling that characterizes architecture in the European continent since the second decade of the 20th century is considered by both as insufficient to show the true dimension of a global work that can be defined as a true work of art. The functional character of his works, as a response to a specific needs program, adds a symbolic character that manifests itself, either through the use of abstract geometries derived from universal or local historical elements, or through the use of color. The apparent polarity of the work of Mahony and Griffin, in which concepts such as the light and the heavy, the ephemeral and the permanent, the visible and the invisible, are always contrasted, replicates the relationship enunciated by Steiner between the microcosm, the human being, and the macrocosm, nature, as interdependent entities.

The symbolism of the constructions of both use the ornament to emphasize the need to show the evocative capacity of architecture, beyond its functionalist side. The development of geometric motifs from mathematical laws allows them to define a universal system belonging to the category of art, from the use of reason. Derived from the Islamic architecture and the ideas of Claude Bragdon, the first works in the United States are characterized by the application of abstract patterns on the general volumetry of the building. These are elements that can be understood as two-dimensional compared to the final constructed object. The arrival to the Australian continent supposes a personal development in relation to the use of known architectural elements, such as the pillar and the arch, in which they apply variations derived from a non-historicist attitude towards them, and more focused towards the transmission of the true nature from each of them. The houses of Castlecrag move in a direction in which the ornamental elements acquire a relevance that turns them into architecture in themselves. Rocks in the landscape, whose openings are defined by oversized lintels, whose construction is transformed into the true ornamental and symbolic motif of the whole.

The works developed in India convert the ornament and the building into a single three-dimensional element, in which the individual stops being a mere spectator to become an active part of a global symbolic system. The relations between the different pavilions for the project of the Industry and Agriculture Exhibition of the United Provinces of Agra and Oudh configure a succession of urban spaces in which the visitor is immersed, surrounded by pavilions whose geometry makes it difficult to understand their scale real, causing a estrangement that forces the viewer to question their relationship with the whole. The anamorphism of these pavilions seem to generate a dual relationship between the observer and the observed, intensifying the immersion of the human being in architecture.

The premature death of Griffin in 1937 coincides with the moment of greater creative freedom of the couple of architects who just over two decades earlier begin their international adventure in the Federal Capital of Australia. From the study of his work it can be deduced that in the Asian country his architectural language was evolving toward a formal freedom capable of maintaining his social aspirations, but especially focused on developing the human being in its fullness, from reason to emotion.

The coherence of the thought of Mahony and Griffin, from the urban scale to the conception of constructive details, by influencing the relations between nature and individual, between a new social model based on the organization of community residential systems, and between personal development of mind and soul through architecture, is present not only in his works, but in the way in which both understand the internal organization of his study and his method of work.

From the collaborative spaces of Steinway Hall to the working group developed together with Wright in Oak Park, the relationships between different specialists of artistic and social disciplines, conditions the horizontal organizational model used in their professional practice. Above the figures of the teacher and the apprentice, characteristics of Richardson and Wright, their association as a sentimental and professional partner implies a complete dedication to architecture that can not be separated from the personal aspect beyond their profession.

The itinerant condition and the different locations of his works throughout the world, generate work dynamics away from the vertical model of Oak Park, approaching back to the origins in Chicago. Although the basic tasks of the smaller scale projects could be developed between the two due to the complementarity of their capacities and their formations, local partners with which to work were needed for the larger scale works. The same cooperative system applied in their domestic communities of the United States and Australia served to establish the minimum conditions to define the project and its management, granting sufficient freedom to the parties to perform the task entrusted while developing individually.

The boundaries between domestic space and workplace tend to blur, not only because of their personal condition, but also because the environment in which they carry out projects in Castlecrag converts outdoor spaces into places where both can work while enhancing the social character of said residential community. Above questions related to the authorship of each project or singular parts of them, his work should be understood as a continuum in which duality produces a reality superior to the sum of the parts. The natural environment of Castlecrag thus becomes a global space, a study in which to inhabit, in relation to nature and in contact with the inner reality of each individual.

After the perception of architecture as a living organism, which shows not only what is visible but what affects the personal development of its users and therefore of society, the work of Mahony and Griffin can be considered as a materialization of the ideas enunciated by who was his teacher, Louis Sullivan, not only in buildings, but on an urban scale and as a model of an alternative community social system. If the role of the architect was to create a new society through architecture, the way that both propose to achieve this goal should not be understood as a merely material reality, but as an organizational structure capable of being defined at all scales of the project.

The evocative and prophetic character of the words of his mentor, shows the work of two architects committed to the desire of those thinkers close to the American transcendental movement, to which they add an additional spiritual dimension in which the imagination and intuition enunciated in the European avant-gardes, and the Asian cultural tradition, are reflected in a personal language, alternative to the prevailing

rationalist tendencies in the European continent. In charge of shaping the democratic architecture enunciated by Sullivan, the multiple referents that can be identified in his works show the individual freedom from which they face the task enunciated by him. The domestic communities of Rock Crest / Rock Glen and Castlecrag assume the constructed form of the function proposed by Sullivan as necessary for a new American architecture that, thanks to the transversality of Mahony and Griffin, can be considered as universal.

Individual development within a collaborative social system implies a flexible architectural model, where adaptation to specific environmental and cultural conditions means each of the particular solutions. In turn, it shares some major ideals based on the use of reason and emotion in the creation of an architecture in which both aspects should not be isolated in order to be considered as a living organism of which man is a participant, in communion with the natural environment in which it is implemented.

Introducción.

“... en la obra de los arquitectos radicales se encuentran constantes referencias al trabajo de otros hombres y otras culturas, incluso orientales, aztecas, árabes, japonesas, griegas, góticas y primitivas”.

Marion Mahony Griffin, (Griffin 1914, p.101-102)

Interés particular y general.

La concepción holística que soporta gran parte de las obras de Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin, en la que pragmatismo e idealismo se convierten en dos constantes interdependientes, resulta pertinente ponerla de nuevo en valor, al representar valores que la arquitectura debe recuperar para la sociedad actual.

Tras un encuentro fortuito con su figura, resultado de un viaje al continente australiano, la investigación en profundidad sobre sus biografías desvela unas vidas complejas e intensas. Nacidos a finales del siglo XIX en Chicago, su trayectoria profesional comienza junto a la figura de Frank Lloyd Wright. Será este con quien, gran parte de la literatura disponible sobre estos personajes, lo relacionen hasta ser considerados como sus discípulos. Además, debido a su relación con Australia, fruto del desarrollo del plan general para la construcción de la Capital Federal en Canberra, son considerados como los embajadores del estilo americano en las antípodas.

Siendo estos hechos ciertos y tras la documentación llevada a cabo para realizar esta investigación, resulta necesario ampliar esta visión parcial para tratar de descubrir otras de las influencias que les definen, más allá de sus orígenes, para establecer las características de su arquitectura como resultado de una trayectoria profesional desarrollada en cuatro continentes en algo menos de cuatro décadas. Su lenguaje arquitectónico ha de considerarse como singular y no una mera aplicación de los principios americanos fuera de los Estados Unidos.

El interés general de esta investigación reside en definir las características del lenguaje propio de Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin, desde las conexiones entre personajes de distintos continentes que influyen sobre su pensamiento. Como consecuencia de los viajes realizados durante su vida y tras considerar el mundo como un lugar único, sin límites entre sus territorios, serán capaces de desarrollar una arquitectura universal y local al mismo tiempo, desde el ser humano y para el ser humano.

Hipótesis y objetivos.

El análisis de los proyectos construidos de los desarrollos urbanos residenciales de Rock Crest /Rock Glen, en Mason City Iowa realizado entre 1912 y 1914, y de Castlecrag, desarrollado en Sydney entre 1920 y 1937, responde a la hipótesis de esta investigación que los identifica como aquellos en los que definen un lenguaje arquitectónico propio, así como un modelo social alternativo basado en la relación entre

cultura, ocio y naturaleza. Su interés reside en la capacidad de condensar principios filosóficos y arquitectónicos, reflejados tanto a la escala urbana de sus actuaciones como en la definición final de sus acabados y su simbolismo, resultado de las influencias recibidas a lo largo de su trayectoria profesional. El análisis de su espacio de trabajo, el estudio entendido como un lugar organizado de acuerdo a los mismos principios que aplican en sus obras, trata de mostrar una coherencia en su pensamiento de forma que no solo define una arquitectura singular, sino una actitud vital. La investigación trata de profundizar en el trabajo de ambos, estableciendo relaciones con otras culturas, arquitectos y pensadores, capaces de influenciar de manera significativa en el lenguaje propio de estos, analizando las variaciones y modificaciones que ambos hacen de sus referentes hasta convertirlas en un sistema proyectual propio, realizando así un trabajo de investigación inédito.

Estado de la cuestión.

La investigación se sirve, entre otras, de tres fuentes en las que se deja la puerta abierta a que esta hipótesis sea cierta y que por tanto, pueda ser verificada.

La primera de ellas, es obra de Donald Leslie Johnson, titulada “Australian Architecture 1901-51: Sources of Modernism” (Johnson 1980) para la Universidad de Sydney y publicado por primera vez en 1980. El autor realiza un estudio de los movimientos culturales y artísticos de la época, así como de las figuras relevantes internacionales de la arquitectura, que configuran el panorama arquitectónico de la primera mitad del siglo XX en Australia. Para su autor, Walter Burley Griffin se sitúa en un momento posterior a las influencias de movimientos europeos como el Arts and Crafts y Art Nouveau, así como el estilo iniciado en la Escuela de Chicago por Richardson. Tras resultar ganadores del concurso para desarrollar la ciudad de Canberra como capital federal del país su presencia en el continente, y su influencia en lo que ocurrirá a posteriori, es notable. Tal y como el autor reconoce, Walter Burley Griffin fue quien comenzó la arquitectura doméstica propiamente australiana. En su escrito habla sobre sus discípulos y cómo las ideas de este influyen en ellos más que sus obras construidas. Sin embargo, tan solo menciona la afinidad de Griffin con las Prairie Houses de Wright, reconociendo que fue este quien introdujo tanto este concepto como el interés por la figura de Frank Lloyd Wright en el continente australiano. El autor no explica con profundidad cuáles son los otros referentes, y que admite existen, más allá de los derivados del mundo anglosajón, de los que tanto él como su mujer aprenden y, posteriormente, convierten en un lenguaje propio en Castlecrag.

La segunda, es la tesis doctoral redactada por Shibeni Banerji, titulada “Inhabiting the world: Architecture, Urbanism, and the Global Moral-Politics of Marion Mahony and Walter Burley Griffin” (Banerji 2015), presentada en 2014 en el MIT en la que investiga sobre las relaciones entre estos arquitectos y las distintas corrientes políticas y sociológicas a las que eran afines. Basada en el texto biográfico “Magic of America”, redactado por Marion Mahony Griffin y publicado en 1949, el autor revisa, en una primera parte de la investigación mediante un análisis historiográfico, las referencias intelectuales nombradas en sus memorias, estableciendo un marco teórico

que describe el origen de la concepción política del mundo de Mahony. En una segunda parte, se centra únicamente en el estudio de la arquitectura y el urbanismo de ambos, desde la influencia sobre éstos de las ideas de la ciudad jardín inglesa, aplicadas al proyecto de Castlecrag. Sin embargo, su estudio tan solo se centra en los referentes teóricos y no establece conclusiones derivadas de un análisis arquitectónico que corrobore el origen teórico de su pensamiento.

La tercera se corresponde con un artículo redactado por Jeff Turnbull titulado “A reading of Griffin’s early Australian work” publicado en el libro “The Griffins in Australia and India” ((Turnbull y Navaretti 2009, p.48-62), en el que su autor realiza un recorrido por algunas de sus obras realizadas en su primera etapa en los Estados Unidos y otras en Australia, estableciendo unas relaciones entre estas y las posibles referencias a otras arquitecturas que, según el autor, parecen estar presentes en el desarrollo de sus proyectos. Se trata de una fuente de la que se pueden obtener vías desde las que trazar un estudio más exhaustivo de la influencias que ejercen sobre la arquitectura de Mahony y Griffin, así como es un punto de partida para determinar cuestiones de orden social y filosófico que aparecen detrás de algunos de los ejemplos propuestos por el autor.

Existe un campo de estudio abierto en el que la presente tesis puede enmarcarse y que, partiendo del planteamiento propuesto por las investigaciones antes mencionadas, propone un análisis arquitectónico de los proyectos de Rock Crest / Rock Glen y de Castlecrag, capaz de definir el lenguaje propio de Mahony y Griffin. Para ello, establecerá unas conclusiones derivadas del estudio del proyecto desde la disciplina arquitectónica, que abarcará desde su concepción teórica y urbanística, hasta profundizar en la escala doméstica del mismo. Esto es, desde lo colectivo hasta lo individual, entendidos como partes de un mismo proyecto. De esta forma, las relaciones planteadas inicialmente por las tres fuentes de referencia, se verá complementado y desarrollado con mayor profundidad, al introducir nuevos personajes que tracen de una manera más precisa el perfil que define su lenguaje propio así como su experiencia vital.

Metodología.

La investigación se fundamentará en un mapa relacional entre cuatro continentes, América, Europa, Asia y Oceanía, en el que se situarán diferentes personajes, movimientos culturales y acontecimientos significativos que tengan relación, directa o indirectamente, con Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin, incidiendo en el período comprendido entre los años 1912 y 1937.

Una vez establecido este panorama, se estudiarán las conexiones, físicas o meramente temporales, que existan entre las partes. Se definirán entonces las características comunes de todos ellos con los Griffin, reflejadas en sus proyectos para Rock Crest / Rock Glen y Castlecrag, entendidos como modelos de estudio sobre los que probar estas relaciones. A lo largo de la investigación se incluyen a su vez referencias a otros proyectos realizados por ambos, en los que se puede trazar en paralelo la continuidad de una búsqueda personal en la que Mahony y Griffin testan y consolidan soluciones que incorporan en sus obras. En cada capítulo se establecen las conexiones

entre estos proyectos, la escala a la que se están analizando y los referentes que se utilizan en cada uno de ellos. Como complemento, los proyectos adicionales realizados en América, Oceanía y Asia, sirven para corroborar el origen de algunas de sus ideas, así como muestra del origen o evolución de aspectos propios de las obras de las comunidades domésticas analizadas. Se plantean una serie de conceptos que los ligan con la disciplina arquitectónica, y que por tanto trascienden la figura de sus creadores. Esto es, un acercamiento a la propuesta desde la concepción del proyecto, pasando por el estudio del entorno y su ordenación general, hasta adentrarse en la escala de la vivienda y su construcción, terminando en el análisis de los acabados. Esto permitirá establecer unos hallazgos propios de la práctica proyectual, que servirán para corroborar sus influencias teóricas. Cada uno de los capítulos de la presente tesis comienza con un pasaje extraído de los múltiples textos redactados por Mahony y Griffin en los que condensan su ideario particular, y que sirven como detonante del estudio de las partes antes mencionadas.

La investigación se completa con dos anejos. Una entrevista a Christopher Vernon, profesor asociado en el programa de arquitectura del paisaje de la Universidad de Western Australia en Perth. Autor de múltiples publicaciones relacionadas con la obra de los Griffin, es considerado uno de los mayores expertos en la materia, siendo especialmente relevante el estudio del período correspondiente a su obra en Australia y el proyecto para la Capital Federal en Canberra. Su interés por la arquitectura del paisaje ofrece una visión sobre la obra de Mahony y Griffin en la que la relación entre arquitectura y entorno enfatiza los intereses personales de ambos a lo largo de su carrera profesional. Se incluye además un análisis gráfico del proyecto para la comunidad residencial de Castlecrag, analizando la ordenación general y el conjunto de las viviendas, proyectadas y construidas.

Fuentes.

El material utilizado para esta investigación comprende una serie de libros y artículos publicados en Australia y los Estados Unidos principalmente, así como diversos artículos de investigación provenientes de estos países y Reino Unido, especializados en la obra de Mahony y Griffin. Además de estas publicaciones, se han utilizado varios trabajos de investigación académicos publicados en universidades de los países anteriormente citados.

Uno de los desencadenantes de la aproximación realizada a la obra de Mahony y Griffin, desde una visión global de los diferentes referentes que influyen en sus proyectos, surge tras la lectura del libro “Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950” (Collins 1965). En él desarrolla la idea del eclecticismo en la arquitectura como una vía de trabajo relegada a un papel secundario tras el desarrollo industrial de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en la que pueden adscribirse numerosos arquitectos que, como Mahony y Griffin, deciden continuar un camino alternativo que les mantiene al margen de las figuras relevantes del Movimiento Moderno. Aceptar esta condición como característica de la obra de ambos, permite descubrir un lenguaje propio en el que naturaleza e individuo se convierten en un todo indisoluble.

Entre los textos de referencia para esta tesis cabe destacar, "Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin. America. Australia. India" (Watson 1998), editado por Anne Watson, en el que se recogen una serie de artículos de varios autores en los que se muestran características de la obra de estos arquitectos así como los proyectos realizados en estas localizaciones. Otro texto de referencia es "The writings of Walter Burley Griffin", (Griffin 2008) en el que se recopilan muchos de los textos redactados y publicados por el arquitecto durante su vida, resultando de interés para descubrir en sus palabras muchas de las ideas que su arquitectura condensa. Uno de los textos específicos sobre el proyecto de Castlecrag es "Building for nature. Walter Burley Griffin and Castlecrag", (Walker, Kabos y Weirick 1994) producido por la Walter Burley Griffin Society Incorporated, y que analiza el proyecto desde sus inicios incluyendo una descripción detallada de muchas de las viviendas existentes en él.

Merece una mención especial dos libros, en los que se puede descubrir la vida de ambos personajes y los viajes realizados durante su carrera profesional. El primero de ellos es "Making Magic: The Marion Mahony Griffin Story" (Korporaal 2015) de Glenda Korporaal, en el que narra la vida de Mahony desde su nacimiento hasta su vuelta a los Estados Unidos antes de su fallecimiento. Su lectura permite entender los principios que subyacen en ella a la hora de entender la arquitectura. El segundo, "Magic of America" (Griffin 1949), se trata de una autobiografía redactada por Mahony a su vuelta a Chicago tras los proyectos realizados en India, en la que explica con detalle muchos de los conceptos que definen su personalidad. Resultan especialmente significativos los capítulos titulados "The Municipal Battle" en el que narra su experiencia vivida en Castlecrag, y "The Individual Battle", donde explica los proyectos para las comunidades residenciales en los Estados Unidos, incidiendo en la realizada en Mason City.

Dos textos editados por la Walter Burley Griffin Society of America han sido determinantes para realizar esta investigación. El primero, "Rock Crest/Rock Glen. Mason City, Iowa. The American Masterwork of Marion M. and Walter B. Griffin" (Kruty, McCoy, Sprague y Weirick 2014) analiza los orígenes de este proyecto así como una descripción detallada de sus características principales, tanto urbanas como de cada una de las viviendas de la ordenación general. El segundo, "Two American Architects in India. Walter B. Griffin and Marion M. Griffin. 1935-1937" (Kruty y Sprague 1997) consiste en un recorrido por los proyectos realizados durante su estancia en la India, entre los que destaca el capítulo dedicado a la Exposición de Agricultura e Industria de las Provincias Unidas de Agra, al mostrar la escala urbana de la actuación y su carácter temporal como aspecto singular en la obra de ambos. El capítulo redactado por Paul Kruty "Griffin's Indian Style" resulta de gran utilidad para reconocer la evolución del ornamento en su arquitectura, relacionándolo con la figura de Louis Henry Sullivan.

Además de estos libros, existe un gran número de artículos publicados por Griffin y por Mahony en revistas australianas de la época, entre las que cabe destacar "Advance! Australia", en la que presentan textos en los que explican su visión sobre el modelo social y su relación con la naturaleza, las revistas "The Australian Home Builder" y "The Australian Home Beautiful", donde aparecen artículos describiendo el proyecto de Castlecrag así como su sistema de construcción prefabricado Knitlock. El

acceso a la diferente documentación gráfica ha sido posible, además de mediante las fuentes antes mencionadas, a la disponibilidad de esta en la página web dedicada al las memorias de Marion Mahony Griffin, www.artic.edu / magicofamerica, así como el catálogo online de la National Library of Australia. El reportaje realizado por la cadena ABC Radio National (Australia Broadcasting Corporation) titulado “The idealists: creating Castlecrag”, publicado en 2012, [www.abc.net.au / radionational / programs / hindsight / castlecrag / 4098822](http://www.abc.net.au/radionational/programs/hindsight/castlecrag/4098822), en el que aparecen algunos testimonios de antiguos residentes así como entrevistas a especialistas en la materia como el Profesor James Weirick, de la Universidad de Harvard, resulta especialmente interesante para recrear el ambiente y la atmósfera de Castlecrag a través de las opiniones y recuerdos de los participantes.

Ha sido de gran utilidad la información facilitada por la Walter Burley Griffin Society de Australia y de Estados Unidos, así como la Castlecrag Progress Association de Sydney. En ambos casos la documentación accesible permite entender la relevancia que la figura de ambos arquitectos supone en cada continente, así como su repercusión más allá de sus fronteras.

La constante comunicación con el profesor Christopher Vernon, fue determinante para depurar algunos datos biográficos y para descubrir información gráfica inédita que de forma generosa fue compartida para ser utilizada en la presente investigación. De sus comentarios y las respuestas a la entrevista adjunta, se desprende la pasión de quien conoce en detalle la obra de Mahony y Griffin, y que fueron de gran utilidad para afianzar algunas de las intuiciones iniciales.

Fruto de la concesión de la Tulane Teaching Design Fellowship durante el semestre de primavera de 2019 en la Universidad de Tulane de Nueva Orleans, las conversaciones mantenidas con los profesores de la Tulane School of Architecture, John Howell Stubbs (Christovich Senior Professor of Architectural Preservation Practice) y Errol Barron (Favrot Professor of Architecture), muchas de las cuestiones referentes a la identidad de una nueva sociedad norteamericana y su relación con los pensadores trascendentalistas y el japonismo de comienzos de siglo XX en los Estados Unidos, pudieron ser depuradas y desarrolladas con mayor precisión. El acceso a la biblioteca de la Tulane School of Architecture y de la Howard Tilton Library de la Tulane University, fue determinante para completar la investigación al poder acceder a volúmenes y recursos gráficos relevantes para el estudio de la obra de Mahony y Griffin.

Una práctica global.

Sirvan las palabras de Mahony, en las que menciona las diferentes culturas a las que estudiar para producir una arquitectura radical, como impulso inicial para descubrir cuáles son algunas de las referencias que ambos tuvieron en su obra y que han convertido a su legado en un objeto de estudio de interés tanto en los Estados Unidos como en Australia e India. Es necesaria una nueva lectura que permita investigar en profundidad y relacionar de un modo más global todas estas referencias, al tiempo que dé a conocer la figura de estos dos personajes desde la importancia y universalidad de su mensaje. El interés que suscita una cultura lejana, cuyo lenguaje es

[I1] Recorrido vital y profesional de Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. Fuente: Diagrama del autor.

completamente distinto al propio, genera un pensamiento que permite construir modelos alternativos a los conocidos de forma casi instantánea. Modelos difíciles de clasificar por su condición difusa, mixta, que definen sus características desde la heterogeneidad.

Esta es la historia de Marion Mahony Griffin (1871-1961) y Walter Burley Griffin (1876-1937), arquitectos norteamericanos cuyas vidas se desarrollan entre cuatro continentes diferentes, en los que se encontrarán con diferentes personajes cuyas ideas les resultarán útiles para definir su perfil como arquitectos, hasta convertirlos en quienes fueron. Las etapas que a continuación se describen han de entenderse como períodos vitales en los que los continentes enunciados indican, el primero su situación geográfica, y el segundo aquél que resulta determinante, ya sea mediante una relación física o meramente intelectual, y que les permitirá desarrollar los proyectos que entonces estaban realizando.

América / América.

Pertenecientes ambos a familias cercanas al movimiento de la Iglesia Unitaria, la concepción monoteísta de esta revela el interés en el desarrollo del hombre como ser ligado únicamente a la Tierra. Serán estas las bases que sentarán sus principios según los cuales el hombre es dueño de su destino, y que como tal, ha de vivir en comunión con la naturaleza. No es de extrañar por tanto, su afinidad con figuras como el economista Henry George, o los pensadores Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau. Sus ideas, nacidas también en el seno de la Iglesia Unitaria, reclaman una relación entre hombre y naturaleza que trascienda los límites físicos. Solo así el ser humano entenderá que forma parte de un todo mayor, el universo, y que a su vez todos los seres que en él habitan se encuentran dentro de su persona.

El desarrollo industrial desmedido que acontecía en los Estados Unidos, hizo que personas como Emerson y Thoreau advirtiesen a la sociedad de la necesidad de recuperar una identidad propia para su nación. No se sentían identificados con los valores que su país representaba entonces, y tan solo desde la búsqueda de estos ideales en el individuo serían capaces de conseguirla. Desde la observación de la naturaleza y sus leyes que la configuran, el hombre será capaz de entender su papel en relación con esta. Mahony y Griffin descubren entonces unas ideas que confirman lo aprendido en su infancia, pero desde un punto de vista alejado de la religión, y cercano al desarrollo personal del individuo. El pensamiento de Edward Carpenter y su visión del hombre como un ser salvaje que debe volver a la naturaleza, reforzará a su vez las experiencias vividas en su infancia, y el deseo de ambos de convertir en realidad estos pensamientos. Tanto es así, que descubren en la figura del arquitecto, alguien que puede materializar estos principios, y por tanto con la capacidad para educar a la sociedad desde la obra construida.

América / América.

En el período en el que ambos se forman como arquitectos, las figuras de Henry Hobson Richardson y de Louis Henry Sullivan resultan determinantes para la definición de sus referentes, más allá del pensamiento puro, ligados ahora a la arquitectura. Los

dos representan a través de sus obras, valores similares a los defendidos por el pensamiento trascendentalista con el que ambos se identificaban. Del primero aprenderán que la transformación artificial del medio como resultado de la acción del hombre, deberá devolver a la naturaleza una arquitectura que siga siendo parte de esta, concebida desde unos ideales de respeto y puesta en valor de la misma. Del segundo, reconocen en sus ideas la base necesaria para fundamentar una relación entre hombre y naturaleza a través de la arquitectura y desde la intuición, generando un organismo único en el que ambas son interdependientes.

América / América.

Tras graduarse y trabajar como aprendices en el edificio Steinway Hall de Chicago junto a arquitectos como Dwight Perkins, son contratados como colaboradores de Frank Lloyd Wright. Su estancia en Oak Park, les permite participar en la mayoría de los proyectos residenciales de las Prairie Houses realizados a las afueras de Chicago. La fuerte personalidad de este influye notablemente en los dos arquitectos recién titulados que comienzan su carrera profesional, de forma que ambos son conscientes de la capacidad real de un arquitecto a la hora de tomar decisiones y definir el rumbo que sigue un proyecto. Su interés por la arquitectura del paisaje les servirá para incluir sus conocimientos en muchos de los proyectos desarrollados posteriormente.

América / Asia.

Junto a Wright, y debido al japonismo imperante entonces desarrollaron un estilo gráfico propio, resultado de la influencia recibida de los grabados japoneses que conocieron por primera vez en la Exposición Universal de Chicago de 1893, realizados, entre otros, por Ando Hiroshige. La capacidad evocadora de las xilografías niponas, les sirve como herramienta para proponer una realidad posible en la que la arquitectura, y por tanto el hombre, se muestran como elementos temporales, caducos. Será el paisaje quien sobreviva al ser humano, y en su paso por el mundo deberá ser consciente de la necesidad de preservación y puesta en valor de este.

Europa / Asia.

El interés de ambos y el del propio Wright por la cultura nipona, hizo que la mayoría de los dibujos del portfolio que llevó este a Berlín con motivo de la exposición de su trabajo gracias a la editorial Wasmuth, fuesen realizados por Mahony, lo que supuso el primer contacto de su grafismo con el continente europeo. Las técnicas de representación desarrolladas junto a Wright, servirán como base para establecer un lenguaje gráfico propio, deudor de las enseñanzas recogidas del mundo asiático, capaz de reflejar la relación con la naturaleza desde la concepción inicial de los proyectos.

América / América.

Comienzan su práctica profesional independiente una vez abandonan el estudio de Wright, interesados en la relación entre arquitectura y paisaje de forma que el proyecto pueda entenderse como una sola unidad. Sus primeros trabajos recuerdan a la

arquitectura de este, tanto en su organización como en el lenguaje formal una vez contruidos. Han de reconocerse como obras que son resultado de la búsqueda de una identidad propia como arquitectos y que por tanto resultan deudoras de sus años pasados junto a Wright. Sin embargo, crecía su interés por la arquitectura que sirviese como herramienta capaz de condicionar de una forma u otra la relación del hombre con la naturaleza. La definición de nuevos parámetros urbanísticos capaces de esto, les impulsa a trabajar en proyectos residenciales de mayor escala.

América / Europa.

Esto les lleva a conocer el concepto de ciudad jardín a través de Ebenezer Howard. Encontrarán en él un referente en el continente europeo, capaz de definir un nuevo modelo de vida a las afueras de las ciudades en las que se revise el modelo productivo, así como las condiciones de salubridad de quienes en ella habiten. En los proyectos pertenecientes a este período comienzan a desarrollar trazas urbanas que intentan reflejar las relaciones entre las distintas partes de la ciudad y sus funciones sociales. Semejantes en primera instancia a los trazados ingleses, evolucionan hasta aceptar el entorno natural en el que se implementan, así como los lugares de reunión entre miembros de una misma comunidad, como condicionantes principales para el desarrollo de una ciudad ideal alternativa. La concepción pintoresquista del paisaje, les distanciará de los esquemas de Howard, hasta ser conscientes de la necesidad de potenciar episodios naturales significativos por encima de la imposición geométrica abstracta de cualquier trazado arquitectónico. El concepto de comunidad doméstica, como alternativa al modelo residencial en los suburbios, incide en la relación entre individuo y naturaleza, así como en los vínculos establecidos entre los diferentes propietarios y la gestión de los espacios públicos comunitarios.

Oceanía / Europa.

Como consecuencia de esta etapa reciben el primer premio en el concurso internacional para desarrollar la Capital Federal de Australia en Canberra. Su llegada al país supone una nueva fuente de inspiración para ambos arquitectos ya que el paisaje que contemplan, refuerza su concepto sobre la posición que el ser humano debe de ocupar respecto a él. Su descubrimiento del continente australiano, supuso la necesidad de conocer en profundidad la nueva realidad en la que debían desarrollar sus proyectos. El interés de ambos por las especies vegetales, desconocidas en el continente americano, les llevó a estudiar y catalogar con precisión árboles, plantas y flores locales, mediante el dibujo. La figura de Patrick Geddes les servirá para reconocer la relación entre el sistema productivo, el entorno, y la nueva arquitectura propuesta, para redefinir el ocio y la cultura como elementos capaces de generar una nueva conciencia de entidad social en el ámbito residencial.

Oceanía / Europa.

Fruto del concurso vencido en Canberra, su trabajo será expuesto por primera vez en Europa, en la ciudad de París, donde se les identificará como unos arquitectos capaces de desarrollar una ciudad ideal en un continente por desarrollar, al tiempo que

se les reconocerá la gran influencia asiática que definen sus dibujos. Durante esos años, ambos continúan evolucionando su concepción de la arquitectura como aquella capaz de convivir con la naturaleza desde una actitud no impositiva. Tan solo el alejamiento del individuo de la realidad industrial de entonces, le permitiría recuperar valores olvidados, propios de este más allá de la razón. Será entonces cuando descubran la realidad de lo que en el continente europeo acontecía, a través de artículos de críticos de arquitectura publicados en periódicos locales.

Oceanía / Europa.

El movimiento expresionista alemán, de la mano de Bruno Taut, les permitirá descubrir una nueva visión sobre el concepto de comunidad a las afueras de las ciudades, en el que se cuestiona tanto el modelo productivo como el social. El papel del artesano y la aportación de cada miembro de la comunidad al conjunto, siempre desde la vida en la naturaleza, resultan similares a los planteamientos iniciados por ellos unos años antes en América, con la diferencia de que el modelo productivo desde el punto de vista económico no era un problema primordial. El ocio, a través de la cultura y el deporte, debía ser entendido entonces como la alternativa a la producción artesanal para recuperar el concepto de agrupación entre semejantes, a ser desarrollado de manera colectiva en espacios al aire libre. Si bien las ideas utópicas de Taut no se concretan, Mahony y Griffin verán en el modelo propuesto por este, una evolución posible a sus ideas y sueños de crear una ciudad ideal, una comunidad modelo.

Oceanía / América.

La construcción, como acto de confirmación de lo ideado, se convierte en una oportunidad para mostrar la coherencia de su pensamiento en cuanto a la relación entre hombre y naturaleza, más allá de los trazados y los espacios comunes. Retoman entonces las ideas de Richardson y la construcción con materiales del lugar como símbolo de una arquitectura enraizada al sitio en la que se asienta. Fruto de la honestidad material que defienden, sus proyectos iniciales son construidos con elementos autóctonos, como la madera y la piedra. No obstante, evolucionan esta idea en busca de un sistema constructivo prefabricado en el que se utilizasen también materiales locales, capaz de reducir los costes al tiempo que permitiese un acceso generalizado a una vivienda digna.

Oceanía / Europa.

El creciente interés de ambos por cuestiones cada vez más cercanas al desarrollo espiritual del individuo, será lo que les permita a través de algunos de los miembros de su comunidad, entrar en contacto de nuevo con el continente europeo y la figura de Rudolf Steiner. En un principio, Mahony y Griffin reconocían la necesidad de establecer una relación, desde la intuición, entre hombre y naturaleza como indispensable para desarrollar una identidad propia en comunión con el entorno y la sociedad. Con el paso del tiempo, ambos fueron conscientes de la necesidad de recuperar las relaciones con la naturaleza desde una posición más espiritual, cercana al mundo experiencial y fenomenológico. El interior de las viviendas será entonces un

lugar donde aplicar conceptos enunciados por este, relacionados con el uso del color y la verdadera significación de la forma de ciertos elementos, así como sobre la percepción de los acabados. Será el encuentro con los textos de Steiner y su arquitectura antroposófica de la colonia de Dornach, la que confirme y, en cierta medida condicione, su pensamiento y arquitectura a partir de entonces.

Asia / Asia.

La arquitectura era entendida por ambos como una disciplina que debía alcanzar el calificativo de universal, sin fronteras ni límites, de forma que permitiese a quien la ejerciera aprender de distintas culturas valores que posteriormente podría aplicar a sus proyectos, sin importar el continente en el que estos se desarrollasen. Tal era su concepción global de la profesión que, al mismo tiempo que realizaban los últimos proyectos residenciales de Castlecrag, participaron en un concurso para diseñar la nueva biblioteca de la Universidad de Lucknow en India. Obtienen entonces el primer premio y, pese a no construirlo, les abre la puerta a un mundo diferente al conocido en Australia. El proyecto para la Exposición de Agricultura e Industria de las Provincias Unidas de Agra representa una evolución en la arquitectura de ambos, al conceder a la ornamentación una presencia estructural mucho más evidente comparada con sus proyectos previos. La realidad de un país en la que el trabajo artesanal y la arquitectura anónima, espontánea, definían muchas de las construcciones que tanto interesaron a ambos a su llegada, hará que su lenguaje evolucione incluyendo estos matices a sus ideales principales.

El fallecimiento prematuro de Griffin el 13 de Febrero de 1937 supuso el final de una pareja de arquitectos deseosos de encontrar un lenguaje universal capaz de reflejar la relación entre hombre y naturaleza, como aquella en la que el primero reconoce en sí mismo y en sus acciones todos los elementos que conforman la segunda. América, Europa, Asia y Oceanía se convirtieron así en un único territorio por el que a lo largo de sus vidas se desplazaron de manera constante, adquiriendo conocimientos y vivencias, fruto del encuentro con diversos personajes, que les permitieron definir su identidad propia como arquitectos.

[1.1]

[1.1] James Vila Blake. Fuente: Unitarian Church of Evanston.

1. La reforma individual.

“Los resultados de recientes investigaciones científicas demuestran que nos hemos vuelto más y más presuntuosos, alejados del mundo como una creación única, de nuestro subconsciente, del pensamiento universal y de la religión y del arte, en los que las emociones juegan un papel tan importante como la inteligencia.”

Walter Burley Griffin, (1928, en Griffin 1949, p. 719)

El perfil ecléctico que define el pensamiento de Mahony y Griffin, se debe en gran parte a los múltiples intereses relacionados con cuestiones sociales, económicas y políticas que ambos apoyaban. En su juventud sentían una afinidad por personajes que defendían la libertad personal, entendida como una búsqueda de la individualidad dentro de un sistema comunitario. Sin embargo, a medida que su personalidad como arquitectos se va construyendo, su mentalidad se vuelve más compleja al aceptar la existencia de otros factores cercanos al entendimiento de un orden superior que busca la comunión entre persona y naturaleza. Pese a todo, la búsqueda de la identidad propia de cada individuo, como elemento que forma parte de un todo superior, entendido este como comunidad, será una constante en sus vidas.

Su etapa como jóvenes arquitectos en la ciudad de Chicago les sitúa en un escenario en el que tras la Guerra de Secesión Americana, las ideas filosóficas y religiosas predominantes entonces tratan de definir un nuevo movimiento en busca de una alternativa en la que la reforma se produzca desde la conciencia del individuo. Desde el puritanismo defendido en Nueva Inglaterra hasta la presencia de diferentes movimientos religiosos alternativos, en todos ellos el individuo es la base fundamental sobre la que actuar. Desde 1890 y hasta que se trasladan a Australia, Mahony es miembro de la All Souls Unitarian Church, en Evanston, una congregación de la Iglesia Unitaria presidida por el pastor, poeta y filósofo, James Vila Blake [1.1]. Frente a la creencia de que Jesús y Dios son la misma figura, el unitarismo, vertiente protestante del cristianismo, defiende que el primero es tan solo un hombre enviado por Dios y no una imagen de él en la Tierra. Sin embargo, la visión personal de Blake con respecto al pensamiento unitario general consideraba que la fuente de la autoridad religiosa debe encontrarse en el individuo (James Weirick en Griffin 2008, p.59), y por lo tanto en las acciones de este en la Tierra. Sus ideas lo alejaban del conservacionismo de una institución que veía con recelo la acción de este en Chicago.

Si la figura de Jesús representa el papel del ser humano en la Tierra, la relación entre este y el entorno en el que vive, es mostrada por Blake en unos términos que lo sitúan en un pensamiento panteísta, en el que universo, naturaleza y Dios son una misma cosa. De esta forma, la existencia de un dios es válida para cualquiera de las religiones que profesen su culto en torno a esa figura. La entidad religiosa de un dios representa el pasado, el presente y el futuro, identificado a su vez con la naturaleza. De tal forma que las acciones de Jesús en la Tierra, se identifican con las acciones del

[1.2]

[1.2] Planta de la Iglesia Unitaria en Evanston. Propuesta no construida. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia.

hombre en su entorno, al que deben reverenciar ya que es la verdadera representación de Dios, independiente de la figura de Jesús.

En el conjunto de sermones redactados para la ciudad de Chicago y recopilados bajo el título de “Natural Religion” (Blake 1892), define a esta como *la que mora en cualquier casa de fe, en cualquier compañía, templo, adoración de cualquier nombre, o incluso sin nombre alguno. Y aquel que vive según la Religión Natural, debe estar listo para sentirse en casa en cualquier lugar y para encontrar a la naturaleza en cualquier rincón* (Blake 1892, p.139). De estas palabras se deduce un carácter universal e integrador, así como una imagen del mundo en el que cada elemento ha de entenderse como propio de cada individuo, que reside en la mentalidad con la que Mahony, y posteriormente Griffin, se aproximan a sus proyectos tanto residenciales como de carácter urbano. La aceptación de los múltiples individuos que forman parte de la comunidad y la condición de conjunto unitario en el entorno natural, muestra la relación entre el hombre y la naturaleza como aquella en la que el primero debe reconocer a la segunda. El cuidado de esta será el equivalente al culto al dios que profese cualquiera de los individuos que conformen el grupo. El unitarismo sí acepta la razón, la ciencia y la filosofía, no solo como compatibles con la existencia de dios, sino necesarias para descubrir su presencia en la naturaleza. Tan solo mediante un profundo conocimiento de cada individuo y del entorno en el que habita se puede alcanzar la comprensión de la figura de dios, independientemente de la forma de religión a la que pertenezca cada cual.

Para Blake tan solo existe una religión, pero acepta las múltiples formas en las que se profesa. Cristianismo, Judaísmo o Budismo, se manifiestan de manera diferentes pero todas ellas tienen en común lo que él denomina como “Natural Religion”. La individualidad del ser humano, inherente al carácter del ciudadano norteamericano, descubre en el unitarismo una filosofía que debe igualar a todos ellos. La naturaleza, semejante a cualquier dios, y universal en su condición de común a todos los seres humanos, se convierte en la imagen a la que rendir culto.

Esta aproximación filosófica a la posición del ser humano en la naturaleza se convierte en referente para Mahony en su etapa adolescente previa a su formación como arquitecto. La identificación del entorno como un elemento atemporal, en el que todos sus componentes están relacionados entre sí, incluyendo lo pasado y lo futuro, en el que el ser humano es una parte más dentro del sistema general, identificado como dios, permite enunciar a Blake una unión necesaria entre los miembros de la comunidad para vivir en paz, que puede ser extensible a cualquier credo o religión, siempre que considere a la naturaleza como la materialización de su dios en la tierra y con él su carácter atemporal. *El amor es el espíritu de esta iglesia, y el servicio es su ley / Unidos en la libre búsqueda de altos valores en la religión y la vida / Hacemos alianza con los demás: / Vivir juntos en paz, buscar la verdad en el amor y ayudarnos unos a otros.* (Blake 1892).

Fruto de la relación existente entre Blake y Mahony, esta recibe en 1902 el encargo para realizar la nueva Iglesia Unitaria en Evanston, Illinois [1.2]. El proyecto original compuesto por dos volúmenes principales, uno rectangular que alberga la nave

[1.3]

[1.3] Walt Whitman. Fuente: Whitman, Walt. 1855.
Leaves of Grass. Brooklyn: New York.

principal de oración bajo una cubierta a dos aguas, se articula junto a una sala octogonal a modo de sala previa o locutorio, a los que se adosa una pieza que contiene los servicios y el acceso al edificio. La transición entre la sala rectangular y la octogonal se convierte en un acceso a ambas partes, así como un pequeño almacén que aloja en su interior una chimenea dirigida a la sala octogonal. La composición del proyecto permite establecer una relación formal con la biblioteca de la casa-estudio de Frank Lloyd Wright en Oak Park (McGregor 2009, p.85), así como otras de Henry Hobson Richardson.

Más allá de las semejanzas geométricas, la propuesta plantea una ruptura con el modelo de nave central con un acceso principal situado en el eje de la misma. La organización planteada por Mahony crea un acceso lateral ascendente al templo, en el que tras un giro de 90° sitúa al individuo frente a un umbral con dos entradas, una que le dirige hacia la sala de oración y otra hacia la sala octogonal. El gesto realizado parece mostrar una doble vía de acceso a las enseñanzas promulgadas por el unitarismo de Blake. Una a través del culto ordinario, en la que la parroquia se organiza hacia el altar, y otra mediante la reunión de los individuos entorno a una sala comunitaria en la que la palabra de todos adquiere el mismo valor. El carácter asambleario unidireccional de la nave principal, se transforma en la cabecera octogonal de la iglesia, ahora lugar de encuentro en el que compartir pensamientos múltiples, convertida en la nueva imagen de la institución hacia la sociedad. La propuesta finalmente construida responde a un esquema más tradicional de nave única con cubierta a dos aguas y acceso directo desde la calle, desaprovechando una oportunidad para construir un modelo único, independiente de cualquier lenguaje arquitectónico conocido, reflejo de la universalidad de la “Natural Religion” promulgada por Blake. *Estoy completamente convencida de que lo más importante para la evolución humana es alejarse de las modas materiales... trabajando con el espíritu* (Marion Mahony Griffin en McGregor 2009, p.88).

En el carácter democrático de las ideas de Blake se pueden reconocer algunos de los versos compuestos por Walt Whitman en el libro titulado “Hojas de Hierba” (Whitman 1855), la obra principal de su carrera y que editó a lo largo de su vida, modificando completamente la versión previa e incluyendo nuevos poemas en cada revisión que hacía. Controvertida en su época, la temática de sus poemas redescubre la figura del ciudadano común frente al héroe capaz de devolver la identidad a un país herido socialmente. Tras sus versos aparece un poeta que será referente tanto por su estilo narrativo en el que el verso libre refleja de forma intencionada el espíritu de quien narra la historia, como por ofrecer una visión alternativa de la realidad a quien la lee.

En el prólogo de la edición de 1965, Jorge Luis Borges recuerda el carácter experimental de la obra de Whitman y la extraordinaria importancia que tiene la creación de un héroe desde la figura del ciudadano corriente, identificado con el propio autor [1.3]. *Un héroe, pero el suyo, símbolo de la populosa democracia, tenía que ser innumerable y ubicuo, como el disperso dios de los panteístas* (Jorge Luis Borges en Whitman 1965, p.9). Sin embargo ese héroe debe ser el propio lector, capaz de transformar la realidad desde su condición única como parte de la sociedad en un entorno natural que no es de su propiedad y al que sin embargo pertenece.

[1.4]

[1.4] Walter Burley Griffin en Victoria, 1919. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (P490/1).

La confirmación del ser humano como individuo capaz de transformar el mundo en el que vive, también se muestra como alguien que debe disfrutar de sí mismo y de todo aquello que le rodea, siendo consciente de que forma parte de un todo que le debe servir como inspiración. El retrato de Whitman en la primera edición del libro presenta un tipo común, próximo en su actitud y con una vestimenta que, lejos de las opulencias de los más privilegiados, se acerca al estrato social al que homenajea en los poemas sucesivos. La aparente laxitud de su gesto y en los infinitos pliegues de una camisa que parece inadecuada para su talla, destilan un espíritu tranquilo, sin ataduras y listo para comenzar su labor de cambiar el mundo.

La mano izquierda en el bolsillo del pantalón y la caída del sombrero hacia ese mismo lado dejando parte de su rostro en sombra, parecen indicar que el pasado oscuro termina aquí y que es momento de alzar la cabeza y mirar al futuro. La mano derecha apoyada sobre su cadera con el puño cerrado y ligeramente en tensión sobre una pierna estirada que soporta el peso de todo su cuerpo, acompañan a una mirada que sin ser inquisitiva, invita al espectador a leer su obra, y por tanto a transformar su realidad. El carácter que se esconde tras la representación de Whitman muestra un hombre tranquilo pero propositivo, reflejo de aquello en lo que debe convertirse cada ciudadano deseoso de cambiar la realidad en la que vive. La acción como única respuesta posible ante la deriva de una sociedad sin rumbo.

La imagen tomada en 1919, en la que se muestra a Griffin durante la construcción de la que será la casa de ambos en Victoria, Australia, recuerda el retrato de Whitman al mostrar un individuo deseoso de cambiar con sus propias manos el mundo en el que vive. La camisa remangada, la corbata dentro de esta, los pantalones manchados de polvo y desgarrados, y el pelo despeinado, reflejan el esfuerzo realizado en la construcción que está llevando a cabo. Un proceso que en esa imagen plasma la materialización de su propia vivienda, pero que sintetiza el trabajo y las adversidades a las que tanto él como Mahony se enfrentan cada día para convertir en realidad su nuevo modelo urbano residencial y social, entonces en el continente australiano. Al igual que Whitman tuvo que costearse él mismo la publicación de su obra más importante ya que no encontraba un editor que confiara en ella, la vivienda alternativa propuesta debe ser financiada por ellos mismos para promocionarla.

Con el cuerpo tendido ligeramente hacia adelante y los puños cerrados y en tensión, transmite una fuerza capaz de lograr cualquier propósito. El héroe al que hace mención Borges queda retratado en esta imagen. Un ciudadano común que debe aceptar su condición de igual siendo un miembro más de la sociedad que participa con su esfuerzo en el cambio por él promulgado. La sonrisa franca, relajada, capaz de condensar la satisfacción interna de quien ve cómo sus objetivos se cumplen poco a poco, transmite el mensaje de Whitman de disfrutar de aquello que uno hace. Al mismo tiempo recuerda la mirada desafiante de este y transmite al espectador el carácter heroico de sus poemas [1.4].

La inclusión del lector como actor principal en la serie de poemas que recoge “Hojas de Hierba”, y la dualidad entre la figura de Whitman como realidad y la de su figura ideal en un futuro por construir, recuerda las ideas de Blake en las que el

[1.5]

[1.5] Ralph Waldo Emerson, 1857. Fuente: Emerson Central Website.

unitarismo abre las puertas a todo aquel que quiera ser partícipe del mundo en el que vive, aquel al que ha de cuidar y reverenciar. *La tierra y el mar, los animales, peces y pájaros, el cielo, los bosques y las montañas... La gente espera que el poeta muestre algo más que la belleza y dignidad que se le da a la estúpida realidad de los objetos... esperan que se les muestre el camino entre la realidad y sus almas. Los hombres y las mujeres perciben suficientemente bien la belleza... probablemente tan bien como él* (Whitman 1855, p.11). La labor del poeta, al igual que las lecturas de Blake, es inspirar al ciudadano común a levantarse y cambiar la realidad en la que vive, sin esperar a que ninguna organización, institución o forma de gobierno alternativa comience esta tarea por él. Partiendo de la dualidad planteada por Borges entre el Whitman presente y el futuro, el lector, compañero en el camino reflejado en sus poemas, se descubre como aquel capaz de reconocer la belleza del mundo identificado con el Whitman real, pero a su vez capaz de descubrir un futuro alternativo por sí mismo.

El nuevo modelo social promulgado por Mahony y Griffin refleja la conciencia del entorno que ha de ser construido entre todos los ciudadanos, de igual manera que respeta y trata de potenciar la individualidad de cada residente en la singularidad de su vivienda, creando los servicios comunitarios necesarios para que este pueda compartir con sus semejantes sus inquietudes de forma que la comunidad crezca en paralelo. *Yo canto para mí, una simple y aislada persona,/ Sin embargo pronuncio la palabra democracia, la palabra / Masa. / Canto al organismo humano de pies a cabeza,/ No son la fisonomía sola ni solo el cerebro los / motivos únicos de mi Musa, / Yo digo que la Forma completa es la digna,/ Y canto a la mujer lo mismo que canto al hombre. / La Vida inmensa en pasión, pulso, poder, / La vida feliz, formada en la más libre acción, / bajo el imperio de las leyes divinas / Canto al hombre Moderno* (Whitman 1867). El hombre moderno al que hace alusión Whitman es aquel individuo que vive y persigue sus ideales en su vivienda, pero que es consciente y partícipe de la “forma completa” que no es otra sino la comunidad residencial y el entorno en el que habita.

El escritor Ralph Waldo Emerson, uno de los máximos exponentes del movimiento trascendentalista estadounidense, refleja en su obra “Nature” (Emerson 1836) la capacidad innata del individuo de reconocer la belleza en todo aquello que le rodea [1.5]. Tras los textos de Emerson subyace una voluntad no solo de admirar y honrar el mundo real que observa sino, mediante el uso de la razón y la palabra, poner de manifiesto lo que hay más allá del mundo visible. La realidad mostrada sin tapujos, enseñando el lado amable de los paisajes norteamericanos pero también la crudeza de un entorno al que el ser humano pertenece. Influenciado por las palabras de este, Whitman convierte su obra “Hojas de Hierba” en un alegato en favor del ser humano y de su entorno.

El movimiento trascendentalista americano trataba entonces de descubrir la relación entre el individuo y el entorno que le rodea. Esta derivación del pensamiento unitario pretendía devolver al hombre la consciencia de formar parte de un todo común, siendo su alma igual a la del mundo y a la de cada uno de los elementos que lo configuran. Este planteamiento será aceptado por ambos como la evolución natural de su formación en la infancia dentro de la Iglesia Unitaria americana. La intuición, más

[1.6]

[1.6] Portada del libro Nature. Fuente: Emerson, Ralph Waldo. 2003. *Nature and Other Writings*. Boulder. Colorado: Shambhala.

que la razón, fue considerada por los trascendentalistas como la facultad humana más elevada. Este proceso fue reconocido como inherente al individuo, y que sin embargo había desaparecido por el abandono total de la sociedad al mundo industrial y científico.

Atendiendo al pensamiento de Emerson, *la independencia del individuo se consigue desde la intuición y la observación de la naturaleza y de las leyes que la configuran* (Emerson 1836). Para él, la naturaleza debía entenderse como un lenguaje, con un vocabulario propio, universal, al que todos los hombres deben acceder y conocer. solo de esta forma el ser humano será capaz de articular un pensamiento único en comunión con la naturaleza. Alejándose así de los condicionantes religiosos, concedía al hombre una capacidad de transformación del mundo que llevaría a cabo desde el desarrollo de su propia identidad. La autoconfianza del individuo debido a sus capacidades innatas para conseguir este objetivo no precisan de ningún tipo de relación religiosa ni sometimiento a ninguna doctrina determinada. La libertad individual, inherente a cada persona en una sociedad democrática, será el único medio para acceder a la comprensión de la naturaleza como alternativa real al mundo tal y como lo conocían entonces [1.6].

Tanto Whitman como Emerson, se sirven del lenguaje como herramienta fundamental desde la que mostrar al mundo la belleza material y espiritual que contiene la naturaleza en la que viven. *No puedes construir tu casa como quieras, sino como debes... El hombre no parece tener opción sobre sus herramientas, sino tan solo la necesidad de aprender de la Naturaleza lo que mejor se adaptará a ella* (Emerson 1841). Mahony y Griffin comprenden que el arquitecto debe utilizar la herramienta adecuada, que no es otra sino la construcción, para mostrar y condensar en ella la belleza inherente al mundo que les rodea. Esta no debe ser una imitación directa del entorno en el que se va a materializar, de la misma manera que los poemas y los escritos trascendentalistas no eran una mera descripción de los paisajes naturales que sus autores narraban. Inspirados en ella, los poemas, igual que la arquitectura, deben ser una creación propia del ser humano de forma que se conviertan entonces en una obra de arte. *La producción de una obra de arte arroja luz sobre el misterio de la humanidad. Una obra de arte es una abstracción del mundo. Es el resultado de la expresión de la naturaleza, en miniatura* (Emerson 1836).

La aproximación a la arquitectura tan solo desde un punto de vista analítico y científico, ya sea mediante la réplica de modelos conocidos o a través de sistemas compositivos basados en la utilización de módulos estructurales, se asemeja a la utilización del lenguaje como una herramienta meramente descriptiva de la realidad que aparece ante los ojos del escritor, o en este caso, del arquitecto. Las reglas elegidas libremente por este para generar arquitectura, deben recuperar la capacidad de mostrar no solo lo tangible sino lo invisible, aquello además que permite un desarrollo espiritual de la persona en la sociedad.

El misterio de la humanidad al que se refiere Emerson, está contenido en la arquitectura propuesta por Mahony y Griffin. Las viviendas responden no solo a las condiciones específicas del terreno en el que se asientan, sino que además plantean un modelo ideal de vivienda, fiel reflejo del espíritu de la comunidad en la que se

[1.7]

[1.7] Portada del libro Walden. Fuente: Project Gutenberg.

construyen. Una abstracción del entorno y de sus residentes, en miniatura. *Llamémoslo intuición estética o sentimiento, porque es independiente del intelecto, de la misma forma que conocemos el sentimiento ético, de lo que es bueno o malo... Olvidemos las limitaciones de la mente, convirtámonos en menos conscientes de nosotros mismos por un momento cuando contactemos con las creaciones artesanales de la propia naturaleza... Una casa, en tanto en cuanto es una creación artística, tan solo se diferencia de las otras artes por el medio en el que se produce. La misma idea, el mismo tipo de sentimiento, debe estar detrás de su concepción, y reconociendo esto quizás miraremos más a la arquitectura y menos al arquitecto* (Walter Burley Griffin 1926, en Griffin 2008, p.276). Tras estas palabras puede establecerse la relación entre naturaleza y escritor, arquitectura y arquitecto, enunciada por Emerson y Whitman, en las que la labor del artista debe ir más allá de la mera descripción o réplica de la realidad que contempla, para mostrar al ciudadano una alternativa válida para un nuevo modelo social.

La obra “Walden” (Thoreau 1854), del escritor estadounidense Henry David Thoreau, narra en primera persona la experiencia vivida por su autor al abandonar la ciudad industrial y el modo de vida asociado a ella, y refugiarse en los bosques cercanos a la montaña tratando de reencontrarse consigo mismo. Tras la aparente huida de la realidad se oculta una necesidad por recuperar la noción de lo esencial en la vida para desarrollarse en plenitud como persona. *Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentándome solo a los hechos esenciales de la vida, y ver si podía aprender de lo que la vida tenía que enseñar, no fuera que cuando estuviera a punto de morir descubriera que no había vivido* (Thoreau 1854). La construcción física de un lugar mínimo en el que poder habitar, identificado en este caso con una cabaña de madera hecha de las materias primas al alcance de Thoreau, establece un símil con la necesidad por identificar una nueva espiritualidad en el individuo en su relación con el entorno y a través de una búsqueda en el interior de cada cual [1.7].

El hogar transformado en cabaña responde a una nueva forma de vida en relación con la naturaleza y que se convierte en el espacio íntimo de confirmación del individuo único en comunión con esta. El viaje iniciado por Thoreau es *una búsqueda de la reforma personal, el descubrimiento y realización de su destino como individuo autónomo* (Richardson 2017, p.146). Un camino en el que cada individuo debe desprenderse de lo superfluo para descubrir un modo de vida alternativo, mediante la intuición y observación de la naturaleza, según las ideas de Emerson. Mahony y Griffin se servirán del desarrollo de la técnica para mostrar las posibilidades que esta ofrece en la búsqueda de un sistema constructivo que simplifique y agilice la materialización de las ideas de ambos. *El sistema segmental es el resultado de diez años de esfuerzo para simplificar los complejos procesos constructivos actuales* (Walter Burley Griffin 1927, en Griffin 2008, p.290). Siguiendo las ideas de Thoreau, el sistema de hormigón prefabricado Knitlock, creado en 1917 por Griffin, refleja el interés de ambos por crear una arquitectura capaz de adecuarse a la naturaleza en la que se inserta, con el menor impacto posible sobre esta. La utilización de los materiales locales a su alcance recuerda la función del arquitecto como aquel que sabe qué debe hacer en el lugar en el que trabaja, por encima de sus propios deseos personales, tal y como enunciaba Emerson.

[1.8]

[1.8] Monte Katahdin. Fuente:
IstockPhoto/Univers101.

En las comunidades residenciales en Iowa y en Sydney aparece reflejado el espíritu de la huida de la ciudad al campo mostrada en Walden. La revisión del concepto de propiedad privada y pública, y del tamaño adecuado de cada una de las viviendas, es un ejercicio de simplificación que Mahony y Griffin consideran fundamental para redefinir los valores de una sociedad cada vez más desconectada de su entorno y entre sus miembros. La fascinación que provoca el desarrollo industrial entre los ciudadanos, se convierte en una falta de autocontrol en la gestión de los recursos naturales disponibles. La conexión de Thoreau con una naturaleza salvaje, descubre la escala real de este frente al entorno natural, en un ejercicio personal que al mismo tiempo le enfrenta a su naturaleza como individuo. *La naturaleza respaldará y nutrirá al hombre, solo si este respeta y reconoce los límites de la primera* (Richardson 2017, p.246).

La identificación del individuo como una pieza que forma parte de la naturaleza, y que por tanto no es dueño de ella, incide en la necesidad de establecer unos límites en la sociedad en la que este vive, que deben ser asumidos como indispensables para una vida en comunidad. La relación entre las normas de convivencia mínima y cómo estas se establecen, tomando el terreno sobre el que se instalarán los futuros residentes, recuerda la subordinación del ser humano a la naturaleza enunciada por Thoreau. La gestión de las comunidades residenciales y los objetivos comunes establecidos entre los miembros de estas como condiciones básicas a respetar, se asemejan a las leyes propias de la naturaleza, como límites que todo individuo debe conocer y asumir como esenciales para la permanencia en el tiempo, tanto del entorno como de la propia comunidad. Esta dualidad servirá para matizar el individualismo social sin control que podría derivarse de la lectura de los trascendentalistas, sin aplicar a un modelo social alternativo al existente entonces.

El descubrimiento de cada individuo en su relación con el entorno se manifiesta en Thoreau en una escritura capaz de transmitir la fuerza de la naturaleza [1.8]. *Llegaba hasta mí en este caso una melodía que el aire había pulsado y que había conversado con cada hoja y aguja de los bosques, esa porción de sonido que los elementos habían aceptado, modulado y prolongado con ecos de valle en valle. El eco es, hasta cierto punto, un sonido original, y de ahí su magia y encanto* (Thoreau 1854, p.168). La narración en primera persona convierte al lector en protagonista, no solo reconociendo sino sintiendo la escena narrada. La *escritura visual* de este (Richardson 2017, p.79) se convierte en la obra de Mahony y Griffin en un sistema gráfico específico que trasciende la arquitectura como aquello capaz de condensarse en una planta, una sección o una perspectiva, para incluir un entorno natural capaz de envolver al espectador y transmitir la atmósfera en la que cada proyecto se materializará. Si Thoreau se sirve de la naturaleza como soporte para definir un desarrollo individual singular en contacto con esta, los documentos gráficos de proyectos como Canberra, Mason City o Castlecrag, utilizan la representación detallada del entorno natural como recurso expresivo capaz de ensalzar una arquitectura subordinada a este.

La constante reinención de ambos, en tres continentes diferentes y la perseverancia y evolución en la búsqueda de una identidad propia, encuentra en las ideas trascendentalistas un referente para toda una generación deseosa de crear un

[1.9]

[1.9] Edward Carpenter, 1905. Fuente: Hingst, Monika. 1997. *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung*. Berlin: Verlag rosa Winkel, p. 29.

lenguaje arquitectónico que rompiese con la tradición conocida hasta entonces. La lucha que permanentemente deben mantener Mahony y Griffin con autoridades locales, clientes privados e incluso consigo mismos, en el camino que ambos eligieron para producir un modelo social alternativo a través de la arquitectura, el urbanismo y el paisaje, concebido como un conjunto único e indisoluble, se muestra en estas declaraciones con respecto a las negociaciones del proyecto para la Nueva Capital Federal en Canberra. *Los consejeros le odiaban, el gobierno le odiaba, parecía que todo el mundo le odiaba y aún así era un tipo tan encantador... Él (Griffin) simplemente sabía que tenía razón* (Bim Hilder en McGregor 2009, p.415). Los textos de Thoreau reflejan la condición indispensable de todos aquellos héroes anunciados por Whitman, que deben mantenerse firmes en sus ideales, fruto de un conocimiento real de cada uno de ellos y sus principios. *Haga lo que ame. Conozca bien de qué está hecho, roa sus propios huesos, entiérrelos y desentiérrelos para roerlos de nuevo. No sea demasiado moral. Sería como hacer trampas a uno mismo. Sitúese por encima de los principios morales. No sea simplemente bueno, sea bueno por algo* (Thoreau 1865, p.46).

La reconstrucción del individuo desde la búsqueda de lo esencial en sí mismo, y en relación con la naturaleza, refleja la evolución de la arquitectura de Mahony y Griffin hacia un modelo en el que los límites entre paisaje y construcción, y entre residentes y comunidad, se van difuminando hasta generar un conjunto único alternativo. Esta visión es compartida por Edward Carpenter, escritor y filósofo inglés, considerado como un socialista utópico, cuyas ideas abogaban por un modelo social distinto al hasta entonces conocido. *La civilización era un tipo de enfermedad por el que el hombre debe de pasar, y cuya cura consiste en avanzar hacia la naturaleza y el salvajismo, hacia un modelo complejo de comunismo, entendido como una forma de vida en comunidad a gran escala* (Carpenter 1889). En su texto “Civilización: su causa y su cura” (Carpenter 1889), explica la similitud entre la civilización como un cuerpo humano, en el que cada uno de sus miembros puede identificarse con los ciudadanos, y que al sufrir una enfermedad se produce un desequilibrio entre las partes que componen el conjunto total. La sociedad democrática, en la que las diferencias sociales deben desaparecer, implica una civilización sana, carente de enfermedades que debiliten el sistema. Para Carpenter, al igual que para Mahony y Griffin, el tratamiento para esta dolencia precisa de un contacto con la naturaleza, de forma que cada individuo sea capaz de conectar de nuevo con su yo individual primitivo. En consonancia con las ideas de Emerson, era necesaria una vuelta a la naturaleza y una interpretación de la relación del hombre con ella. El propio Carpenter, en una descripción de sus comunidades utópicas, admite que *algún día se volverán a construir casas tan simples y elementales que se adaptarán a los recovecos de las colinas, al borde de los arroyos o al de los bosques, sin alterar la armonía del paisaje* (Carpenter 1889, p. 39-40) [1.9].

La búsqueda de una nueva arquitectura supone para Carpenter una redefinición de la estructura social básica en un entorno alejado de las ciudades y en conexión con la naturaleza. Al igual que Thoreau y su convivencia con el entorno natural, en ocasiones hostil hacia el ser humano, el salvajismo de Carpenter debe entenderse como un proceso de desintoxicación de la deriva a la que el modelo de vida industrial estaba llevando al ser humano. *La vida en comunidad, la ausencia de división entre clases, y el*

[1.10]

[1.10] Cabaña de trabajo de Edward Carpenter en Millthorpe. Fuente: Archivo digital del Condado de Sheffield.

contraste entre ricos y pobres, es admitido ahora como la característica principal que diferencia las condiciones del hombre primitivo y del civilizado (Carpenter 1889, p.26). El mundo civilizado identificado con el desarrollo científico y el progreso derivado de la aparición de la máquina en los sistemas de producción en detrimento de la labor artesanal del individuo, unido a las desigualdades económicas derivadas de esta variación, suponen para Carpenter la diferencia principal con el modo de vida en comunidad primitivo.

La organización y gestión cooperativistas de las nuevas comunidades domésticas y su concepción inicial como pertenecientes a un entorno natural específico, reflejan las ideas de Carpenter al plantear un modelo social similar al de civilizaciones antiguas. Lo público y lo privado conviven de forma que las desigualdades entre sus propietarios desaparezcan en la medida de lo posible. Las viviendas construidas en ellas, se sirven de la construcción con materiales locales específicos para potenciar el primitivismo enunciado por Carpenter [1.10]. La simplicidad de las viviendas de este y la imagen de la cabaña de Walden, sirven como referente intelectual en la evolución del lenguaje arquitectónico desde las primeras viviendas de Iowa hasta las creadas veinte años más tarde en Sydney. Tanto el tamaño general de la vivienda, que en sus propuestas disminuye progresivamente con el paso del tiempo, como la compacidad cada vez mayor en planta y la eliminación de planos inclinados, buscan una simplificación geométrica más evidente.

El deseo de crear una comunidad en la que el entorno natural se entendiese como un todo que a su vez estaba formado por unidades individuales, encuentra en este pensamiento una visión capaz de aunar el anhelo de encontrar una identidad individual que respetase el entorno, con la posibilidad de que otros también pueden beneficiarse de este. Tras estos argumentos subyace una crítica al sistema económico de entonces, que estaba generando una separación entre clases sociales debido a una distribución no equitativa de los recursos naturales y la manera en la que éstos eran explotados. El cambio social que la arquitectura reclamaba debía ir acompañado de una revisión del modelo económico, de forma que solo así se garantizase una sociedad verdaderamente democrática.

Se conjugan por tanto, dos factores para comprender la voluntad por definir una identidad propia en la arquitectura que posteriormente producirán. Por un lado el marco de una sociedad en crisis deseosa de sentirse verdaderamente americana, descubriéndose a sí misma a través de sus obras y no por las herencias venidas de otros continentes. Por otro, la lectura de textos trascendentalistas norteamericanos por parte de dos arquitectos cuya formación estaba por terminar, ávidos de servir a la causa de un país en busca de un rumbo propio.

Las desigualdades económicas derivadas de los efectos de la Guerra de Secesión Americana, el creciente desarrollo de la actividad industrial y el consiguiente cambio de modelo productivo, obligan a los economistas y pensadores norteamericanos a plantear un sistema alternativo al conocido. Atentos a las diferentes corrientes de pensamiento vigentes en los años previos al siglo XX, Mahony y Griffin descubren en la economía

[1.11]

[1.11] Henry George, 1885. Fuente: Archivos de la Biblioteca Pública de Nueva York.

una herramienta capaz de ayudar a la arquitectura en su deseo por generar un sistema social alternativo.

Las ideas del economista Henry George servirán para fundamentar los modelos residenciales alternativos tanto en Estados Unidos como en Australia, atendiendo a modelos de gestión económica en los que la recaudación de impuestos sirve para desarrollar objetivos comunes y servicios necesarios para la comunidad. este reconoce que el principio que debe regir el planeamiento urbano ha de estar basado en el impuesto único sobre la tierra y los recursos naturales [1.11]. Derivado del pensamiento de John Locke y de la ley natural, el derecho de propiedad era un derecho natural sagrado, innato e inalienable. *Dios le dio el mundo a todos los hombres... aunque cada hombre es dueño de sí mismo. El trabajo fruto del empleo de su cuerpo y de sus manos es por tanto suyo* (Locke 1689). El hombre tenía derecho a los frutos de su propio trabajo. Al obtener un beneficio de la naturaleza y aportar un esfuerzo sobre ella, se considera que la tierra tiene algo de quien la trabaja, convirtiéndose así lo producido en propiedad suya (DeNigris 2007, p.15). Unas ideas enraizadas en el pensamiento estadounidense y reflejadas en las palabras de Thomas Jefferson, para quien *la tierra pertenece en usufructo a los seres vivos... la tierra se da como materia prima a los hombres que la trabajen y vivan en ella* (Jefferson 1795), y en las de Abraham Lincoln, *la tierra, la Tierra que Dios a dado al hombre como su hogar, sustento y apoyo, no debe ser nunca la posesión de ningún hombre, corporación, sociedad o gobierno, ni el agua, ni el aire. Cualquier individuo, compañía o empresa que necesite terreno no debe disponer más que del mínimo requerido para su propósito* (Lincoln 1901).

La libertad individual en los términos económicos propuestos por George está basada en el pensamiento francés de comienzos del siglo XVIII en el que el término “Laissez-Faire” se identificaba con el libre mercado como sistema capaz de garantizar una libre competencia económica. Se trata de un sistema económico y político, en el que el individuo que trata de alcanzar sus objetivos personales debe contribuir con ellos a la mejora de la sociedad de la que forma parte. La libertad económica implica un control por parte del estado que garantice la legitimidad de las operaciones realizadas. La crítica de George a este sistema es la intervención del gobierno y los posibles conflictos de intereses derivados de las políticas administrativas capaces de alterar el sistema para favorecer a unos frente a otros. Si la forma de control del sistema permite estos desequilibrios, desaparece la igualdad y por tanto la libertad de cada individuo. Es necesario establecer un mecanismo universal capaz de regular la actividad económica dentro de un marco legal que no impida el “Laissez-Faire” original, definiendo unos parámetros de control basados en elementos comunes, fácilmente cuantificables, en los que la arbitrariedad del modelo de gobierno no interfiera en ellos.

La identificación del entorno como un valor universal, sin dueño específico y que por tanto no se pueda obtener un beneficio individual derivado de la especulación económica con él, permitirá reestablecer el marco inicialmente planteado en Francia a comienzos del siglo XVIII, pero considerando al hombre como una parte dentro de la naturaleza y no como el propietario único de ella. Según sus ideas, cada uno es dueño y

[1.12]

[1.12] Portada del libro Progress and Poverty. Fuente: George, Henry. 1898. *The writings of Henry George. Progress and poverty*. Nueva York: Doubleday & McClure.

posee todo aquello que crea. Sin embargo, lo que se encuentra en la naturaleza, como por ejemplo el suelo, pertenece a la humanidad. Esta relación dual entre beneficio personal y respeto por el entorno en el que se produce, será fundamental para entender la relación del hombre con la naturaleza propuesta por ellos en muchos de sus proyectos. En su texto “Progress and Poverty” (George 1879), analiza la relación entre la imposición de un único impuesto sobre el valor del suelo, y el hecho de que es el único factor que iguala a todo el mundo, sin interferir en el desarrollo individual de cada cual en su territorio [1.12].

Además, George defendía el uso del suelo de forma que no se produjese especulación alguna con él ni con las parcelas libres de uso o infrautilizadas. La creación de un único impuesto y la conversión del suelo en un bien común facilitaría el acceso a este a colectivos sociales más desfavorecidos, permitiendo el usufructo del mismo según Locke. Los costes derivados de la gestión y mantenimiento del suelo, propiedad ahora de toda la comunidad por igual, serían divididos entre todos sus miembros, permitiendo una explotación libre del terreno. De esta forma, si uno de los propietarios decide no construir en su parcela, estaría obligado a seguir aportando dinero a la comunidad, en forma de impuesto sobre un terreno que no es de su propiedad pero que le ha sido cedido, como parte de un conjunto mayor, por un periodo de tiempo determinado. El movimiento “Single Tax” no obtuvo un respaldo suficiente por parte de las autoridades y los grandes empresarios de la época, principalmente porque ellos eran los que poseían la mayor parte del territorio, y una cesión a terceros supondría una drástica reducción de sus fortunas y de los beneficios derivados de la especulación que hacían del mismo.

La creación de un nuevo modelo socioeconómico era fundamental para eliminar los problemas y las desigualdades existentes entre los ciudadanos. Pese a las mejoras de los sistemas productivos y de las condiciones de salubridad de las nuevas ciudades alejadas de la vida rural, dichas diferencias no dejaban de crecer. *Quien considere los problemas políticos y sociales a los que nos enfrentamos, debe ver que todos se centran en el problema de la distribución de la riqueza, y también debe ver que, aunque la solución sea simple, debe ser radical* (George 1883). El cambio drástico supone la evolución de un sistema fundamentado en la individualidad pura de cada habitante, unida a una libertad económica total, que facilita la creación de oportunidades pero también provoca grandes diferencias sociales. La radicalidad a la que apela George, no implica una aceptación de modelos cercanos al marxismo, en los que el nivel de intervencionismo del estado sobre el individuo genera de nuevo tensiones sociales, en este caso por la anulación de la persona como elemento singular distintivo dentro del conjunto.

En 1900, y basados en las ideas de Henry George, el escultor Frank Stephens, el arquitecto Will Price, y el empresario convertido en mecenas del proyecto Joseph Fels, deciden crear en Delaware una pequeña ciudad llamada Arden. Junto con Ardentown y Ardencroft, estos desarrollos urbanos residenciales disponen de espacios comunitarios en cada uno de sus territorios, ya sean bosques o zonas verdes, que son de propiedad municipal, mientras que los terrenos para las viviendas son cedidos durante 99 años y

[1.13]

[1.13] Portada de la revista Arden Leaves, 1912. Fuente: Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Delaware.

son propiedad de la empresa gestora de la comunidad. Cada individuo es propietario de su vivienda pero paga unos impuestos por el uso del suelo en el que vive. Cada cual paga una cuota determinada en función de la cantidad de suelo que posee, independientemente del tamaño de su vivienda. El dinero recaudado se dedica a cubrir gastos generales y mantenimiento de las infraestructuras básicas de la comunidad, así como a servicios educativos públicos, asociaciones culturales o medios informativos locales [1.13].

Previo a las comunidades domésticas propuestas por Mahony y Griffin, la organización general fundamentada en la imposición única en función de la cantidad de suelo ocupado y la división entre espacios privados y públicos, resulta similar a la que años más tarde plantearán en Iowa y en Sydney. El territorio no es un elemento con el que especular ni es propiedad de nadie en concreto. El pago del impuesto por el suelo es algo que cada propietario debe cumplir independientemente del uso al que dedique su terreno. De esta forma se pretendía evitar la compra de los mismos, para no ser utilizados esperando a que el valor en el mercado aumente y obtener entonces beneficios de su venta. El objetivo de las comunidades domésticas proyectadas por ambos, era generar oportunidades para que cualquiera pudiera acceder a un suelo en el que vivir, eliminando las diferencias existentes entre clases sociales y económicas. La cesión por un periodo determinado de tiempo a cambio de un pago a la comunidad permite generar ingresos constantes con los que mejorar los servicios públicos para los vecinos.

Las consecuencias socioeconómicas derivadas de la Primera Guerra Mundial, obligan a los arquitectos a redefinir su visión del urbanismo basándose en la redistribución del dinero público administrado por los gobiernos y evitando, en la medida de lo posible, que sea de nuevo utilizado en gastos militares inútiles. *Para un arquitecto, la situación económica actual no debe ser objeto de queja, sino servir como punto inflexión. Sin parsimonia, debe impulsarnos a desarrollar nuevos logros, más ambiciosos que nunca. Cuando nos demos cuenta de lo superfluo e inútil que ha sido el esfuerzo realizado, que ha absorbido todo el superávit y nos ha privado de beneficiarnos del conocimiento técnico que hemos ido generando concienzudamente, aplicado ciegamente, sin comprender el sentido económico, y además, generando pocos o ningún bien tangible en tiempos de paz, produciendo tan solo un dolor infinito en la guerra* (Walter Burley Griffin 1917, en Griffin 2008, p.159). Retomando las palabras de George en las que clama por un cambio radical en el sistema, tras las palabras de Griffin se puede descubrir una posición crítica frente al control económico de las instituciones gubernamentales y la utilización de los impuestos de los individuos en objetivos ajenos a la realidad diaria de cada uno de ellos.

Frente a la pasividad, la acción como única solución al problema. El arquitecto como una figura capaz de proponer cambios sociales desde una posición privilegiada, pero con la condición necesaria de materializar sus propuestas para ser testadas y modificadas posteriormente. *Se da por hecho que, según los sistemas educativos actuales, se aprende a hacer, haciendo. Los avances, consecuentemente, se esperan solo*

[1.14]

[1.14] Logo de la revista mensual Single Tax, entre 1894 y 1919. Fuente: Archivos de la Henry George Foundation.

allí donde se garantice una total libertad e iniciativa al individuo (Walter Burley Griffin 1917, en Griffin 2008, p.160).

La creación de organismos participativos, grupos de gestión, consejos de administración, asesores técnicos o asociaciones de inversores, permiten el control flexible de la estructura del tipo de comunidad planteada por George, desde la comprensión de la realidad individual de la variedad de agentes intervinientes, así como del contexto común entre las partes. El consenso alcanzado entre todas ellas beneficiará a la comunidad orientado hacia el mejor desarrollo del grupo, desde el tributo proporcional sobre el terreno que ocupan, como alternativa al modelo de propiedad privada del territorio.

La gestión económica y los principios enunciados por George descubren una nueva vía para definir una identidad propia en un grupo social determinado. La comunidad aúna el carácter físico del emplazamiento y el sociológico como conjunto de individuos compartiendo unos mismos ideales. El principal valor del impuesto único planteado entonces, es que todo aquel que se interese por formar parte de una comunidad con ese criterio básico fundacional, acepta su condición de igual a aquel que forme parte de ella junto a él, independientemente de sus ideas personales.

El objetivo final es preservar la comunidad, el territorio y a sus individuos, mediante una contribución fija fruto de la convivencia entre los espacios públicos y los privados, entre una visión socialista y otra capitalista de forma inclusiva. El georgismo intenta que existan organismos participativos con asesoría técnica-profesional que promuevan unas directrices flexibles, que tengan en cuenta la diversidad de situaciones locales, para la estructuración de las reglas de convivencia en torno a la obtención y uso de los recursos derivados del impuesto único, buscando siempre el máximo consenso posible entre las partes implicadas. No pretende una planificación formal, rígida e impositiva, sino el pleno ejercicio de las libertades individuales en igualdad de oportunidades.

La aplicación del “Single Tax” al nuevo modelo de planeamiento urbano es esencial para garantizar una recaudación adecuada de dinero en función de las necesidades reales de una comunidad [1.14]. Es necesario que exista un consenso entre las partes, en las que se definan los objetivos comunes que desea alcanzar la nueva comunidad doméstica, por encima de los residentes, y considerando al territorio como elemento básico al que preservar para el desarrollo futuro del grupo. Será el principio fundamental sobre el que Mahony y Griffin fundamentan las estructuras organizativas planteadas para Mason City y especialmente Castlecrag.

La evolución del pensamiento de Mahony y Griffin, en el que la libertad individual de cada cual debe permitir un desarrollo personal adecuado, deriva en una comprensión del colectivo como suma de individuos que todos aportan algo al sistema general. La propuesta del impuesto único sobre el valor del terreno que revierte sobre los servicios comunitarios se aplica tanto a cuestiones materiales tangibles como al desarrollo espiritual de cada persona. La armonía del entorno, de la comunidad

[1.15]

[1.15] Emblema de la Women's Trade Union League, 1916.
Fuente: Archivo de la Universidad de Michigan.

generada, no solo debe basarse en cuestiones económicas o políticas, sino en la búsqueda de la plenitud individual en su compromiso con el grupo.

La crítica a la propuesta de Henry George no invalida su base teórica en la que considera el suelo como un bien común que no es propiedad de nadie, pero se posiciona frente a la visión materialista en la que cada cual es dueño de los frutos de su trabajo en el terreno en el que vive. *El trabajo solo tendrá valor en tanto en cuanto el individuo libre trabaje no solo para él, sino para toda la humanidad...La libertad no tiene valor para el beneficio material personal, sino para el progreso espiritual propio* (Walter Burley Griffin 1934, en Griffin 2008, p.378). La concepción global del conjunto formado por individuo, el conjunto de residentes y su entorno, en las comunidades residenciales proyectadas, se sirve de las ideas de George para eliminar la propiedad privada sobre el suelo. Las relaciones entre los residentes, obviando la posible rentabilidad derivada de la explotación individual de cada propietario, permite establecer un marco en el que el desarrollo espiritual de cada uno se logre por la participación en actividades sociales y culturales comunitarias. El impuesto único no es en sí mismo la solución a los problemas sociales de la época, pero sí la libertad que genera al evitar la especulación del suelo y facilitar el acceso universal a este. El valor intangible de las condiciones generadas en la comunidad, es una evolución al sistema planteado por George. Para Mahony y Griffin, ese es el verdadero objetivo al que debe aspirar la nueva sociedad. La fraternidad entendida como un mecanismo necesario para garantizar el desarrollo individual y el colectivo, una organización en la que el entorno no tiene un valor comercial, sino que se convierte en un lienzo compartido cuyo gravamen permite a su vez su conservación en el tiempo.

Las desigualdades en el modelo económico denunciadas por Mahony y Griffin, asociados a la sociedad civilizada según Carpenter, parecen encontrar en George una alternativa capaz de reducir la brecha generada entre distintos sectores de la sociedad, al menos en la organización interna de un modelo social a escala alternativo como era el propuesto por ambos en sus comunidades domésticas. Además del aspecto económico, la inclusión de la mujer en el ámbito laboral a finales del siglo XIX y la lucha por una igualdad efectiva con el hombre, suponía otro reto del que Mahony era parte activa entonces. Su implicación en asociaciones como el Women's City Club de Chicago, o la Women's Trade Union League le servirá para, mediante su condición de arquitecta licenciada, difundir este mensaje en la sociedad así como establecer una red de contactos personales y profesionales singulares [1.15].

El movimiento social "Settlement movement" nacido en 1880 en Inglaterra, tenía como objetivo principal proporcionar alojamiento y formación a aquellas clases sociales más desfavorecidas en edificios construidos en zonas urbanas degradadas. El personal encargado de las actividades de estos centros pertenecían a colectivos sociales con mayor poder adquisitivo. Fundada en 1889, la Hull House de Chicago se convierte en uno de los centros de referencia al estar coordinado enteramente por mujeres (Sennett 2012, p.52). Sus fundadoras, Jane Addams y Ellen Gates Starr, participaban en la congregación de la iglesia Unitaria de la que Mahony formaba parte en Evanston al cargo del reverendo Blake, compartiendo las ideas de todas ellas de forma abierta.

[1.16]

[1.16] Cartel taller comunitario en la Hull-House, 1920-1930.
Fuente: Archivo Jane Adams Hull-House Museum.

La organización de la asociación planteaba un esquema horizontal en el que las decisiones que afectaban al conjunto de la institución se tomaban en asambleas participativas. Se trazaba una línea general de trabajo en la que se definían las clases de arte, literatura o historia, entre otras materias relevantes, de manera que existía un contenido mínimo formativo que aseguraba una igualdad de conocimientos entre quienes asistían a los cursos. Existía un programa paralelo en el que se impartían talleres formativos para adultos y niños, en los que se ofrecían actividades relacionadas con la música y el teatro, así como clubes de lectura entre los vecinos [1.16].

El carácter voluntario de la institución pretendía generar un ambiente formativo en el que las relaciones entre los distintos miembros del barrio convirtieran a ese lugar en un punto de encuentro para todos. La flexibilidad y el carácter informal de las clases y jornadas formativas permitían al centro distanciarse de sistemas educativos más rígidos, convirtiendo el proceso de formación en algo atractivo y de lo que cada individuo quería formar parte. La libertad concedida al individuo para interactuar en los términos que considerara oportunos, no les eximía de cumplir con unas normas mínimas de funcionamiento interno.

La cultura como denominador común de una iniciativa cooperativa será un referente temprano para Mahony que posteriormente incluirá junto a Griffin en sus comunidades domésticas. La educación como medio sobre el que generar un nuevo modelo social basado no solo en actividades culturales formativas como el teatro o la música, sino desde la fundación del concepto de comunidad ligada a la naturaleza. Si en la Hull House, quienes impartían las clases eran ciudadanos voluntarios que se desplazaban al centro para atender a los vecinos de un barrio específico, en las comunidades propuestas se elimina esta diferenciación. Cada uno de los residentes, propietarios, promotores y arquitectos, eran considerados actores y espectadores al mismo tiempo, en un entorno al aire libre en el que los límites físicos construidos se deshacen, siguiendo las ideas de Carpenter. La labor del arquitecto como un agente social responsable de la redefinición de la relación con el entorno, capaz de trazar las condiciones necesarias para que el salvajismo de Carpenter aúne a los héroes de Whitman en un grupo único. La creación de las comunidades residenciales puede considerarse entonces como un equivalente a la Hull House de Chicago, tanto en su carácter colectivo y cooperativo, como en su labor docente y formativa para sus residentes.

En la práctica y en la realización de los talleres formativos de la Hull House, así como en las actividades culturales o de preservación del entorno comunitarias realizadas en Mason City y en Castlecrag, existe una relación directa con la educación, cultural o social, como resultado de una serie de experiencias vividas por quienes participan de ella. Las ideas del filósofo y pedagogo John Dewey describen un proceso de aprendizaje basado en la actividad, de manera que se establezcan relaciones entre el individuo, su entorno, y en las que el educador es un acompañante, guía que muestra a sus alumnos una vía alternativa para adquirir conocimientos. *La experiencia ocurre porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida* (John Dewey 1934, en Dewey 2008, p.41).

[1.17]

[1.17] John Dewey, 1899.

Defiende un modelo de escuela eminentemente práctico en el que el contenido debe adaptarse al alumno, de forma que este pueda desarrollar su individualidad y sus competencia personales como miembro de la sociedad. Frente a modelos de enseñanza autoritarios basados en la transmisión de conceptos de manera unidireccional entre profesor y alumno, plantea una alternativa en la que este adquiriera la capacidad de elegir cómo quiere aprender, para lo que el docente debe adaptarse y ofrecer una vía alternativa a cada uno de ellos. La interacción entre las partes será básica para considerarse miembro de un grupo compuesto por individuos con intereses singulares pero con ciertos objetivos comunes [1.17].

Las tareas realizadas por los residentes en las comunidades domésticas proyectadas, en el cuidado y preservación del entorno, la construcción de las propias viviendas, y de actividades culturales y deportivas, necesitan de la implicación individual completa para que el conjunto se pueda beneficiar de ellas. De la misma manera que la condición impuesta por George conlleva un compromiso singular cuyo cumplimiento repercute de forma positiva en el sustento económico de la comunidad, la participación en las dinámicas grupales propuestas por Mahony y Griffin en consenso con el resto de propietarios, tratan de generar experiencias que potencien la sensación de pertenencia a un grupo. *El primer paso lo constituye establecer condiciones que estimulen ciertos modos visibles y tangibles de acción. Hacer al individuo un partícipe en la actividad asociada de modo que sienta su éxito y su fracaso como propios, constituye la etapa complementarla. Tan pronto como esté poseído por la actitud emocional del grupo se sentirá alerta para reconocer los fines especiales a los que aspira este y los medios empleados para tener éxito. En otras palabras, sus creencias y sus ideas adoptarán una forma semejante a las de los demás del grupo* (John Dewey 1916, en Dewey 1998, p.23).

En Castlecrag, las actividades favorecían el encuentro entre los miembros de la comunidad así como un clima formativo global en el que los adultos se hacían cargo y enseñaban a los más jóvenes, que se movían con libertad por el entorno natural convertido entonces en una gran escuela al aire libre. Las experiencias enunciadas por Dewey, adquirirían entonces una mayor intensidad al desarrollarse en un ambiente de libertad, de descubrimiento personal en una estructura social y residencial en formación. *La obligación de los adultos hacia los jóvenes es abrirles las puertas de otro tipo de aventuras. Es justo lo contrario a lo que ocurre hoy en día. Cuando se lleva a un niño de de cinco años a una prisión llamada escuela, su vida queda encerrada entre cuatro paredes... destrozando así su carácter* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.512). De estas palabras se desprende cierta nostalgia de Mahony por tiempos pasados de su propia infancia en los que el contacto con la naturaleza y las aventuras vividas entonces le permitieron establecer una relación singular con esta desde pequeña. La crítica al sistema educativo de entonces se sirve de las ideas de Dewey para proponer un desarrollo del individuo en el que su carácter se potencie, descubriendo así nuevas vías capaces de configurar un modelo social alternativo.

Los jóvenes a los que hace referencia Mahony, más allá de los niños de la comunidad, han de identificarse con todos los individuos que la configuran. Aquellos

[1.18]

[1.18] Marion Mahony Griffin y un grupo de vecinos de Castlecrag en una función social en uno de los patios traseros de la comunidad, 1922-1935. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2146).

que se aventuran en la creación de una sociedad alternativa, en los que las experiencias a las que se refiere Dewey son la base para materializar el proyecto. La figura de los adultos puede entonces asociarse a la de quienes ya han tratado de convertir en realidad, ya sea en Canberra o en Iowa, una estructura similar, y cuya experiencia les permite asumir una función similar a la del docente. Guías formativos y alumnos aventajados al mismo tiempo, la evolución en el tiempo del concepto de comunidad doméstica de Mahony y Griffin, implica un desarrollo de cada proyecto en el que incorporan las experiencias vividas como parte de un proceso de aprendizaje activo [1.18].

La individualidad defendida por el pensamiento trascendentalista necesita de la relación bidireccional entre ser humano y entorno natural. El arquitecto solo será capaz de desarrollar una identidad propia, si busca la solución en el hombre. Recuperar la posición central de este frente a la creciente industrialización empuja a arquitectos y demás pensadores a buscar soluciones alternativas al modelo social de la época. Es entonces cuando el término orgánico aparece ligado a la arquitectura, desde la visión de la disciplina en relación con el entorno y de su capacidad de adaptación al mismo. Si bien Emerson y Thoreau reclamaban la nueva identidad americana, Mahony y Griffin entenderán que este pensamiento puede adquirir un potencial universal capaz de ser desarrollado en cualquier otro continente. Esta será la característica principal que defina la obra de estos arquitectos, es decir, la búsqueda de un pensamiento global reflejado en la arquitectura, más allá del continente en el que surja, que permita dotar a aquellos que la disfruten de una identidad propia basada en conceptos universales. Solo así el individuo será consciente de sí mismo al tiempo que será parte de una comunidad formada por otros semejantes.

El pensamiento de ambos puede considerarse como un acto intuitivo de búsqueda de un ideal no conseguido todavía, más allá del continente americano. Su concepción del mundo como un lugar en el que las fronteras establecidas por la burocracia y los sistemas políticos y económicos de entonces materializados en los límites que trazaban cada territorio, les impulsa hacia una definición de una identidad propia capaz de ser establecida en cualquier continente.

[2.1]

[2.1] Plano de la Exposición Universal en Jackson Park y Midway Plaisance, Chicago, Illinois, 1893. Fuente: Archivos de la Biblioteca del Congreso. División de Cartografías y Mapas. Washington.

2. Una ciudad ideal alternativa.

“Un planeamiento urbano en su sentido fundamental trata de definir un determinado uso allí donde el terreno es más adecuado. El terreno es concebido como un elemento a ser respetado por tratarse de un organismo vivo altamente desarrollado que no debe ser ni exterminado o tratado como material muerto, ni como una mera parte de un mapa.”

Marion Mahony Griffin, (Griffin 1949, p. 522)

La ciudad de Chicago fue sede durante seis meses de la Exposición Universal en 1893. Tras el devastador incendio de 1871, la ciudad que se había convertido en el punto de encuentro comercial de todo un país, quedó sumida en una profunda crisis económica y social. La organización de un evento de estas características sirvió para devolver a la ciudadanía el optimismo perdido. La operación urbanística fue planteada por John Wellborn Root y ejecutada, tras la muerte de este en 1891, por Daniel Burnham. El papel que debían desempeñar en el desarrollo del proyecto era el de coordinadores ya que el conjunto de edificios que se iban a diseñar para la propuesta, debía ser realizado por diferentes arquitectos y artistas. La participación como consultor en relación al paisajismo global del proyecto de Frederick Law Olmsted, sirvió para entender la operación como una actuación conjunta en la que el trazado urbano incorporaría elementos naturales que se adaptaran a las cualidades específicas del lugar en el que se iba a implementar la feria.

La pregnancia del trazado propuesto por Root y Burnham [2.1], en el que se definen unos ejes principales con edificios monumentales dispuestos simétricamente enmarcando vistas del lago cercano, retoma algunos de los principios enunciados por modelos cercanos al movimiento “City Beautiful”. El modelo de algunas ciudades europeas, en el que la tradición Beaux-Art se tomaba como referente para establecer estrategias urbanas en las que se trazaban grandes ejes que atravesaban la urbe, permitía unir puntos específicos significativos identificados con monumentos o edificios singulares. La “Ciudad Blanca” pretendía mostrar a los ciudadanos un nuevo modelo, en el que la grandeza de los edificios que ordenaban las avenidas fueran el reflejo del renacer de una sociedad que todavía estaba superando las consecuencias de una guerra civil, así como una transición entre el modelo agrario rural y el urbano industrial (Wilson 1989).

El lugar escogido al sur de la ciudad de Chicago, junto al lago Michigan, favorece la aparición de ejes visuales que potencian la sensación de avenidas monumentales en la que los edificios singulares se ordenan en torno a ellos. Es preciso realizar un análisis alejado de la visión que convierte la propuesta de Root y Burnham en el germen de lo que en 1909 se convertirá en el plan general de la ciudad de Chicago. Tomando como referencia la propuesta de Olmsted, y por tanto concediendo a la figura del arquitecto del paisaje que Griffin proclamaba ser, un papel primordial, la actuación en Jackson Park puede comprenderse como una sucesión de escenarios en los que el

[2.2]

[2.3]

[2.2] Plano de la ciudad de Washington de Pierre Charles L'Enfant, 1792. Fuente: Archivos de la Biblioteca del Congreso. División de Cartografías y Mapas. Washington.

[2.3] Esquema radial concéntrico para Canberra, propuesta de John Sulman. Fuente: Freestone, Robert. 1997. "The Federal Capital of Australia: A Virtual Planning History". *Urban Research Program Working Paper*, nº60, Junio.

agua discurre en paralelo al Lago Michigan tratada en formas diversas. Desde elementos geométricos abiertos hacia el lado, hasta situaciones en las que el contorno irregular produce nuevos elementos naturales dentro de la trama urbana, en un intento por humanizar la escala monumental del resto de la operación. El agua se convierte así en el elemento vertebrador de una actuación urbana caracterizada por la presencia de tres ejes principales en los que se sitúan los grandes edificios de la exposición. La transición entre diferentes escenarios gracias a la plasticidad del trazado de Olmsted, se presenta ante Mahony y Griffin como una alternativa real al urbanismo clásico europeo en el que la escala humana y la aparición de acontecimientos naturales no era primordial.

La llegada al continente australiano se produce en 1912 tras resultar vencedores del concurso para la Capital Federal del país en Canberra. Este era su primer gran proyecto con repercusión internacional como arquitectos independientes, y se convierte en una oportunidad real de materializar un sistema urbano adecuado no solo a las nuevas infraestructuras industriales y de transporte, sino a las demandas de una sociedad en busca de espacios de encuentro, de ocio y culturales, como alternativa al modelo residencial y productivo vigente.

El trazado presentado, en el que se pueden encontrar referencias directas a proyectos como el de Pierre L'Enfant de 1791 para la ciudad de Washington, o el del senador McMillan para esta misma ciudad de 1901, es deudor a su vez de las ideas de Burnham tanto para la exposición de 1893 como para el proyecto de 1909 para la ciudad de Chicago (Griffin 2008, p.3) [2.2]. Sobre la trama urbana distribuida según una retícula ortogonal se insertan una serie de nodos principales que a su vez se unen entre sí mediante la apertura de grandes avenidas que atraviesan en diagonal la cuadrícula base.

La evolución de la propuesta para Canberra con respecto a estos referentes iniciales, se basa en la rotación de la retícula de forma que esta se adapte a las avenidas principales generadas, evitando que sean elementos ajenos a la ciudad que se insertan de forma violenta sobre la base urbana. El texto de John Sulman de 1909, "The Federal Capital", recoge algunas de las ideas planteadas por diferentes expertos para el futuro desarrollo del proyecto, previo a la convocatoria del concurso (Freestone 1997, p.24). En él se incide en la posibilidad de generar una red octogonal cuyos epicentros se unan entre sí mediante grandes avenidas, ordenada de forma radial en torno al elemento principal de la nueva ciudad, el Capitolio [2.3]. A su vez, el texto incide en la necesidad de adaptación de la propuesta a las colinas que rodean el emplazamiento elegido.

Pese a las referencias directas entre el modelo de Burnham y aquellos cercanos a la tradición Beaux-Arts, las indicaciones de Sulman resultan determinantes para que Mahony y Griffin realicen un proyecto singular que les aleja de aquellos modelos clásicos en favor de una postura más orgánica. La ordenación inicial de la ciudad es capaz a su vez de contener el sistema de crecimiento futuro, delimitado por unas condiciones geográficas específicas. El principal problema de las soluciones urbanas del movimiento "City Beautiful", era la falta de relación entre el componente social y la escala de las grandes avenidas que atraviesan las ciudades. Es precisamente esa

[2.4]

[2.5]

[2.4] Diagrama de las ciudades sociales de Ebenezer Howard. Fuente: Howard, Ebenezer. 1902. *Garden cities of to-morrow*. Londres: Swan Sonnenschein & Co.

[2.5] Plano preliminar de la ciudad de Canberra, 1913. Fuente: Archivos de la Nacionales de Australia (CRS A767, ítem I).

distancia generada entre la escala humana y los espacios necesarios para fomentar la socialización entre los habitantes, en relación al tejido generado para dotar de una nueva monumentalidad a la ciudad, el principal motivo por el que ambos deciden explorar otras vías capaces de dar respuesta a este problema.

Por aquel entonces en Europa se estaba prestando especial atención a la forma en la que los suburbios residenciales debían dar respuesta a las necesidades de vivienda requeridas por la fuerte emigración de las zonas rurales hacia los centros urbanos donde se localizaba la incipiente industria. Heredero de los pensamientos de Robert Owen y de James Buckingham en busca de una ciudad industrial ejemplar (Mumford 2015, p. 123-124), la figura de Ebenezer Howard (Howard 1902) [2.4] y su modelo de ciudad jardín resulta fundamental para entender el origen de las soluciones planteadas por Mahony y Griffin.

El proyecto para la Capital Federal de Australia [2.5], aún basándose en este esquema, diversifica los centros estratégicos organizándolos a lo largo de dos vías principales transversales. La propuesta planteaba una ordenación simétrica axial y radial, prestando especial atención a la topografía de forma que no era necesario un excesivo rediseño del terreno a la hora de ejecutar el proyecto. El entorno condicionaba al trazado, concediendo al primero la importancia inicial reclamada para la arquitectura por sus autores. Situaba los edificios más importantes del conjunto en las zonas más elevadas y los distribuía en diferentes grupos de acuerdo a su función. La ciudad era atravesada por el río Molonglo, que mediante una serie de presas creaba unos lagos artificiales generando unas zonas de ocio acuáticas. El resto de zonas horizontales se destinaban a usos tales como industria y vivienda. El trazado del viario se realizó atendiendo a la escala del peatón, del transporte público y del vehículo privado, de forma que existían diversas vías de desplazamiento en la ciudad que no interferían las unas sobre las otras, respondiendo a las necesidades específicas de cada una de ellas.

La presencia del agua como elemento capaz de organizar uno de los ejes principales geográficos de la propuesta, perpendicular a la línea que une el monte Ainslie con el Capitolio, recuerda al eje que Olmsted diseñó para la exposición de Chicago. Lo que comienza siendo un río cuyo caudal se ciñe al curso original del mismo, se transforma de la mano del arquitecto del paisaje en una sucesión de escenas asociadas a geometrías específicas. Aquellas próximas al Capitolio, se resuelven mediante trazados circulares regulares, enfatizando el carácter simbólico de los edificios públicos que se ordenan a su alrededor, al igual que lo hacía el gran estanque central de la feria de 1893. Los extremos de este eje del agua, se caracterizan por plantear geometrías más libres, enfatizando el carácter lúdico y social de las construcciones que se organizan en su proximidad. En el lado oeste la comunidad estudiantil en torno a diferentes escuelas universitaria, y en el lado este un lago artificial de mayor extensión, que sirve como remate de la extensión de la parte residencial de menor densidad y que está unido con el monte Ainslie mediante un parque natural.

Junto con la documentación gráfica presentada para el concurso, Mahony y Griffin incluyeron una serie de diagramas en los que mostraban la organización general de su ciudad ideal diferenciando el tipo de programa, lúdico o institucional, que

[2.6]

[2.6] Diagramas para la organización de la ciudad de Canberra, dentro de la memoria del concurso de 1912. Fuente: Archivos de la New York Historical Society

proponían disponer en torno al eje de la tierra, perpendicular al eje del agua. Hacia el norte y entre el monte Ainslie y el lago, colocaban diferentes programas lúdicos y culturales. Hacia el sur, por debajo del lago y organizados según la disposición más adecuada para el funcionamiento administrativo de las instituciones, los diferentes estamentos públicos teniendo como remate el edificio del Capitolio [2.6].

Puede considerarse como el primer intento de ambos por establecer una jerarquía específica en el diseño del planeamiento urbano en el que la trama refleje no solo los modelos productivos y residenciales junto con el entorno natural próximo, sino como aquel que organice las opciones culturales y de ocio de los futuros habitantes. Será el germen que más adelante exploran en Mason City en el tratamiento de los espacios comunes, y en mayor medida en Castlecrag proponiendo una comunidad organizada en torno a los intereses individuales y colectivos, tanto administrativos como lúdicos. La ciudad ideal de Mahony y Griffin no solo propone un trazado alternativo a las ideas afines a Burnham y Howard, sino que trata de incorporar al ciudadano tanto en su dimensión individual como en la colectiva como parte de un sistema más complejo que se adapta al entorno en el que se inserta. La oportunidad de crear una ciudad completamente nueva sin ningún condicionante histórico previo más allá de su emplazamiento natural, se convierte además en un marco en el que mostrar a la sociedad un modelo alternativo al conocido hasta entonces. *Podemos estar interesados en la Capital Federal de Australia no tanto por lo que actualmente es o necesariamente será, sino por lo que aspira a ser: como una oportunidad, la mejor, creo, hasta ahora ofrecida para una expresión del ideal cívico democrático y de todo lo que significa accesibilidad, libertad, riqueza, comodidad, conveniencias, escala y esplendor* (Walter Burley Griffin 1912, en Griffin 2008, p.30).

Un sistema capaz de asumir la nueva realidad industrial y las infraestructuras que necesitará, combinado con unas condiciones de salubridad suficientes para garantizar el bienestar de los ciudadanos. La principal ventaja de alejarse de su país de origen era precisamente la distancia establecida con un sistema en crisis, pero reticente a cambios drásticos capaces de cuestionar un modelo urbano y social alternativo al propuesto por el movimiento “City Beautiful”. Más allá de las apariencias, de la imagen final de la Ciudad Blanca, ambos sienten la necesidad de mostrar una vía diferente. El continente australiano no solo buscaba la construcción de un nuevo centro administrativo del país, alejado de Sydney o Melbourne como centros urbanos ya consolidados, sino que deseaba materializar los planes iniciados por la comisión de ingenieros y arquitectos al frente del proyecto encabezado por Sulman, a la vez que presentaba a sus ciudadanos el futuro de un país desde el punto de vista arquitectónico y social (Haefele 1995, p.32).

Uno de los principales motivos por los que no identificaban sus propuestas para la ciudad ideal con lo expuesto por Ebenezer Howard en la ciudad jardín, era la instrumentalización que este hacía de la naturaleza como elemento racionalizable y cuantificable en parámetros de rendimiento económico. La aplicación de la malla como principio generador de la ciudad se convierte en un obstáculo para la relación del hombre con la naturaleza según los términos planteados por ambos. La retícula y su

[2.7]

[2.7] Propuesta de Walter Burley Griffin y Edgar H. Lawrence para el concurso City Club de Chicago, 1912. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2627).

capacidad para convertir objetos en entes abstractos dificulta la diferenciación y singularización de todos aquellos elementos propios del entorno en el que se proyecta. Pese a respetar el deseo original de dotar a las residencias de unas mejores condiciones de salubridad, se aleja del modelo inglés al considerarlo monótono y propio de un mecanismo de especulación que no guarda relación alguna con el entorno en el que se inserta.

Tan solo un año después de ser ganadores del concurso para Canberra, realizan una propuesta para el desarrollo de una manzana tipo de la ciudad de Chicago [2.7]. Entre los 39 proyectos que participan en el convocatoria organizada por el City Club, destaca la presencia de nombres como Jens Jensen, William Drummond y Rudolph Schindler entre otros. Incluso Frank Lloyd Wright presentó una ordenación aunque fuera de concurso. Se plantea la búsqueda de un modelo urbano alternativo al “City Beautiful”, en lo que parece ser una crítica no hacia el mecanismo de generación de los trazados urbanos a gran escala, sino específicamente a la definición de los espacios intermedios resultantes, divididos en manzanas ortogonales de menor tamaño en los que se debía hacer compatible la convivencia entre peatones y vehículos.

Mediante la variación del modelo de ciudad jardín inglesa, y aplicada a la retícula urbana ortogonal, evolucionan el modelo presentado en Australia, en busca de un sistema que devuelva al peatón la presencia perdida en favor del vehículo. En las bases del concurso se adjunta un documento en el que se invita a los participantes a tomar como referencia el modelo urbano inglés, pero animándoles a encontrar la identidad estadounidense en sus soluciones. Entendida la ciudad jardín como un modelo experimental, el desafío consistía en evolucionar esta solución.

Será este un modelo inspirado en el esquema de Ebenezer Howard, Group of Slumless Smokeless Cities de 1902. Pese a que en la propuesta presentada participa Griffin como colaborador del arquitecto Edgar Lawrence, el esquema general recuerda al trazado de Canberra en la utilización del octógono para generar una avenida intermedia que conecte las ocho calles radiales que dividen en sectores iguales la manzana. Su organización está basada en la creación de núcleos residenciales conectados entre sí por estas vías principales, separados por los usos y servicios secundarios de la ciudad. El anillo exterior situado entre la avenida octogonal principal y las cuatro calles que delimitan la manzana está destinado a uso residencial, y en él se combinan grandes espacios comunes al aire libre, indicados con el número 34 en el plano, que parecen dar uso a las octavas partes en las que se divide el proyecto, y otros de menor escala, número 35, alrededor de los cuales se ordenan las viviendas produciendo espacios compartidos de mayor privacidad. El acceso peatonal a todos ellos genera una red de caminos peatonales alternativa, combinada con las avenidas rodadas principales. Situados a las afueras, su posición les garantiza una mejor relación con la naturaleza. De cada uno de estos núcleos se crea una vía principal, radial, que conecta el grupo residencial con el centro del esquema entendido como la ciudad productiva. De esta manera se conseguía rentabilizar al máximo las distancias entre los núcleos residenciales y los centros de trabajo. En el contorno que limita con las cuatro calles principales de la retícula urbana de la ciudad de Chicago, se sitúan edificios de servicios

[2.8]

[2.9]

[2.10]

[2.8] Propuesta de Rudolph Schindler para el concurso Chicago City Club, 1912.
Fuente: Van Zanten, David, Ashley Elizabeth Dunn, y Leslie Coburn. 2013.
Drawing The Future: Chicago Architecture on the International Stage, 1900-1925.
Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art.

[2.9] Propuesta de Frank Lloyd Wright para el concurso Chicago City Club, 1912.
Fuente: Van Zanten, David, Ashley Elizabeth Dunn, y Leslie Coburn. 2013.
Drawing The Future: Chicago Architecture on the International Stage, 1900-1925.
Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art.

[2.10] Propuesta de Jens Jensen para el concurso Chicago City Club, 1912.
Fuente: Van Zanten, David, Ashley Elizabeth Dunn, y Leslie Coburn. 2013.
Drawing The Future: Chicago Architecture on the International Stage, 1900-1925.
Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art.

generando un frente continuo, una especie de muralla medieval tras la que aparece un modelo de ciudad ideal en el que pueden convivir los peatones y los vehículos.

Frente a otras de las propuestas que participaron, en las que las viviendas eran tratadas como alineaciones de vías principales [2.8], como relleno de los espacios derivados de la colocación de edificios singulares y espacios verdes ordenados según ejes principales [2.9], o elementos que rodean centros administrativos y productivos situados en el centro de la parcela convertidos en edificios singulares [2.10], la respuesta de Griffin propone la utilización pública y comunitaria de los espacios definidos por las viviendas. Se trata de un primer intento de superponer dos tramas independientes, una para vehículos y otra para peatones, que conviven en un mismo territorio sin influir la una sobre la otra. Esta propuesta pone en valor algunos lugares con espacios al aire libre para el ocio, lo que supone una interpretación personal del modelo inglés, sirviendo como laboratorio previo al desarrollo que no pudieron concretar en su propuesta para la Capital Federal.

La abstracción geométrica de los trazados reguladores de L'Enfant, sobre los que aplicar las indicaciones de Sulman para la futura Capital Federal, resultan insuficientes para satisfacer las aspiraciones de Mahony y Griffin en relación a la definición de un trazado de una futura ciudad ideal. La alternativa al modelo rural en un entorno natural alejado de los núcleos productivos urbanos planteada por Howard tampoco resuelve de forma adecuada la relación entre trabajo, ocio, cultura y espacios naturales al aire libre que ambos persiguen en sus propuestas urbanas realizadas hasta la fecha.

La propuesta para Canberra y la del concurso para una manzana tipo de Chicago, tienen en común la respuesta a la pequeña escala urbana. Una vez establecidas las condiciones urbanas generales, ambos son conscientes de la necesidad de revisar este problema en los planeamientos futuros. Reconocen en L'Enfant y Burnham un coraje indispensable de sus autores para plantear una solución al creciente problema de la movilidad en las ciudades. Critican la utilización de los sistemas reticulados aplicados sobre el terreno de forma abstracta, abogando incluso por recuperar las irregularidades propias de la ciudad medieval frente a las tramas geométricas más antiguas derivadas de la ciudad romana (Walter Burley Griffin 1912, en Griffin 2008, p.34). La creación de grandes avenidas como solución efectiva al desplazamiento de vehículos, generaba en las ciudades lugares ajenos a la escala del peatón.

La respuesta desde el paisaje a la necesidad de crear un escenario capaz de transmitir a la sociedad la reinención de las ciudades, no solo desde los edificios, sino desde la relación del ciudadano con aquellos elementos naturales que le rodean; les servirá como base teórica sobre la que realizar una serie de proyectos residenciales que desarrollarán en los Estados Unidos hasta 1913. En términos de sus autores, las promociones se consideran “comunidades domésticas”, tanto por la escala de las mismas y su relación con el entorno, como por el modelo de gestión en el que cada individuo es parte activa del proceso de creación de su comunidad. Presentes en las propuestas de Canberra y Chicago, este concepto aparece en los seis proyectos realizados, tres de ellos se localizan en las afueras de Chicago, dos en el estado de Iowa,

[illegible]

[2.11] Plano de la parte este de Mason City, 1912.
Fuente: Archivos de la Biblioteca Pública de Mason City.

y uno al sur de Florida. De todos ellos tan solo el desarrollado para la ciudad de Mason City se convierte en realidad.

El nombre del proyecto conocido como Rock Crest / Rock Glen, responde a las dos partes en las que el valle generado por el arroyo Willow divide la parcela original, situada a las afueras de la ciudad de Mason City en el estado de Iowa. Dos puentes, uno metálico al oeste y otro de piedra al norte, acotan los límites de la actuación que se desarrolla en una superficie total de algo más de 7 hectáreas de bosque autóctono que permanecía inalterado hasta entonces. Los terrenos situados al norte del arroyo reciben el nombre de Rock Glen, y ocupan una zona plana cercana al río potencialmente inundable en caso de la crecida de este. En origen se encontraba a espaldas de otros proyectos residenciales unifamiliares ya consolidados. Únicamente la parcela 104 situada en la parte norte y en la que existía un molino junto al río, tenía acceso directo a la calle State. En la orilla sur, conocida como Rock Crest, se genera un frente escarpado formado por piedras calizas que discurre en paralelo al agua produciendo una barrera natural entre ambas orillas. Utilizado antiguamente como una cantera, el terreno disponible solo tenía acceso desde la avenida South Cedar al este y desde la calle River Heights al sur [2.11].

El encargo de desarrollar esta comunidad residencial surge debido al interés de Joshua Gershom Melson, arquitecto, constructor y promotor local propietario de los terrenos de Rock Crest, de construirse una vivienda en ese lugar. Tras contactar con Wright y descartar la solución ofrecida por este al tratarse de un proyecto ajeno a las condiciones específicas del terreno, la posición al cargo del estudio que ostentaba entonces Mahony, le permite ofrecer como alternativa los servicios de Griffin como arquitecto del paisaje. Los deseos de su propietario de *ofrecer una alternativa residencial posible en los terrenos rechazados por tanta gente, incapaz de apreciar las posibilidades que la naturaleza ofrecía tras una visión tan bella del valle* (Melson 1908), encontraría en esta pareja de arquitectos al equipo ideal para convertirlos en realidad. A través de este encargo, tres propietarios más que habían encargado sus viviendas a otros arquitectos, decidieron unirse al equipo liderado por Melson y firmar un acuerdo en el que establecían las condiciones que debían de respetarse en cualquier proyecto a desarrollar en aquellos terrenos.

El objetivo principal era *preservar y mejorar la belleza natural del arroyo y de sus terrenos colindantes, haciendo lo propio solo con fines residenciales y jardines, arbustos, plantas y otros elementos vegetales que siempre mejorarán y embellecerán el conjunto* (Krutty, McCoy, Sprague y Weirick 2014, p.50). Bajo esta premisa, las áreas de actuación de Rock Crest y Rock Glen debían mantener la singularidad deseada por cada uno de sus propietarios pero asegurar una estrategia común en relación a la preservación y desarrollo del entorno en el que se iban a construir las viviendas. El acuerdo alcanzado entre los promotores divide los terrenos en 20 parcelas en las que se proyectan 19 casas, 6 en Rock Glen y 13 en Rock Crest. El plano general de la actuación y la perspectiva aérea en la que se definen las volumetrías de cada una de ellas, muestran no solo una idea completa de la actuación sino un amplio desarrollo de cada una de las propuestas. Se trata de un compendio de soluciones tipológicas, algunas de

[2.12]

[2.12] Plano de situación de Rock Crest / Rock Glen, 1912-1913. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2013).

ellas derivadas de sus proyectos residenciales unifamiliares de Chicago previos, y otras que contienen las ideas básicas que más adelante se convertirán en realidad de Australia.

Pese a definirse como dos entidades diferenciadas, una a cada orilla del río, inicialmente aparece dibujado un recorrido principal que permite la conexión de ambas zonas ya sea a pie o en coche. El trazado curvo se adapta a la topografía, generando una aproximación gradual al río hasta alcanzar el puente de nueva construcción planteado en el proyecto. Se trata de un elemento de conexión construido en hormigón, que a su vez sirve de presa y generador eléctrico para garantizar el suministro necesario para iluminar los espacios comunes (Walter Burley Griffin 1913, en Griffin 2008, p.200). Esta pieza colocada aproximadamente en el punto intermedio del recorrido del río entre los dos puentes existentes, genera dos escenarios diferentes. Hacia el norte, y siguiendo el recorrido natural del agua, el torrente del arroyo se acelera como resultado de la cascada producida por la presa antes mencionada. El carácter rocoso del muro que define el perímetro de Rock Crest, adquiere en este tramo un significado añadido no solo como límite sino como elemento de contención erosionado por la acción del agua que discurre hacia la ciudad. Hacia el oeste, el agua embalsada por la presa produce un plano horizontal en el que la naturaleza se refleja, produciendo el efecto contrario al generado hacia el norte.

Desde la suave pradera de la parte norte y oeste del proyecto, sin apenas cambios de nivel significativos, se puede contemplar la pared vertical de piedra que se desarrolla siguiendo el curso sinuoso del río (Walter Burley Griffin 1913, en Griffin 2008, p.200). Los tramos en los que el muro no presentaba diferentes alturas con respecto a la cota más elevada, se completaron con piedras de forma artificial, tratando de generar un elemento continuo. El encuentro cada uno de los puentes en los extremos del proyecto, trata igualmente de fundirse con los apoyos de estos, ya sea mimetizándose con los arcos de piedra del puente norte o cubriendo la estructura metálica del puente oeste en un intento de mostrar la capacidad de la naturaleza de apropiarse de las estructuras añadidas por el ser humano a posteriori.

En el plano general de la ordenación aparecen identificados los árboles existentes, especificando cada una de las especies, incidiendo en el espíritu inicial de preservar y potenciar el ecosistema original del emplazamiento [2.12]. Si bien no parece existir una estrategia definida en cuanto a la colocación de árboles adicionales, cada una de las fachadas orientadas hacia el río queda liberada de la vegetación, permitiendo las vistas hacia este. Una lectura inversa de este hecho convierte a cada una de las viviendas en un elemento visible desde el río, tal y como ocurría en la feria de Chicago, o en el eje del agua de Canberra. La doble condición de actor y espectador refuerza la necesidad de convertir la operación inmobiliaria en un negocio rentable, pero a su vez en un ejemplo de lo que la arquitectura puede conseguir entendiendo el potencial interno del lugar en el que se inserta.

Las viviendas situadas en Rock Glen se disponen en la parte más alejada del río, en una ordenación que respeta la trama ortogonal de las parcelas colindantes, liberando la pradera entre ellas y el río, de cualquier construcción menor que pudiera interferir en las vistas hacia el agua y el gran muro de piedra que define la orilla contraria. Su

[2.13]

[2.13] Casa J.G. Melson, 1912. Fuente: Colección Nicholls, Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/3424).

posición en el límite de la parcela, allí donde la vegetación perimetral no existe, sirve para acotar y enmarcar la zona común compartida entre todos los propietarios. Esta extensión se considera un espacio al aire libre, en el que los propietarios y miembros de la comunidad podían extender sus viviendas hacia el río. La ausencia de cualquier tipo de parcelación en el plano general del área de Rock Glen, parece indicar la voluntad de Mahony y Griffin por definir este espacio de forma indeterminada, quizás concediendo a la vegetación existente en la zona norte el carácter de límite espacial no construido.

El ámbito de Rock Crest se organiza en la cota superior del muro de piedra que delimita el curso del arroyo Willow. En el plano generado desde ese nivel hasta los límites de las calles principales que acotan la actuación al este y al sur, existen dos estrategias según las cuales las viviendas se disponen en el terreno. La primera de ellas, al igual que en Rock Glen, consiste en generar una alineación de árboles próxima a las calles principales, tras la que se insertan las viviendas según las parcelaciones que en este caso sí aparecen definidas en el plano general. La presencia del límite de piedra junto al río, plantea una oportunidad única para realizar otro tipo de viviendas alternativas al modelo aislado que hasta ahora había diseñado. La situación de borde produce unas condiciones específicas en las que los volúmenes residenciales ensayados previamente en Chicago, pueden adquirir aquí una categoría singular de elementos pétreos anclados al terreno, convirtiéndose así en grandes rocas que se elevan sobre el agua como compactas construcciones medievales.

Tomando como referencia la propuesta para la exposición de Chicago, cada una de las casas proyectadas se correspondería con los diferentes edificios planteados por Root que rodeaban los elementos de agua diseñados por Olmstead, en este caso semejantes al río que vertebraba la operación completa de la comunidad residencial de Mason City. Los edificios singulares se orientaban hacia el agua en la explanada principal de la feria, en este caso, las viviendas debían todas orientarse hacia el río, tal y como así lo estipulaba el contrato firmado por los propietarios, basado en los primeros esquemas trazados por los arquitectos. Al igual que en el eje del agua de Canberra, el arroyo Willow y sus orillas servirán como elemento en torno al cual pivotarán las diferentes viviendas, algunas de ellas como la casa J. G. Melson, hasta fundirse su imagen real con en el reflejo en el agua [2.13]. Lo que entonces eran estrategias para recrear un nuevo escenario urbano, en esta ordenación se convierte en una acción que trata de obviar los desarrollos residenciales existentes, invirtiendo así la condición de espacio secundario que se le había dado al río para trasformarlo en el centro de atención de toda la actuación.

Para acercar la naturaleza a los propietarios de las viviendas, las operaciones realizadas sobre el paisaje tienen como objetivo principal el generar unas escenas determinadas, capaces de evocar lugares insospechados en un entorno ignorado como posible lugar habitable, como consecuencia de la necesidad para Mahony y Griffin de explorar vías alternativas al modelo residencial planteado en las afueras de las ciudades. En sus propuestas unifamiliares en Chicago, la arquitectura comienza a definirse como un elemento perteneciente a un lugar específico pero no consiguen establecer una estrategia clara para eliminar el límite existente entre ambas categorías.

[2.14]

[2.15]

[2.14] Paisaje de Humphry Repton "Water at Wentworth, Yorkshire", 1803. Fuente: Repton, Humphry. 1805. *Observations on the theory and practice of landscape gardening*. Londres: T. Bensley para J. Taylor.

[2.15] Senda en Castlecrag junto a la bahía, 1924. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/129).

La relación con la naturaleza y la manera en la que esta era percibida por sus habitantes, acerca también el planteamiento del proyecto a una concepción pintoresquista del mismo, propia del siglo XIX. Los trazados que generan la organización principal de las ordenaciones se adaptan al entorno existente, y tratan de enmarcar situaciones merecedoras de ser contempladas por los usuarios. El interés por el paisajismo que inició a Griffin en la profesión encuentra en Mason City, y posteriormente en Castlecrag, una oportunidad para materializar el potencial que el entendimiento del entorno esconde en los momentos iniciales en los que se concibe un proyecto. La imitación del entorno natural mediante un sistema como el planteado por la ciudad jardín, aleja al propietario de la posibilidad de disfrutar de su relación con el entorno de una forma más honesta. Las técnicas utilizadas por la tradición pintoresquista tratan de fijar la atención en aquello que merece ser observado, hasta conseguir que sea admirado, tal y como indica el arquitecto estadounidense Humphry Repton en su libro “The Art of Landscape Gardening”. *Ocupar el espacio con objetos bellos, agradar a la vista una vez ha sido atrapada, fijar la atención allí, prolongar la sorpresa y convertirla en admiración, son objetivos de valor incalculable en los mejores diseños.* (Repton 1907, p.18) [2.14] [2.15].

Para poder reconocer estas escenas, es necesario observar la naturaleza en su plenitud, no solo como aquello que tiene capacidad de ser sino como el conjunto que efectivamente es en el momento de ser visto. Esa capacidad de observación del entorno como un grupo de cosas que pueden en sí mismas ser bellas y dignas de admirar, recuerda la visión de John Ruskin según quien, *la verdadera observación permite al ojo humano alcanzar un placer sensual que le acercará a la verdad de Dios: tratar de hacer más que ver verdaderamente, ya sea mediante un análisis teórico como a través de una identificación personal emocional, es puro egoísmo* (Ruskin 1894). Conocedores de sus escritos, la aproximación a sus proyectos comenzará siempre desde ese placer por descubrir la realidad presente vista con ojos de quien puede hallar una belleza inherente al lugar en el que se encuentra.

El egoísmo al que hace mención Ruskin se convertirá en la visión entregada del arquitecto que le permitirá descubrir la verdad que esconde cada especie natural del paisaje. No se trata de un análisis científico de cada especie, sino de una forma de conocer las estrategias adecuadas para comprender los procesos lógicos que ocurren en el mundo natural, del que el ser humano forma parte activa. Esas estrategias son las que permiten implementar la arquitectura del paisaje que ambos estaban tratando de definir como método de trabajo propio. Si para Ruskin, *la arquitectura no es solo técnica de construcción, también es arte, es el arte que dispone y adorna a los edificios levantados por el ser humano para el uso que sea, de modo que la visión de ellos contribuya a su salud mental, poder y placer...* (Ruskin 1894), la arquitectura del paisaje de Mahony y Griffin engloba la definición de este último, al tiempo que amplía su campo de acción hasta comprender el entorno como parte de los elementos que se deben manejar en busca de esa visión global capaz de mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos. El arte entendido como un sistema de relaciones entre las partes, existentes, construidas y futuras, entre naturaleza, ciudad y ser humano.

[2.16]

[2.16] Planta general de la propuesta de Daniel H. Burnham para la ciudad Chicago, 1909. Fuente: The Electronic Encyclopedia of Chicago. Chicago Historical Society.

Las escenas que proponen los proyectos de Iowa y Sydney, además de articular los diferentes recorridos y estructurar la posición de las viviendas diseñadas, son el resultado de la comprensión del paisaje como un elemento cambiante con el tiempo. Es precisamente esta dimensión temporal la que liga la posición de Ruskin y el pintoresquismo con las ideas de otro arquitecto del paisaje contemporáneo de Mahony y Griffin y del que ambos eran conocedores, Jens Jensen. Fundador del Prairie Club de Chicago, y del que Griffin era miembro, el objetivo principal de esta asociación era organizar recorridos por diferentes lugares de la ciudad, en los que que expertos arquitectos y botánicos, mostraban a los ciudadanos las virtudes de los elementos vegetales autóctonos y animando a su utilización frente a especies no locales.

Su concepción del paisajismo como la componente que convierte a la arquitectura en una obra viva, capaz de evolucionar en el tiempo según lo previsto por el arquitecto más allá del momento en el que la construcción del edificio se termina, es determinante para comprender la evolución de las obras de Mahony y Griffin de América hacia Australia. *El paisajismo es una composición de la vida que descubre su belleza misteriosa poco a poco hasta alcanzar una edad avanzada. El resto de las artes están basadas en materia inerte. En sus materiales no hay crecimiento. Las ideas que expresan pueden crecer pero no hay libertad, ni fascinación por el infinito, en la manera en la que ocurre en el paisajismo* (Jensen 1939, p.3).

Si en la arquitectura se reclamaba la creación de un lenguaje americano propio, nacido del conocimiento del individuo y no una réplica de modelos según la tradición Beaux-Arts, la posición de Jensen, al igual que la de Mahony y Griffin, en relación al planeamiento urbano era la misma. Contrario a las ideas de Burnham y el movimiento “City Beautiful”, su visión de la ciudad desde la escala humana y la relación de este con el medio en el que vive supone un referente para Mahony y Griffin, así como una confirmación de que no solo otro planeamiento urbano era posible, sino que la relevancia del paisajismo en este proceso era determinante para recuperar los valores perdidos en las propuestas herederas de los trazados clásicos europeos [2.16].

Para Jensen, la democratización de la arquitectura a través del paisaje se fundamenta en la utilización de las especies vegetales nativas. Solo mediante la profunda comprensión y puesta en valor de todas ellas, el ser humano puede alcanzar una relación entre él y su entorno igual en cualquier lugar en el que habite. Esa búsqueda en lo autóctono como fuente de belleza y prosperidad, heredera de las ideas de Ruskin y contemporánea con el pensamiento de Jensen, se ve reflejada en el proyecto de Mason City.

El sistema de relaciones visuales planteado en Mason City por primera vez, y basado en las ideas pintoresquistas europeas, se ve matizado por las ideas de Jensen al no tratar de copiar o recrear elementos preexistentes. *La naturaleza no se debe copiar, el hombre no puede copiar lo que Dios ha hecho. Puede interpretar su mensaje en una composición de diferentes elementos vivos. El valor real del paisajista reside en su habilidad de dar a la humanidad los valores espirituales de la naturaleza en función de cómo son interpretados por su arte. El campo de acción es enorme, y no hay necesidad de importar ejemplares de lugares ajenos. Para el verdadero artista es como introducirse*

[2.17]

[2.17] Planta general del Columbus Park de Jens Jensen, 1915. Fuente: Archivos del Servicio de Parques Nacionales de los Estados Unidos de América.

en los misterios de un mundo desconocido (Jensen 1939, p.105). La reinterpretación del muro de piedra junto al río y la definición de una pradera continua delimitada por la vegetación existente densificada con nuevos ejemplares, son operaciones artificiales basadas en leyes naturales compatibles con la realidad local, que generan nuevos escenarios arraigados a su entorno como resultado de un profundo conocimiento de sus orígenes.

La aproximación inicial al lugar desde el estudio y catalogación de los árboles existentes así como el tratamiento del muro de piedra en paralelo al arroyo, resultan similares a la propuesta que el paisajista danés realiza en 1912 para el Columbus Park de Chicago [2.17]. La creación de una cascada artificial de la que mana agua y que se transforma en un arroyo rodeado de muros de piedra dispuestos en diferentes capas horizontales de profundidad variable para terminar generando una lámina de agua en la que se refleja la vegetación cercana, recuerda a la solución propuesta en Mason City. En el caso de Jensen la composición artificial genera una ecosistema similar al de otros escenarios escarpados en el estado de Illinois en un intento por definir un tipo de paisaje nativo. Las condiciones naturales de Rock Crest y Rock Glen y las intervenciones puntuales realizadas al completar el muro de piedra y proponer una presa intermedia, reproducen esa misma escena pero con un grado de intervención menor por parte del arquitecto.

Conocedores del manual “Town Planning in Practice: An introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs” (Unwin 1909) (Griffin 2008, p. 24), su lectura les permite reforzar las ideas de Howard sobre el modelo propuesto en la Ciudad Jardín, pero añade el matiz de que el planeamiento urbano es algo que debe poseer un carácter plástico, artístico, que debe ser impulsado por el arquitecto en su trabajo como gestor de una actuación para la sociedad. La belleza enunciada por Ruskin no debe ser algo que se superponga al resultado final derivado del cumplimiento de las necesidades funcionales del mundo industrial, ni siquiera del natural, sino que debe ser algo inherente al concepto global que defina la actuación urbana. De nuevo, el conjunto de operaciones debe considerar al ser humano, el entorno y los requisitos infraestructurales mínimos como un mecanismo en el que todas las piezas trabajen en común. Para lograr este objetivo, *la vida y el disfrute de esta, trabajando de forma conjunta, deben expresarse en la belleza y perfección de todas las formas que satisfacen las necesidades por la que fueron creadas* (Unwin 1909, p.9). Bajo esta premisa, ya esbozada en Canberra, se acercan a los proyectos de Mason City y Castlecrag. La menor escala de la actuación, les permitirá definir de forma precisa, no solo el trazado general de la ordenación urbana, sino la configuración de cada una de las viviendas que se han de construir dentro de una estrategia paisajística global. El carácter artístico, bello en sí mismo, será resultado de la atenta observación de lo existente, según Ruskin, pero fundamentada en la interpretación y comprensión de lo nativo, en términos de Jensen.

Mason City ha de considerarse como un primer ejercicio en el que debido a la reducida escala de la actuación, los arquitectos son capaces de conceder a la naturaleza el papel principal sobre el que pivota el proyecto mediante la relación visual dual entre las viviendas y los elementos naturales que contemplan. La evolución hacia una fusión

[2.18]

YACHTVILLE ESTATE
MIDDLE HARBOR
 FOR AUCTION SALE ON THE GROUND
22ND OCTOBER 1904 AT 3:30 P.M.
 BY **BATT. RODD & PURVES LTD.**
 AUCTIONEERS.

TERMS
 10 per cent Deposit.
 Balance by quarterly.
 Instalments extending
 over 3 Years, Interest 5%.

ST. RODD
 Agent for Vendor

SUGAR LOAF BAY
LOAF
ROAD
EAST
TORRENS TITLE

MOWBRAY

LOCAL SKETCH

NOTES
 All dimensions subject to inspection.
 Plans, Measurements shown along Water
 Frontage Approximate only.

J.W. LUCAS
 Licensed Surveyor under Real Property
 and Mining Act.
 24 CANTONMENT ST. CRO.

[2.18] Cartel publicitario de Yachtville State. Batt, Rodd & Purves, 1904. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (LFSP 1533).

mayor entre arquitectura y paisaje, como ocurre con la posición y materialidad de las viviendas más cercanas al arroyo Willow, se produce una década más tarde gracias al proyecto para la comunidad residencial de Castlecrag.

En 1920, y tras múltiples negociaciones y variaciones sobre el proyecto inicial de la Capital Federal de Australia, Griffin presenta su renuncia a su cargo como director del proyecto de Canberra debido a fuertes desavenencias con el comité técnico y político encargado de la supervisión del mismo. Sabedores de que su aventura por construir una ciudad ideal en Australia podía resultar inacabada, tras haber recibido una serie de encargos privados en esta misma ciudad, comienzan la búsqueda de unos terrenos para realizar un conjunto de viviendas en las afueras de Sydney. La experiencia previa adquirida en Iowa sería fundamental para elegir el terreno más adecuado para el proyecto. Tras visitar diversas localizaciones, deciden adquirir uno en las colinas de Middle Harbour. Se trataba de uno de los pocos lugares vírgenes que quedaban en ese área cercana a Sydney. Según la descripción de los propietarios, *este era un terreno de difícil ocupación, rocoso y con una fuerte pendiente que imposibilitaba la construcción de viviendas en él* (Walker, Kabos y Weirick 1994, p. 7).

En su texto de 1922 para la revista *The Australian Home Builder* (Griffin 1922), se ensalzan las virtudes del lugar escogido para su proyecto residencial. Se trata de un entorno agradable rodeado de promontorios rocosos y calas arboladas cercanas al mar. Sin embargo, él mismo hace hincapié en el error que se está cometiendo en ese entorno al tratar de conquistar la naturaleza en lugar de ensalzarla, en el trazado de otros proyectos similares cercanos. La imposición del trazado geométrico olvida la relación dual entre hombre y naturaleza, y por tanto aleja al ser humano de los valores inherentes a ella. De la misma manera que reproducir sonidos inconexos no es hacer música, entienden que la subdivisión del terreno en unidades más pequeñas, sin crear unas condiciones de preservación y puesta en valor del territorio que garanticen una relación armoniosa entre ellas, no puede considerarse tampoco arquitectura (Walter Burley Griffin 1915, en Griffin 2008, p. 214).

Es necesario hacer una breve mención a algunos de los modelos urbanos que se estaban planteando en los alrededores de Sydney previos al desarrollo de Castlecrag, para comprender la alternativa propuesta. En concreto dos casos específicos como son el proyecto de Yatchville Estate de 1904 y el de Torquay State de 1911 (Banerji 2015). El primero de ellos ensalza una distribución capaz de garantizar un contacto directo con el frente marítimo de cada una de las parcelas, incidiendo en la distribución de superficies equitativa entre ellas [2.18]. Resulta significativa la abstracción geométrica del trazado obviando cualquier tipo de relación con el entorno, salvo el contacto con el agua. Lo sustancial de la oferta es tener un acceso directo al mar, siendo propietario de los terrenos frente a la vivienda sin tener que respetar ninguna zona natural protegida previa. El cartel publicitario refleja el interés por la rentabilidad, en ese caso para el comprador, al mostrar explícitamente los términos económicos bajo los que se puede adquirir la propiedad. El segundo de los carteles muestra una distribución más compleja aunque totalmente ajena al entorno en el que se inserta. Pese a ofertarse como una oportunidad de disfrutar de parcelas en el frente marítimo, existen algunas de ellas

[2.19]

TORQUAY ESTATE
NEAR THE SPIT
MIDDLE HARBOUR
ONE OF THE WORLD'S BEAUTY SPOTS
-ABSOLUTE WATER FRONTAGE BLOCKS-

AUCTION SALE on the ESTATE
SATURDAY DECEMBER 9TH 1911
AT 3 P.M.

HARDIE & GORMAN
133 PITT ST.
in conjunction with
HARDIE & ATKINS
80th PITT ST.
SPECIAL STEAMERS (TICKETS)

AUCTIONEERS
McArthur & Co.
O'Connell St.

TORRENS TITLE
TERMS - 10% deposit balance
by 16 quarterly payments
Int at 5% with right to pay off
at any time.

R.P. Atkins
Licensed Surveyor R.P.A.
Maitland Place.

All Measurements subject to Departmental Plan.

[2.19] Cartel publicitario de Torquay State. Hardie & Forman, 1911. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (LFSP 1533).

que no lo tienen. De nuevo se hace mención a los términos económicos de la oferta al tiempo que se hace un llamamiento a los inversores antes que a los futuros residents [2.19].

Ambos proyectos están planteados como ordenaciones para una segunda residencia temporal o de vacaciones en contacto directo con el mar, en los que el propietario es dueño sobre su parcela, independiente de su vecino y ajeno por completo al conjunto que conforma el desarrollo urbano. No se hace mención alguna a las zonas comunes ni espacios al aire libre protegidos. Se trata de dos proyectos que anteponen cuestiones económicas e individuales a otras próximas a la preservación del entorno y la vida en comunidad.

Puesto que los modelos residenciales que se estaban desarrollando entonces no solucionan las ambiciones de Mahony y Griffin, deciden emplear esta fórmula natural, como ellos la denominan, para crear una comunidad alternativa cercana a Sydney. Solo así devolverán al territorio su condición de organismo vivo más allá de un elemento abstracto sobre el que trazar de una forma u otra parcelaciones ajenas al entorno. Según ellos, *el arquitecto debe reconducir el instinto conquistador del ser humano que entiende la naturaleza como un obstáculo para su desarrollo, en lugar de un tesoro a ser conservado* (Walter Burley Griffin 1922, en Griffin 2008, p. 225-226).

Surge entonces la contraposición entre la postura idealista y el pragmatismo propios de la cultura estadounidense. La ciudad ideal frente a la ciudad posible y en cierta medida, rentable. Si bien los trazados previos no se adaptan a su concepción de la naturaleza como elemento a ser conservado, reconocen en ellos su naturaleza comercial como desarrollos inmobiliarios. El nuevo planteamiento defendido por ellos debe ser capaz de responder a sus deseos de crear un trazado alternativo basado en los principios enunciados por la ciudad jardín. De igual manera, ambos son conscientes de que su propuesta ha de obtener beneficios económicos derivados de la venta de las parcelas y de sus viviendas para poder ser realizada.

En paralelo a la búsqueda de un modelo urbano alternativo, desde una posición intelectual capaz de adoptar planteamientos ajenos y modificarlos hasta generar una solución de carácter universal; surge una actitud empírica que les impulsa a probar la validez de dicha proposición en un lugar específico, adaptándose a condicionantes alejados del mundo teórico tales como la viabilidad económica de una operación inmobiliaria que convierte a los arquitectos en promotores. Una fórmula mestiza que plantea una dimensión práctica aplicada al pensamiento que cuestiona modelos ya conocidos (De Miguel 2017, p.20).

Tan solo la aparición de la naturaleza como elemento condicionante desde el que comenzar el proyecto, permitirá a los arquitectos sobreponerse a los parámetros puramente económicos y especulativos duramente criticados por ambos. No es considerada como un elemento que mediante el proyecto se ofrezca al usuario como un valor añadido. El entorno natural es la base de la que parte el trazado propuesto y, a diferencia de los desarrollos residenciales antes mencionados, es una condición propia del lugar específico del proyecto a la que el arquitecto ha de adaptarse. Partiendo de esta

[2.20]

[2.20] Plano general de Castlecrag y Haven States, 1932. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/921).

condición inicial, el resultado obtenido deberá no solo mostrar las cualidades derivadas de la propiedad residencial individual planteada en otras operaciones inmobiliarias previas, sino ser capaz además de proponer un modelo alternativo que ofrezca ventajas adicionales.

En el tratado “The Art of Landscape Gardening” (Repton 1907, p.23) se establecen seis puntos que describen las condiciones a tener en cuenta por el arquitecto a la hora de colocar una vivienda en el paisaje. Entender el carácter del lugar en el que se construirá, el estilo y tamaño de la vivienda, las condiciones climáticas específicas como soleamiento y vientos, la forma y condición del terreno próximo a la casa, las vistas desde las distintas estancias de la casa y las infraestructuras necesarias para asegurar el confort en su interior. Una visión global que permite identificarlos como aquellos que, una vez situadas las viviendas en los puntos más singulares del ámbito, quedan a disposición de los residentes. No se trata solo de las áreas acotadas como espacios singulares al aire libre, sino como todo elemento natural, senda, grupo de arbustos o rocas, que rodean a las construcciones. La naturaleza, tal y como Jensen la concebía en relación a la arquitectura, será la base sobre la que Mahony y Griffin comiencen a materializar la visión de ciudad ideal iniciada en Iowa.

El entorno natural sobre el que se asienta el conjunto de Castlecrag, se caracteriza por su carácter rocoso y escarpado. Su pendiente pronunciada se acentúa a medida que se acerca al agua, de tal manera que se generan unos perfiles muy pronunciados que dificultan la aparición de construcciones en esos lugares. Siguiendo las curvas de nivel existentes, el proyecto dispondrá del sistema de viales para vehículos necesarias para absorber el tráfico indispensable, con un trazado sinuoso que bordea las colinas adaptándose al terreno. La parcelación propuesta se adapta a la topografía y permite el acceso a las todas las viviendas desde las vías rodadas principales.

A diferencia de otros suburbios residenciales, el acceso directo desde cada parcela al frente marítimo se elimina para generar una franja natural protegida entre este y las parcelas más cercanas. El respeto por la naturaleza y la manera en la que esta forma parte del proyecto, deviene en un entendimiento de la relación entre arquitectura y naturaleza como la creación de un organismo vivo, capaz de adaptarse a las condiciones existentes, ensalzando así las virtudes del lugar en el que se construye, y no imponiéndose a este. La idea planteada busca una conexión con el lugar de forma que todas las parcelas generadas disfruten de vistas directas al mar sin encontrar la oposición de ninguna construcción cercana a ellas. Se incide así la importancia de las vistas sobre el océano desde lo alto y cómo la naturaleza que configurará una de las zonas residenciales de las afueras de Sydney será preservada para siempre. La densidad de ocupación propuesta, en comparación con el terreno disponible resulta mínima, lo que incide en la importancia concedida al entorno y a los espacios naturales [2.20].

El trazado para los vehículos, que condiciona a su vez la división en parcelas del terreno, puede considerarse como la solución al problema planteado desde una posición pragmática. Tan solo se le impone como condición previa a su valoración en términos económicos, la máxima adaptación al terreno y a la naturaleza existentes. Sin embargo, Mahony y Griffin, basándose en el mismo esquema de conexiones entre núcleos

[2.21]

TRÁFICO RODADO

ACCESOS RODADOS

RESERVA NATURAL

RECORRIDOS PEATONALES

REC. PEATONALES PRINCIPALES

REC. PEATONALES SECUNDARIOS

ESPACIOS PÚBLICOS

VIVIENDAS CONSTRUIDAS (15)

VIVIENDAS PROYECTADAS (27)

[2.21] Diagramas sobre los recorridos, espacios libres y viviendas en Castlecrag. Fuente: Dibujo del autor.

planteado en la ciudad jardín, generan un segundo conjunto de vías capaces de establecer relaciones entre las partes del proyecto, más allá de las impuestas por los vehículos. La concepción idealista de su arquitectura se materializará en la definición de este entramado de caminos y sendas peatonales que conviven con los trazados rodados y la parcelación.

Distribuidos entre las parcelas, aparecen espacios al aire libre, concebidos como núcleos de reunión y actividades comunitarias, que se conectan entre sí mediante estos recorridos peatonales a los que se tiene acceso desde cada vivienda. El objetivo es crear una red de circulaciones en las que el ciudadano se considere protagonista y no se vea condicionado por la incidencia del tráfico rodado. Mientras que los recorridos peatonales principales conectan las zonas comunes y espacios libres, los secundarios conforman unos caminos perpendiculares que siguen la pendiente del terreno acercando la parte alta del proyecto con la zona cercana al agua. Se sustituye la conexión directa individual de cada parcela con el frente marítimo, para generar un entramado capaz de relacionar a todos los miembros de la comunidad a través de un espacio natural protegido.

La geometría compleja, quebrada, de estos recorridos, se adapta al entorno al tiempo que enfatiza aquellos episodios naturales que merecen ser puestos en valor. Los viales para el tráfico rodado responden a unos anchos, radios de giro y demás requerimientos dictados por los vehículos, que los convierten en elementos ajenos al hombre y por tanto a la naturaleza. En los trazados peatonales la escala aplicada se adapta al ser humano, de forma que los caminos varían sus dimensiones desde la senda más estrecha apenas señalizada, hasta definir espacios abiertos acotados por la vegetación en los que donde desarrollar actividades culturales y deportivas. Los caminos estarán trazados de tal manera que cuando se vean desde la parte superior del terreno, se entremezclarán con el arbolado existente. Atendiendo al concepto de “intrincación” de Repton (Repton 1907, p.59), los recorridos proponen un sistema en el que los objetos que se colocan en ellos, ocultos parcialmente o de forma equívoca, provoquen curiosidad en el paseante, invitándole a descubrirlos. En este caso, los objetos pueden considerarse como elementos naturales existentes, o como los diferentes espacios comunes ligados mediante esta red de caminos variable.

De su trazado se deduce una voluntad por definir una realidad alternativa a la presencia del vehículo como elemento principal de este tipo de ordenaciones residenciales. Si bien es necesaria su existencia para garantizar la conexión con la ciudad, el objetivo perseguido es eliminar la dependencia de este una vez el hombre ha regresado a su hogar. Pueden leerse entonces los recorridos planteados en este proyecto desde un punto de vista inverso. Si una primera lectura destaca la presencia de unos viales destinados al tráfico rodado como configuradores únicos de lo que allí se desarrolla; un análisis de los espacios peatonales públicos en relación con la parcelación descubre un entramado que representa verdaderamente el concepto principal bajo el que se concibió esta comunidad residencial [2.21].

Se trata de un sistema de caminos definido como una red capaz de fomentar las interrelaciones entre los distintos miembros de la comunidad en su tiempo libre. Si en

[2.22]

[2.22] Plano de venta de la promoción residencial de Castlecrag desarrollado por la GSDA (Greater Sydney Development Association Limited), 1921. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/149).

los proyectos de Yatchville Estate y Torquay Estate, las actividades de ocio estaban relacionadas con la conexión directa de cada parcela con el agua, y por tanto individualizada; en Castlecrag, el trazado peatonal pretende fomentar otra forma de ocio comunitaria.

Lo que para Howard consistía en definir una red viaria en la que los trazados conectan los núcleos urbanos e industriales con zonas residenciales entre las que se distribuyen reservas naturales y áreas productivas, en la propuesta a las afueras de Sydney ha de ser leído a la inversa. Las vías principales peatonales conectan entre sí los distintos espacios comunitarios, entre los que se distribuyen las parcelas residenciales. Serán entonces los trazados reservados al vehículo los que deben ser considerados como secundarios. La solución planteada en Canberra responde de una manera más directa al esquema de ciudad jardín inglés, sin embargo, el proyecto de Castlecrag ha de considerarse como una evolución de este de forma que el peatón recupere su papel principal en la concepción del trazado frente al vehículo. Encontrarán así un equilibrio entre la necesidad de generar beneficios económicos propia de una promoción residencial, y la definición de un trazado alternativo, fruto de un pensamiento idealista, concebido desde el residente y su vida en comunidad, capaces ambos de coexistir en un mismo proyecto.

Si bien fueron considerados como unos arquitectos americanos pioneros en Australia, visionarios que trataban de conquistar un país mediante la imposición de un nuevo modelo de urbanismo ideal para el continente, el significado de esta palabra para ellos difiere notablemente de esa concepción. La solución por ambos planteada es ideal en tanto en cuanto es capaz de servir al presente, sin imitar modelos antiguos pero basándose en ellos, y sin pretender crear un modelo formal replicable en el futuro, aunque sí conceptual. Las diferencias con la ciudad jardín inglesa por tanto se basan en dos conceptos. El primero y más importante es la subordinación inicial al territorio para descubrir sus virtudes y generar un trazado en base a estas, buscando así la coexistencia. El segundo, la diferenciación del modelo productivo, para uno meramente económico y funcional, mientras que para Mahony y Griffin esta productividad se basa en el desarrollo del individuo y la comunidad desde las relaciones tanto sociales como culturales [2.22].

Su arquitectura no debe considerarse como idealista, entendiéndose como difícilmente realizable, sino como aquella capaz de dar una respuesta real y consciente a las necesidades particulares de cada proyecto desde las ideas y conceptos universales. Algo que subyace en sus textos y que indica una voluntad de cambiar la sociedad, en concreto su forma de entender y relacionarse con la naturaleza antes de iniciar cualquier proyecto arquitectónico. Para ellos, la sociedad debe comprender que la naturaleza, el entorno natural en el que viven o trabajan, no es tan solo una materia prima que puede ser transformada según su voluntad, sino que es un ente del que forman parte y del que por tanto dependen. Para ello promueven la creación de espacios comunitarios y sistemas de agrupación social que potencien esta relación entre personas y naturaleza a fin de transmitir el mensaje deseado de convivencia, de pertenencia al mundo, en comunión con ambas partes.

[2.23]

■ BEFORE DECIDING BE SURE TO SEE THE ■
FINEST HARBOUR VIEWS OFFERING IN SYDNEY

LOOK AT ■ The view past Northbridge, Beauty Point and the Spit to THE HEADS and THE SEA. The LAKES OF MILLARNEY are no less.
CASTLECrag ■ Take the EDINBURGH ROAD motor 'bus at MILSON'S POINT and go to Castlecrag. Greater Sydney Development Association Ltd. Phone J3448.
MIDDLE HARBOUR ■ The MOST CHARMING of all Sydney's Harbours and the only one now offering the possibility of an ideal resident suburb.
NORTH SHORE BRIDGE ■ CONTRACT SIGNED. Aims straight at Castlecrag. Will make it one of the closest of the FIRST-CLASS WATER FRONT SUBURBS.
SYDNEY TO SURPASS TOORAK ■ At last Sydney realises that it has no THOROUGHLY SAFEGUARDED high-class residential area. PERMANENTLY BEAUTIFUL with quiet roads and embowered dwellings.
PERMANENT HARBOUR VIEWS ■ Only at Castlecrag; is there space to lay out PARK-DRIVES PERFECTLY GRADED, safeguarding PERMANENT VIEWS.
FOUR MILES FROM SYDNEY'S CENTRE ■ With the Bridge completed, its approaches extending to within 2½ Miles of Castlecrag, it will be but 20 minutes from WYNIAID SQUARE.
NATURAL BEAUTIES PRESERVED FOR ALL-TIME ■ GROTTOES, CASCADES, LOOKOUTS, PLAYGROUNDS, AND WATER-FRONT PARKS reserved.
BEST INVESTMENT IN RESIDENT PROPERTY IN THIS HEMISPHERE ■ PRICES STEADILY RISING—BUY NOW!
GREATER SYDNEY DEVELOPMENT ASSOCIATION LIMITED TELEPHONE J3448 ■

■ CASTLECrag ■

[2.23] Cartel promocional de Castlecrag, GSDA (Greater Sydney Development Association Limited), 1921. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/251).

La ordenación planteada en Castlecrag recoge principios básicos del pintoresquismo del siglo XIX, al remarcar la importancia de las vistas al mar desde cualquiera de las construcciones propuestas, sin que exista una interferencia entre ellas, así como desde los distintos caminos peatonales. A esto hay que añadir la presencia del concepto básico planteado por la ciudad jardín en el que se trata de dotar a la vivienda de un espacio en relación directa con la naturaleza, alejado del centro urbano, en el que además se establece un trazado que une núcleos significativos de la agrupación. La propuesta ha de considerarse como una evolución del proyecto de Mason City. Potenciando la relación con la naturaleza desde la escala humana, de forma que mediante el trazado se signifiquen aquellos emplazamientos destacables capaces a su vez de fomentar las relaciones entre los distintos miembros de la comunidad. De igual forma, los trazados rodados y peatonales propuestos, al ser estructuras superpuestas, en la que los primeros han de considerarse como auxiliares de los segundos, conceden un papel principal al ser humano frente al vehículo. Las conexiones entre núcleos urbanos productivos y residenciales se sustituyen por entramados de espacios públicos comunitarios conectados entre sí y rodeados de viviendas desde las que se puede acceder a ellos [2.23].

Casi coincidente en el tiempo con el comienzo de su etapa como arquitectos en la India, Griffin escribe un texto en el que se cuestiona el significado de los términos planeamiento urbano, tratando de condensar algunas de las ideas fundamentales que deben esperarse de quien ejerza la profesión en estos términos. *La comunicación y la ocupación se convierten en los dos elementos principales capaces de articular un buen planeamiento, capaz de adaptarse y evolucionar en el tiempo. El primer aspecto, debe garantizar la igualdad entre los ciudadanos facilitando recorridos directos y simples, combinados con otros circuitos secundarios variables. La ocupación por su parte debe proporcionar un terreno para uso doméstico, combinado con espacios productivos, de ocio, o cualquier otro que garantice el desarrollo personal y cultural de cada individuo en la comunidad* (Walter Burley Griffin 1935, en Griffin 2008, p.174).

La dualidad enunciada por Griffin entre la ocupación y la comunicación necesita del entorno natural específico en el que se desarrolla el proyecto urbano para convertirse en una entidad completa. Similar a la comprensión de Jensen de la arquitectura del paisaje, su visión holística en la que las dimensiones productiva e industrial, social y cultural, y medioambiental se conjugan como un todo, les permite afrontar sus proyectos desde una posición autónoma alejada de modelos conocidos. La capacidad del arquitecto del paisaje para definir estrategias urbanas de crecimiento de las ciudades, ha de ser utilizada para establecer nuevas condiciones sociales y culturales basadas en el entorno en el que se implementan, y a su vez que garanticen el desarrollo individual de cada miembro de la sociedad.

[3.1]

[3.1] Pabellón de Japón de la Feria Internacional de Chicago, 1893.
Fuente: Colección digital de la Biblioteca Paul V. Galvin.

3. La relación con el entorno natural.

“La cultura japonesa muestra un método de estudio en la práctica del dibujo en la enseñanza, en lugar de hacer lo que los europeos hacen. Estos tratan de dibujar directamente de los modelos con la idea de copiarlos. Los japoneses hacen su propio estudio del modelo, tanto si es una planta o un animal, y dibujan después desde su memoria, no desde el modelo en sí mismo, esto es, extrayendo los elementos que desean para sus propósitos, y sin incorporar muchas de las características irrelevantes que se muestran al hacer un dibujo de un objeto... esto es para mí el uso racional del arte, no una simple reproducción fotográfica.”

Walter Burley Griffin, (1913, en Griffin 2008, p. 388)

El respeto por la naturaleza y la precisión con la que esta es representada en sus documentos gráficos, se debe a su interés por la arquitectura del paisaje. Esta debe entenderse como un proceso en el que el resultado final deviene de una concepción teórica y sensorial, que busca un modo de vida en comunión con su entorno. La disciplina de la arquitectura reducía al simple término de jardinería todo aquello que rodeaba al edificio construido y que tuviera un carácter natural. Más allá del puro ornato y decoro posterior, el paisajismo no se comprendía como una parte esencial en la que el arquitecto debiera intervenir durante las etapas iniciales del proyecto. Si bien se tenía conciencia de la práctica independiente cercana al urbanismo desde una aproximación al paisaje, como es el caso de Frederick Law Olmsted entre otros, la visión del arquitecto como constructor y su relación con la naturaleza no se entendía como una alternativa posible y necesaria al modelo convencional.

Para comprender el carácter específico de la arquitectura de Mahony y Griffin, es necesario apuntar que su infancia siempre estuvo rodeada de naturaleza ya que crecieron en entornos naturales a la afueras de Chicago. Esto, unido al creciente desarrollo urbanístico e industrial de su ciudad, en la que las zonas verdes estaban desapareciendo en favor de lugares construidos, influyeron notablemente en el deseo de ambos arquitectos por volver a conectar con la naturaleza de una forma más personal, tratando de convivir con ella retornando así a sus orígenes.

Para ambos, la naturaleza entendida como un elemento constructivo más, como una herramienta propia de la disciplina y no independiente del proyecto como realidad física materializada, que alberga un potencial capaz de transformar no solo el entorno en el que se insertará el nuevo edificio planeado sino el proyecto en sí mismo como un todo indisoluble. En su artículo “Democratic architecture” Mahony describió la arquitectura del paisaje como la consideración de los elementos externos del entorno antes de comenzar la construcción, entendiendo por elementos externos no solo las condiciones naturales sino el carácter de los edificios de alrededor (Marion Mahony Griffin en Griffin 1949). Por tanto, no era tan solo una tarea consistente en los trabajos de jardinería a realizar después de haber concebido un edificio, sino que debía ser objeto de proyecto desde el comienzo del mismo.

[3.2]

[3.2] Cortesana: después de Eisen. Vincent van Gogh, 1887.
Fuente: Colección del museo Van Gogh.

La Exposición Universal de 1876 en Filadelfia, supuso el primer contacto abierto de los ciudadanos norteamericanos con la cultura y arte de Japón, lo que provocó un creciente interés por conocer en mayor medida detalles y ejemplos de las creaciones provenientes desde oriente. Casi dos décadas más tarde, con motivo de la Exposición Universal de Chicago de 1893 [3.1], se consolidará la posición adquirida en el epicentro del entorno cultural de una sociedad deseosa de conocer nuevas referencias, alejadas de la tradición Beaux Arts imperante. El número de coleccionistas y expertos en la materia aumentó exponencialmente, hasta convertirse en un objeto de debate común en círculos intelectuales como el Instituto de Arte de Chicago o el Club Literario de Chicago. Fundamentada en el respeto que esta cultura muestra hacia la naturaleza y el entorno en el que se inserta la arquitectura, encontrarán en ella un referente desde el continente asiático que reforzará muchas de sus convicciones personales.

El Japonismo, entendido como la influencia del arte oriental sobre el occidental desde la aplicación de técnicas y principios compositivos, se convierte a finales del siglo XIX en una fuente de inspiración para artistas plásticos deseosos de encontrar alternativas, especialmente los impresionistas. En Europa pintores como Van Gogh o Monet, entre otros, habían incorporado entre sus referencias al arte oriental japonés, y su interés por él les hizo incluir en sus colecciones privadas piezas de arte nipón de gran valor (Wright, Almazán y Gondra 2018, p.15). Las obras realizadas por el primero pueden entenderse como ejercicios de imitación de un estilo, en cierta medida réplicas de ejemplos de piezas significativas del arte oriental. En el caso de Monet, sus cuadros tratarán de incorporar las técnicas niponas para narrar escenas occidentales. Ambos ejemplos sirven para establecer diferentes formas de acercamiento de los artistas occidentales a las imágenes provenientes de Asia, ya sea desde la forma o desde la técnica [3.2].

La mirada hacia el continente europeo por parte de los arquitectos norteamericanos confirmaba una tendencia hacia lo oriental que transformaría no solo las producciones artísticas sino también las arquitectónicas. Tanto en Francia mediante el Impresionismo, como en Austria, a través del Modernismo de la Secesión Vienesa, las referencias al universo oriental eran constantes. El deseo por reinventar la cultura local, generando una identidad propia en la que reconocerse de nuevo como nación, les impulsará a confirmar las intuiciones que desde Europa empezaban a incorporar a su lenguaje plástico, pero reconvertidas en principios cercanos a una mentalidad propia de quien descubre en la individualidad del ser humano la base sobre la que establecer una relación en armonía con el mundo natural. Una de las primeras composiciones basadas en estos sistemas gráficos fue realizada por el artista de Chicago, Birch Burdette Long, quien fue uno de los primeros dibujantes en trabajar para Wright realizando perspectivas exteriores de sus proyectos antes de que Mahony empezara a trabajar para él.

El cartel realizado para el Catálogo de la Exposición Anual del Architectural Club de Chicago, de 1901, fue realizado por él y contiene elementos cercanos a la cultura oriental pero próximos a su vez a algunos de los trabajos modernistas que se estaban realizando en Europa (Van Zanten 2011, p.60). Será este uno de los primeros ejemplos

[3.3]

[3.3] Portada del Catálogo de la Exposición Anual del Architectural Club de Chicago de 1901, de Birch Burdette Long. Fuente: Van Zanten, David. 2011. *Marion Mahony reconsidered*. Chicago: University Press of Chicago.

realizados en el continente americano a los que tendrán acceso Mahony y Griffin como parte activa de la vida cultural de la ciudad de Chicago a comienzos del siglo XX [3.3].

El carácter absoluto de la cultural oriental, en la que cada elemento que rodea al ser humano, este incluido, ha de ser observado y valorado con el mismo respeto ya que todos forman parte de un todo superior, es algo que llama la atención de los arquitectos norteamericanos. Muchos de ellos detectan esta comunión con la naturaleza como signo inequívoco de que tras esa filosofía pueden definirse los nuevos principios sobre los que crear un nuevo estilo arquitectónico de un país que necesita refundarse.

El deseo por conocer mejor el pensamiento oriental provoca la aparición de publicaciones específicas al respecto en los Estados Unidos, que serán fundamentales para descubrir los mecanismos aplicados en sus proyectos y en sus dibujos [3.4]. El libro publicado en 1886 por Edward Morse titulado “Japanese Homes and their surroundings” (Morse 1886) supone un manual de referencia para aquellos arquitectos interesados en la cultura japonesa y en la manera en la que estos concebían sus proyectos. Junto con diversos intelectuales de la época, Morse realizó una serie de conferencias en el Instituto de Arte de Chicago, en las que mostraba a un público ávido por conocer más sobre oriente, diferentes estudios realizados sobre arte y artesanía japoneses.

La Exposición Universal de Chicago de 1893 y su pabellón japonés suponen el encuentro directo con esta cultura a través de un edificio construido y no solo mediante representación gráfica o piezas cerámicas. En concreto, el jardín diseñado por George Shimoda en estilo japonés, mostrará al mundo una concepción diferente de la naturaleza como elemento propio de la arquitectura. Años más tarde, en 1899, se publica el manual titulado “Composition. A series of exercises selected from a new system of art education” (Dow 1899) redactado por el artista americano Arthur W. Dow [3.5], quien recoge una teoría del arte basada en la interpretación del arte oriental, en particular atendiendo a su composición, las sombras y el color. Gracias a este manual descubrirán las técnicas de representación que aplicarán en cada uno de sus proyectos hasta definir su propio lenguaje gráfico.

La organización de la mayoría de sus dibujos resulta heredera del formato vertical de las xilografías japonesas de Ando Hiroshige [3.6]. Artista japonés de comienzos del siglo XIX considerado como uno de los mayores exponentes del paisajismo de su país, sus obras se caracterizan por la representación de escenas naturales así como urbanas en las que la vegetación es la principal protagonista. Representante del género conocido como Ukiyo-e, o estampas del mundo flotante, la temática de sus obras responde al concepto budista de la vida entendida como un fenómeno efímero, de manera que se muestre en ellas la sensación de flotar (Schlombs 2010). En sus composiciones destaca el uso del color, principalmente el verde, el azul, el dorado y el rojo.

La representación en occidente confiere especial importancia a la relación entre la luz y las sombras en sus composiciones pictóricas. En Japón esta dualidad se define como Notan. Consiste en la utilización de planos oscuros y otros más claros, de forma

[3.4]

[3.4] Portada para el catálogo Ho-o-den. Kakuzo Okakura, 1893.
Fuente: Archivos de la Biblioteca Digital Hathi Trust.

que su composición determine los planos en sombra del objeto representado sin que aparezcan sombras arrojadas. Esto convierte a las composiciones en elementos pictóricos bidimensionales planos, carentes de profundidad. Por este motivo, la disposición de elementos vegetales excediendo los límites del marco de la imagen, sirve para establecer una serie de planos superpuestos que dotan de la sensación de levedad propia de las xilografías de Hiroshige, al tiempo que acentúan la sensación de vista en perspectiva introduciendo al espectador en el dibujo.

Las técnicas del grafismo nipón aplicadas a la presentación de proyectos arquitectónicos resulta una variación significativa con respecto a la tradición Beaux Art en la que ambos se formaron. Sin embargo, el grado de abstracción con el que las perspectivas exteriores son concebidas, consigue dotar al documento en el que se muestran conjuntamente las plantas y las secciones, de una sensación de extrañamiento que resulta atractiva. Si bien tratan de representar una perspectiva de un objeto final construido inserto entre la vegetación, la observación de sus dibujos permite descubrir cómo el método utilizado no es un sistema meramente descriptivo. Se trata de una invitación al espectador para que imagine un lugar como el presentado pero convertido en realidad. La capacidad evocadora del dibujo se convierte, gracias a este método de representación oriental, en un mecanismo de expresión propio de estos arquitectos. Capaz al mismo tiempo de mostrar un entorno vegetal imaginado en el que se insertará una construcción, de tal manera que esta parece haber sido diseñada para ocupar ese lugar y no otro, una vez se convierta en realidad.

El valor simbólico implícito en la representación oriental ofrece a los arquitectos una herramienta capaz de generar imágenes evocadoras, realidades no construidas pero que contienen valores universales reconocibles por los espectadores que esconden a su vez principios estructurales fundamentales (Wright 1912). Se trata de un sistema gráfico en el que se ensalza la belleza intrínseca de cada elemento representado no por el hecho de ser un objeto específico sino por el carácter propio de cada uno de ellos de forma universal. La percepción de lo inmediato desde la representación occidental próxima al realismo, descubre en las técnicas orientales una dimensión capaz de mostrar lo atemporal, aquello que verdaderamente significa un objeto determinado hasta convertirlo en algo común para todo aquel que lo observe. No trata de representar un árbol sino el concepto de árbol. Cada una de las partes que componen el árbol representado contienen en sí mismas la condición de ser árbol.

El carácter sensorial del arte japonés en el que se enfatiza la relación entre hombre y naturaleza, se sirve de la intuición del espectador y del artista para, mediante la abstracción, expresar un significado a través de la representación de un objeto determinado. Será esta la característica que Mahony y Griffin apliquen a sus dibujos, tratando de mostrar escenas posibles de objetos no construidos, generando en el espectador la sensación de pertenencia a un mundo ideal, pero a su vez capaz de transmitir serenidad y armonía en quien lo observa. La búsqueda de la belleza interna del mundo natural que rodea al ser humano será la base sobre la fundamenten su sistema gráfico, ensalzando sus virtudes y sus cualidades por encima incluso de la arquitectura que proponen. Conscientes de lo efímero en la existencia del hombre y de

[3.5]

[3.6]

[3.5] Lámina nº35 de ejercicios. Fuente: Dow, Arthur Wesley. 1899. *Composition. A series of exercises selected from a new system of education*. Nueva York: The Baker and Taylor company.

[3.6] Ando Hiroshige. Arboleada de Suijin y Masaki. 1856-1858. Fuente: Ashmolean Museum, University of Oxford, UK/Bridgeman Art Library. Annenberg learner.

la arquitectura construida, optan por una significación y puesta en valor del entorno natural como elemento universal superior y permanente en el tiempo. Sin alcanzar el nivel de abstracción propio de las xilografías niponas, el grafismo empleado en sus proyectos responde a una necesidad de mostrar a la naturaleza como una entidad superior, bella en sí misma, cuya capacidad evocadora puede generar entornos sugerentes en los que proponer nuevas arquitecturas construidas.

Si las geometrías básicas entendidas como principios estructurales fundamentales según Wright, producen un encantamiento basado en su carácter simbólico fundado sobre una base matemática (Wright 1912); las composiciones de Mahony y Griffin utilizan la representación de los elementos naturales como atractores del espectador mediante una sucesión de planos compuestos por diferentes especies vegetales. Los diferentes filtros que componen la escena recuerdan en cierta medida a la sucesión de espacios que se concatenan en el interior de una vivienda tradicional japonesa debido a la utilización de elementos móviles. Al igual que los impresionistas, sus composiciones tratan de replicar algunas de las técnicas niponas, pero mostrando realidades propias occidentales. Las escenas cotidianas orientales junto a diferentes templos o aquellas en las que se ensalza el monte Fuji como símbolo sagrado de un país, dejan paso a composiciones en las que la naturaleza se convierte en el elemento fundamental que acoge la nueva arquitectura propuesta.

El texto de 1907 *Abstracción y naturaleza* (Worringer 1953), pone de manifiesto cómo la cultura y el arte oscilan permanentemente entre el mundo figurativo y el abstracto. La abstracción como estrategia para reivindicar una vuelta a los orígenes, un primitivismo necesario para aquellos que tratan de establecer un nuevo código no solo gráfico sino también conceptual en la manera de configurar la arquitectura, previo al que surgirá con la aparición de las vanguardias pictóricas en Europa. Frente al racionalismo occidental cuya voluntad es explicar conceptos complejos como suma de entidades diferentes, la visión oriental del mundo no trata de aislar elementos sino a considerar a las partes como iguales y dependientes entre sí. Es esta visión holística la que atrae a arquitectos como Sullivan, Wright, o Mahony y Griffin, sabedores de la necesidad de un cambio cultural en la sociedad.

En respuesta a la formación heredera de la cultura clásica, la aproximación a la arquitectura desde la razón compositiva como réplica de modelos conocidos, resulta infértil para aquellos que tratan de fundar un nuevo lenguaje. Si el trascendentalismo impulsa al individuo a redefinir su condición singular en el mundo, la exposición a la cultura oriental nipona supone una revelación al mostrar la abstracción de los elementos que configuran el mundo como una vía para alcanzar un lenguaje universal alejado de los modelos tradicionales obsoletos.

El propio Frank Lloyd Wright encontrará en el arte nipón una fuente de inspiración sobre la que fundamentará los principios de lo que más adelante acabará definiendo como arquitectura orgánica. Tras su primer viaje a Japón en 1905 y una pequeña conferencia hablando sobre su visión del arte japonés en River Forest Women's Club en 1906, en 1912 publica el ensayo titulado "The Japanese Print: An Interpretation", en el que recoge sus impresiones sobre lo que considera un lenguaje

[3.7]

[3.8]

[3.7] Portada The Japanese Imprint. An Interpretation by Frank Lloyd Wright. Fuente: Wright, Frank Lloyd. 1967. *The Japanese Print: An Interpretation*. Nueva York: Horizon Press.

[3.8] Método para dibujar leones mediante círculos. Fuente: Hokusai, Katsushika. 1812 (Almazán Tomás, David. 2018). *Manual de dibujo abreviado*. Vitoria-Gasteiz: Sans-Soleil.

gráfico capaz de condensar la belleza absoluta de todo aquello que representa. Se trata de un breve texto en el que no se incorporan ninguno de los grabados referentes del estilo Ukiyo-e, incidiendo así en las ideas fundamentales ocultas tras el grafismo. La filosofía básica que define una manera de actuar, una forma de ser en el mundo. Para Wright, la esencia de toda representación nipona se basa en la definición de una geometría interna capaz de articular el significado básico de cada elemento dibujado.

La portada utilizada en su publicación [3.7] refuerza el interés por las geometrías básicas generadoras de las composiciones orientales. Si bien los manuales desarrollados por Dow y Morse son interpretaciones occidentales de las técnicas empleadas en Japón, la referencia utilizada por Wright parece responder al texto de Katsushika Hokusai, “Manual de dibujo abreviado” (Hokusai 1812) [3.8], en el que los dibujos de animales, personas, vegetación así como otros símbolos diversos, se someten a un análisis gráfico en los que se descubren las formas geométricas básicas como el círculo, el triángulo o el cuadrado, como generadoras de todas las imágenes representadas por los artistas nipones (Wright, Almazán y Gondra 2018, p.29). El texto escrito un siglo antes de la publicación del ensayo de Wright es un compendio de ejercicios gráficos, de igual forma que posteriormente hará Dow.

El mismo año en el que Wright publica su ensayo sobre el arte japonés, Mahony y Griffin finalizan su etapa como colaboradores en su estudio. El interés mostrado por ambas partes en la cultura nipona y su sistema de representación, unido a las capacidades gráficas de Mahony, permite establecer una relación directa entre la evolución del grafismo empleado en la etapa en la que fueron partícipes de los diferentes proyectos de las Prairie Houses, así como la confirmación de un estilo propio desarrollado por Mahony que servirá como base para sus posteriores trabajos de forma independiente junto con Griffin. El método gráfico iniciado entonces e influenciado por el manual de Arthur. H. Dow (Dow 1899), se había convertido en una herramienta mucho más precisa capaz de contar no solo la arquitectura sino de explicar en detalle la naturaleza y las especies vegetales que la rodeaban.

La aproximación al arte japonés desde la geometría, propuesta por Wright en respuesta al manual de Hokusai, constata el interés de este por la generación de un sistema estructural cuyo orden interno sea capaz de producir leyes replicables favoreciendo la abstracción frente a la visión realista de la cultura occidental. Los elementos que configuran una escena natural pueden reducirse hasta convertirse en figuras básicas de tal forma que todo el entorno se entiende como un sistema de relaciones entre piezas semejantes. Los dibujos de Mahony no responden a la voluntad de abstracción y depuración geométrica promulgada por Hokusai pero sí son afines a las leyes compositivas recogidas por Dow y replicadas por esta en sus ilustraciones. El punto de vista elegido para la escena, su posición en el papel, así como las técnicas gráficas y el color aplicado, sí encuentran similitudes con los ejemplos referentes de oriente.

La forma en la que Mahony es capaz de adaptar conceptos como la permanencia y la temporalidad en sus dibujos tras el estudio de los grabados japoneses, añade una dimensión nueva a la lectura que Wright hace de los mismos. La diferencia conceptual

[3.9]

[3.9] Perspectiva de la casa Frank Thomas. Dibujo de Birch Burdette Long. Proyecto de Frank Lloyd Wright, 1901. Fuente: Van Zanten, David. 2011. *Marion Mahony reconsidered*. Chicago: University Press of Chicago.

que subyace tras la decisión de cada uno de ellos, establece dos posturas desde las que aproximarse a un proyecto arquitectónico en sus primeras fases. Coherente con la voluntad de Griffin de conceder al paisajismo un papel principal dentro de la labor del arquitecto, las representaciones de Mahony responden a composiciones en las que la arquitectura del paisaje está presente en primera instancia, y en las que la construcción de elementos habitables se convierte en un elemento más dentro del conjunto global.

Los proyectos desarrollados junto a Wright, así como algunos de sus primeros encargos residenciales unifamiliares en los Estados Unidos, suponen un laboratorio en el que iniciar y testar algunos de los principios que configurarán futuras obras de mayor envergadura, ya sea en los Estados Unidos, Australia o India. Las diferentes aproximaciones a los requisitos locales específicos de cada emplazamiento, encuentran en la representación gráfica utilizada un sistema capaz de unificar las ideas y planteamientos de ambos. En constante evolución, los recursos gráficos se sofisticarán con el paso del tiempo, perfeccionando las dotes de dibujo iniciales reflejadas en el detalle y virtuosismo con el que se representan las especies vegetales, hasta encontrar en la abstracción la respuesta a su deseo de mostrar una arquitectura universal al alcance del ser humano.

Antes de la llegada de Mahony al estudio de Wright como arquitecta encargada de la representación gráfica de los proyectos, quien desarrollaba esta labor era el arquitecto Birch Burdette Long, conocedor de las técnicas japonesas y deudor de una formación académica Beaux-Arts. Encargado de realizar las perspectivas de una exposición de los primeros trabajos residenciales de la Prairie Houses, el sistema gráfico empleado por Long le sirve a Mahony como base sobre la que empezar a trabajar a la hora de generar nuevas imágenes. Mediante la utilización de acuarelas y masas de colores planos, las perspectivas de este utilizan la vegetación como un elemento adicional, un añadido que trata de dotar a la escena de un ambiente natural pero que carece de intención tanto compositiva como proyectual [3.9].

Consciente del potencial expresivo de las perspectivas que se desarrollaban en el estudio, y deseosa de aplicar los conocimientos y técnicas de las estampas japonesas admiradas por ella y Wright, durante 1906 realiza dos de los dibujos más importantes en los que aparecen características básicas que más adelante replicará en Australia e India. Se trata de dos proyectos, uno de carácter público y otro de carácter residencial. Las intermitentes ausencias de Wright en su estudio, permiten que Mahony se consolide como una de las mejores en su trabajo como delineante, al tiempo que obligan a los miembros del estudio a tomar decisiones proyectuales significativas.

El primero de ellos es el Templo Unitario, en el que además participó activamente Griffin en su concepción debido al viaje a Japón de Wright. La perspectiva planteada por Mahony se sirve de la vegetación, extremadamente detallada en el trazado de cada una de las hojas formando masas que establecen planos diferenciados y profundidades en el dibujo, para encuadrar el edificio propuesto. Un elemento masivo en el que las líneas de sombra, utilizadas en este caso pese a la ausencia de las mismas en el Ukiyo-e, hacen emerger los diferentes volúmenes que componen el edificio. La vegetación que aparece en él recuerda al espectador la verdadera escala del objeto

[3.10]

[3.11]

[3.10] Perspectiva de la casa K. C. De Rodhes. Dibujo de Marion Mahony Griffin. Proyecto de Frank Lloyd Wright, 1906. Fuente: Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona (0602.001).

[3.11] Portada del Wasmuth Portfolio, 1910. Fuente: Archivo de la Biblioteca J. Willard de la Universidad de Utah.

representado aunque necesita de las personas para afianzar las dimensiones del edificio (Van Zanten 2011, p.63).

El segundo de los dibujos es el realizado para la casa K.C. DeRhodes. En la perspectiva se confirma definición de un estilo propio en el que la vegetación y el cuidado con el que esta se representa, hace que su presencia en el dibujo sea casi la mitad del mismo. La vivienda se muestra en un entorno materializado que a ojos del espectador parece responder a una realidad deseada. Si en la perspectiva de Long la naturaleza es un complemento a la arquitectura, en la imagen de 1906, la imagen narra una escena detenida en el tiempo. Los diferentes planos materializados por las hojas de los árboles en diferentes variables se completan con un primer plano en el que se realiza una composición autónoma en la que se observa un pájaro entre hojas, ramas y flores. El trabajo de Mahony consigue dotar a la escena de una atmósfera, creando un lugar idílico en el que la sola presencia del pájaro parece indicar que la vida en ese lugar es agradable. Mediante el uso de líneas de diferentes grosores y la aplicación de ligeras masas continuas en el plano del cielo, lo sonidos y olores que parecen contener muchas de las xilografías de Hiroshige, aparecen reflejadas en esta perspectiva. Como él propio Wright reconoce en la anotación realizada en la perspectiva, “dibujado por Mahony, después de F.L.L.W. e Hiroshige” [3.10].

Es entonces cuando Wright recibe una invitación para presentar su trabajo en Europa, en la ciudad de Berlín. El contenido del portfolio editado por la Wasmuth Verlag y publicado en 1911 será dibujado prácticamente en su totalidad por Mahony, lo que supone una reinterpretación de dibujos ya realizados en el estudio previamente, adaptados al nuevo método de dibujo planteado por ella. Será la primera vez su sistema de representación se muestre al público europeo. El esfuerzo de síntesis que supone la creación de este documento, coincide con el pensamiento de Wright y el de sus colaboradores, con respecto a la eliminación de lo superfluo en la arquitectura y que reconoce ha percibido que ocurre en la arquitectura japonesa que le interesa (Wright 1912) [3.11].

Para entonces Griffin ya había abandonado el estudio de Wright e iniciado su práctica profesional en solitario. En 1910, Mahony toma la decisión de unirse a la persona con quien un año más tarde contrae matrimonio. Establecidos definitivamente como pareja sentimental y profesional, la producción gráfica del estudio comienza a definir un estilo propio en el que las ideas de ambos se complementan. Se intensificará la búsqueda de un lenguaje basado en las enseñanzas orientales, en el que la naturaleza y la arquitectura se funden en un único elemento, mostrando situaciones y escenas cuyo carácter simbólico trasciende el mensaje puramente técnico de la disciplina.

La independencia profesional y el comienzo de una nueva etapa en sus vidas, les ofrece la posibilidad de explorar nuevas vías en las que definirse como un producto singular. Un equipo formado por dos personas que defienden unos ideales comunes. En ese proceso de autoafirmación necesitan generar una seña de identidad que sirva como referente de los trabajos producidos en su nuevo estudio. Un documento capaz de *mostrar en su totalidad el edificio, plantas, perspectivas, secciones, detalles decorativos, unificados en único mural* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p. 286).

[3.12]

[3.12] Planos de la casa F.P. Marshall en Winnetka, Illinois, 1910. Fuente: Museo de Arte Mary and Leigh Block, Universidad de Northwestern, Illinois (1985.1.100).

La experiencia gráfica adquirida previamente y el conocimiento de los sistemas de representación nipones, parecen ser los catalizadores del formato de presentación adoptado por Mahony y Griffin a partir de entonces. Partiendo de las composiciones verticales de las estampas japonesas, deciden utilizar este formato para generar un único documento en el que se pudiera resumir el proyecto. El sistema diseñado se adapta a la dimensión residencial de los primeros encargos que reciben como estudio independiente, lo que les permitirá crear una imagen propia, un estilo reconocible a la hora de narrar un proyecto y poder comunicárselo a los clientes de forma que sea accesible para ellos.

La composición tipo del dibujo propuesto, se organiza en un panel de tamaño único, de 45 x 90cm, concebido como un grabado en color satinado acabado en tinta o en acuarelas transparentes mezcladas con pegamento, en el que se muestra una visión completa del proyecto (Marion Mahony Griffin en, Griffin 1949, p. 286-287). El dibujo se divide en tres partes, cada una de ellas delimitada por unas líneas continuas que a modo de marcos contienen las escenas que quieren ser narradas. El tercio superior sirve como base para mostrar una perspectiva exterior del proyecto. La imagen parece acercarse al espectador haciéndole partícipe de la escena recreando un escenario futuro capaz de condensar el aspecto exterior de la vivienda y su relación con el entorno natural cercano. La vegetación excede los límites del dibujo hasta alcanzar los bordes del papel e incluso invadiendo otras partes de la composición, produciendo un efecto de profundidad en el conjunto. La parte central sirve para mostrar en planta el programa de la vivienda y la relación funcional entre las distintas partes del proyecto, así como los accesos principales y secundarios y los espacios exteriores cubiertos. El tercio inferior muestra una perspectiva interior o una sección fugada de la vivienda, incidiendo en las relaciones espaciales internas producidas por las diferencias de alturas libres entre estancias anejas, en un intento por mostrar al espectador la materialidad del proyecto una vez accede a la vivienda [3.12].

La combinación de documentación técnica y dibujos evocadores en los que se muestra la atmósfera que rodea al edificio propuesto, condensa la formación y personalidades de cada uno de sus autores en un único pliego. La herencia de la formación eminentemente técnica recibida por Griffin en la Universidad de Urbana-Champaign en Illinois, se conjuga con la visión artística de Mahony y sus capacidades como delineante, fruto de lo aprendido en el MIT en Boston. La organización en plantas, secciones y alzados cercana a la tradición gráfica que responde a la tradición Beaux-Arts, se altera en favor de una presentación visual más atractiva para los clientes. El ambiente del lugar imaginado debe de mostrarse de manera directa, por encima de cualquier norma estilística dictada por la academia. No se trata de un acto de rebeldía por parte de ambos frente a las convenciones preestablecidas, sino de un ejercicio dual en el que se conjuga una voluntad innovadora e idealista de mostrar una realidad alternativa mejor, con una visión pragmática deseosa de producir un objeto que encuentre un cliente potencial con el que materializar esa imagen soñada.

El resultado produce un documento único, síntesis de un planteamiento y posición frente a la nueva arquitectura residencial unifamiliar, que les aleja de otras

[3.13]

[3.14]

[3.15]

[3.13] Gorriones y camelia en la nieve. Utagawa Hiroshige, 1831. Fuente: The Art Institute of Chicago.

[3.14] Vista aérea de Mimeguri. Utagawa Toyoharu, alrededor de 1800. Fuente: Base de datos Ukiyo-e.org.

[3.15] Perspectiva aérea de Rock Crest / Rock Glen. Fuente: The Art Institute of Chicago.

propuestas conocidas como las casas realizadas junto a Wright en Oak Park. El deseo de generar un sistema gráfico que condense la información esencial de cada proyecto, parece verse reflejada también en la naturaleza de las viviendas ideadas en sus primeros años de práctica independiente. La tendencia hacia la horizontalidad se sustituye por unos volúmenes más compactos, con una organización en planta más centralizada, en los que la monumentalidad exterior contrasta con la reducida escala de los proyectos.

Tras los primeros encargos de menor tamaño, el proyecto de la comunidad residencial de Mason City en Iowa, les permite desarrollar con mayor intensidad conceptos urbanos en los que arquitectura y paisaje se funden en un todo. La imagen aérea utilizada para explicar el proyecto en un único dibujo retoma la composición tripartita pero en esta ocasión en formato horizontal. Influenciada por diferentes representaciones niponas, el conjunto se organiza en torno a los elementos vegetales principales que caracterizan el lugar, como son el río que discurre en diagonal en la composición, y los árboles que lo rodean y enmarcan. Entre la vegetación aparecen, recortados en blanco, los volúmenes de las viviendas que componen el conjunto residencial. La composición ofrece una doble lectura de la relación de estas con la vegetación. La estampa de Hokusai, *La valla de bambú en el poblado Kume* [3.13], cada casa parece estar flotando sobre las copas de los árboles, arropadas por las hojas de la misma forma en la que Hokusai parece proteger las construcciones ocultas tras el bambú (Roberts 2013). La imagen aérea, *Mimeguri*, realizada por Utagawa Toyoharu, otro de los grandes exponentes del Ukiyo-e, muestra cómo las viviendas parecen emerger del suelo hasta fundirse con la naturaleza en un todo [3.14]. Ambas contienen estrategias de representación que pueden ser reconocidas en la perspectiva realizada por Mahony para el proyecto de Mason City.

El concepto de la naturaleza como elemento que da cobijo a la arquitectura que se inserta en ella responde de manera parcial a la idea global según la cual conciben Mahony y Griffin la comunión entre las partes. Las viviendas ya no son piezas singulares que se depositan sobre un contexto natural ya consolidado sino parte del entorno existente. En la arquitectura propuesta en Rock Crest ocurre una situación similar, en la que las viviendas se elevan adecuándose a la topografía del terreno. Para acentuar la sensación de pertenencia al terreno, las líneas que marcan el encuentro entre arquitectura y suelo se desdibujan o se ocultan tras especies naturales de menor porte [3.15]. De igual manera que el río que aparece en la imagen de Utagawa se presenta al espectador como un torrente de agua en movimiento, la condición dinámica de dicha composición se replica en la imagen de Mason City enriqueciendo la atmósfera recreada y mezclando de nuevo situaciones reales con universales. El río recuerda el tiempo detenido en un instante preciso mientras que los árboles rodeando a la naturaleza presentan una imagen ideal de un lugar por construir. Las masas doradas que bordean la composición refuerzan la posición elevada del espectador que, desde un punto de vista imposible para el peatón, descubre una nueva comunidad residencial mirando a través de un claro en las nubes.

[3.16]

[3.16] Casa J. G. Melson. 1912. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/3625).

De los diferentes proyectos unifamiliares desarrollados en esta comunidad doméstica, destaca la casa J.G. Melson, de 1912 [3.16]. Para la narración de la propuesta, retoman el esquema vertical ya experimentado previamente en otras viviendas unifamiliares. La peculiar situación de la casa, junto a una pared vertical de piedra rodeada de vegetación y cercana al río que cruza toda la ordenación, favorece la exaltación de la perspectiva exterior frente al resto de documentos que conforman el pliego tipo de Mahony y Griffin. La perspectiva se extiende casi hasta la parte inferior de la lámina, al reproducir el reflejo de la vivienda en el agua mediante unos trazos punteados, algo que singulariza a este elemento natural en el conjunto final del proyecto. Las plantas se convierten en una documentación adicional, y se dibujan de tal forma que parecen más unos esquemas que dibujos técnicos de consulta. La subordinación de estos a la perspectiva exterior condiciona el espacio restante de la lámina de forma que se omite la información que pudiera añadir una sección interior fugada.

Parece que el enclave natural en el que se iba a desarrollar el proyecto en Iowa, en especial la casa J.G. Melson, había atraído de tal manera a Mahony y Griffin que para ellos resultaba más importante mostrar la vivienda significando el lugar privilegiado en la naturaleza en la que iba a construirse, antes incluso que el interior de la misma. Los mecanismos gráficos utilizados para ocultar el encuentro del nuevo volumen con el suelo o las paredes de piedra existentes mediante otros elementos vegetales, sirve para enfatizar, al igual que en la vista aérea del conjunto, la voluntad de construir una casa enraizada al terreno, no como fruto de una superposición sino como el descubrimiento de un nuevo elemento que emerge de la tierra. El punto de vista elegido, desde el río y en una posición por debajo de las personas que aparecen en un nivel inferior a la izquierda de la composición, significa no solo la compacidad del conjunto sino la marcada verticalidad de la arquitectura propuesta en el lugar.

El extremo inferior izquierdo de la lámina muestra la planta de acceso a la vivienda y el jardín exterior, en el que la ornamentación y el trazado planteado se confunden en la presentación con los motivos florales que Mahony comenzó a colocar en el primer plano en las perspectivas de las Prairie Houses de Wright. Sea un esquema que sirve de base para el posterior desarrollo del proyecto, o simplemente un divertimento geométrico como elemento compositivo de apoyo a la lámina, una licencia artística (Larson 1982), lo cierto es que el nivel gráfico en constante evolución concede un papel cada vez más relevante a la naturaleza. Ya sea como representaciones realistas de elementos vegetales existentes, idealizados, o imaginados; o como abstracciones y motivos geométricos genéricos según las leyes internas ocultas según lo expuesto por Hokusai.

En 1912 resultan también vencedores del concurso para la ciudad de Canberra. Los dibujos del proyecto están realizados en unos tonos verdes, azules y dorados, influenciados por la paleta cromática propia de Hiroshige y otros artistas Ukiyo-e, y sus acuarelas reflejan con detalle la topografía y los elementos naturales que configuran la propuesta por ellos planteada. En un formato alargado, la decisión de mostrar en una vista aérea la imagen final del proyecto resultó decisiva, junto con el planteamiento

[3.17]

[3.17] Vista desde la cima del monte Ainsie, 1911. Fuente: Archivos Nacionales de Australia.

urbano propuesto, para ser vencedores. La visión elevada del conjunto tratada como un tríptico, concede de nuevo el papel protagonista al entorno en el que se inserta la propuesta, remarcando el paso del río por la ciudad como elemento singular en el trazado. La solución gráfica resulta una evolución de la presentada para el proyecto de Iowa [3.17].

La utilización del color en la composición para la futura Capital Federal de Australia acota el dibujo a línea de la propuesta, generando la profundidad necesaria para que se produzca en el espectador la sensación de flotar en el aire y de observar la ciudad desde una posición privilegiada. En lo alto del Monte Ainslie, una de las colinas que rodean al lugar elegido para la implantación del concurso, la vegetación, el cielo y el río producen un efecto envolvente similar al que Hokusai y Utagawa emplean en sus estampas. El dorado que configura cada uno de los rectángulos que componen el tríptico enmarca la escena central principal, y dos laterales de menores dimensiones en los que el dibujo se vuelve más difuso y el detalle empleado es menor, aumentando así la sensación de enfoque del espectador en la parte central de la composición. Si la visión de Iowa necesitaba del dinamismo del río como elemento natural principal del conjunto, en Canberra la voluntad de Mahony de añadir la dimensión temporal a sus representaciones se sirve de esta técnica para producir un acercamiento progresivo hacia el centro del dibujo, lugar donde se coloca el Capitolio, elemento principal de la futura Capital Federal.

El estudio y devoción por la vegetación local no solo consistía en su dibujo y catalogación, sino que ambos comenzaron a potenciar este respeto por la naturaleza como signo distintivo de su carrera como arquitectos. La utilización y puesta en valor de especies vegetales autóctonas se convirtió en uno de sus mayores retos profesionales al defender su uso, ya que *era posible conseguir una mayor belleza natural en el menor tiempo posible y con el menor gasto asumible* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p. 122).

En contacto con botánicos y geólogos de la ciudad de Chicago, Griffin era partícipe de las rutas guiadas en las que expertos en la materia mostraban las leyes ocultas de los paisajes de su ciudad natal. Como arquitecto descubre entonces que las condiciones que definen un lugar contenían otra serie de variables más allá de lo visible, convirtiendo el entorno en una entidad variable con el tiempo, capaz de ser controlado si se tiene conocimiento de las reglas internas de cada elemento que lo configura. Esta predilección por una visión más científica, derivada de su formación en la Universidad de Illinois, se complementaba con la fascinación de Mahony por el tratamiento de la naturaleza en los grabados japoneses, desde una aproximación más artística capaz de descubrir nuevas posibilidades plásticas que podían ser aplicadas en futuros proyectos.

Los jardines botánicos de Sydney y de Melbourne fueron lugares en los que ambos descubrieron el potencial que la flora de Australia escondía, y donde conocieron a científicos australianos que les explicaron las características principales del continente en el que ejercían entonces como arquitectos. Desde 1915 y hasta 1940, Mahony dedicará parte de su tiempo a realizar una serie de láminas en las que recoge algunas de las especies vegetales más interesantes, a su juicio, del continente australiano. La

[3.18]

[3.18] Conjunto de Retratos del Bosque. Fuente: Wood, Debora. 2005. *Marion Mahony Griffin. Drawing the form of nature.* Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art.

colección de veinticuatro dibujos denominada como Retratos del Bosque muestra no solo su interés por la naturaleza sino también su dominio de múltiples técnicas de representación [3.18].

Concebidos en primera instancia como ejercicios ajenos a la producción arquitectónica de la pareja, estas láminas resultan una derivación del modelo compositivo tipo utilizado en proyectos previos. Aún así mantienen las proporciones verticales de los lienzos como signo distintivo de su obra. Esta serie de láminas ha de entenderse entonces como un trabajo experimental. La naturaleza se convierte en el único elemento de la composición, sin que exista referencia alguna a la escala humana, más allá de la que pueda intuirse de la observación de las escenas.

La mayoría de estos dibujos se realizaban en primera instancia como bocetos en grafito que posteriormente se terminaban a tinta sobre un papel traslúcido ligeramente satinado. De ahí, el dibujo se transfería a una tela de seda sobre la que se aplicaba color mediante diferentes tintes. La transferencia del papel a la seda se realizaba mediante un proceso de reproducción similar a las utilizadas en la fotografía de entonces con los cianotipos. Tras este paso, los dibujos se terminaban aplicando color con tintas similares a las de las xilografías japonesas. Las zonas en las que no se coloreaba dejaban a la vista el tejido brillante de la seda como base del dibujo, que aportaba unos brillos adicionales a los generados por los tintes (Wood 2005, p. 11).

Atendiendo a estas láminas, puede entenderse su afán por combinar las texturas y los colores de la vegetación y el entorno natural, manejando las siluetas para potenciar los efectos de las perspectivas. La introducción de estos elementos produce una ligera alteración de la percepción de la escala del conjunto, incidiendo en valores tales como la serenidad y libertad propias de un continente por descubrir. La técnica nipona del Ukiyo-e, parece servir a su autora para mostrar la sensación de sorpresa y admiración por el paisaje que observa, al tiempo que ensalza la levedad y la condición efímera del hombre en relación con su entorno. Se trata de un reconocimiento de la naturaleza como elemento a preservar y del que el ser humano forma parte.

Conocedores antes de su llegada a Australia del texto “Cyclopedia of American Horticulture” (Bailey 1900) en el que se recopilan ilustraciones de especies vegetales nativas del continente americano, y del manual “Landscape Gardening in Japan” (Conder 1893) en el que se analizan los diferentes elementos que configuran los jardines tradicionales japoneses; el conjunto de láminas estudiando la flora australiana se convierte en una versión condensada de ambos manuales y adaptada al nuevo continente. Un paso previo necesario para acercarse a la naturaleza desde el estudio profundo de la misma, no solo de forma científica sino plástica según la filosofía oriental.

Serán estos dibujos los documentos que servirán a ambos arquitectos como presentación para introducir la figura del arquitecto del paisaje, desconocida hasta entonces en Australia, y que debía sustituir a la del jardinero a fin de incluir en cada proyecto no solo las condiciones naturales sino también el carácter de los edificios de alrededor. Su labor ha de ir más allá del cuidado y la catalogación de los elementos

[3.19]

[3.20]

[3.21]

[3.19] Perspectiva del Newman College, 1915. Fuente: Archivos del Arts Institute of Chicago (1996.24.3).

[3.20] Interior del Café Australia, 1916. Fuente: Wood, Debora. 2005. *Marion Mahony Griffin. Drawing the form of nature*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art.

[3.21] Retratos del bosque. Título de la imagen: *Eucalyptus Urnigera* Tasmania/Scarlet Bark, 1919. Fuente: Mary and Leigh Block Museum of Art.

naturales visibles y de una descripción detallada de sus características. Es necesario un entendimiento de la naturaleza como un proceso que evoluciona con el tiempo, al que el hombre ha de adaptarse y convivir con él. Su arquitectura del paisaje no trata de imponer un trazado geométrico específico sino de encontrar el orden interno propio del lugar, para interpretarlo y potenciarlo.

Uno de los primeros proyectos en los que pudieron desarrollar su papel como arquitectos del paisaje en relación directa con la arquitectura producida, fue el edificio para el Newman College (1915-1918) [3.19]. Para el diseño del jardín interior tuvieron en cuenta las diferentes especies locales adecuadas para su utilización, así como sus periodos de floración, de forma que siempre hubiese una parte con color junto al edificio. Sin embargo, este proyecto no logra alcanzar un nivel de integración conceptual entre arquitectura y entorno similar al propuesto en Iowa o Canberra, en parte por tratarse de una actuación de menor tamaño y en mayor medida porque las exigencias y discrepancias con los promotores no permitieron una aproximación al conjunto desde el paisaje por no considerarlo representativo de la institución. No obstante, se trata de uno de los primeros en los que la totalidad de las especies utilizadas eran autóctonas, tras los conocimientos adquiridos en la catalogación realizada para los Retratos del Bosque. Además, la paleta de colores propia de su arquitectura comenzaba a definirse como cercana a los naranjas, ocres, amarillos, grises y algunas notas de rosas y azules, todos ellos provenientes de la flora local.

Otro proyecto cercano en el tiempo, fue el realizado en la ciudad de Melbourne para el Café Australia (1916) [3.20]. Se trata de un local situado en una de las avenidas principales de la ciudad que debía ser reformado por completo. Su interior fue concebido como un gran jardín botánico en el que las plantas y las flores se confundían con la vegetación en forma de elementos arquitectónicos ornamentales, así como con los murales en los que se representaban algunas de las especies vegetales que tanto les habían cautivado. De nuevo, el proyecto ha de entenderse como una investigación sobre la relación de la arquitectura con la naturaleza. En este caso de una forma mucho más literal y explícita que en ocasiones anteriores y que se aleja de la abstracción propia de la cultura japonesa. Pese a todo, el contacto entre la vegetación y los elementos contruidos puede considerarse como el paso previo a lo que después ocurrirá en las afueras de Sydney.

Años más tarde y con motivo de la promoción del proyecto de su comunidad en Castlecrag, utilizaron, entre otros dibujos, una de las láminas de la serie de Retratos del Bosque [3.21]. Resulta determinante la decisión adoptada en este gesto, ya que por primera vez en su carrera, el entorno se muestra ante el espectador como el protagonista principal en relación a la presencia de la arquitectura en el dibujo. En un segundo plano, aparece una perspectiva de una de las viviendas propuestas y en la esquina inferior izquierda, en un tamaño menor, se hace referencia a la planta de la vivienda. La composición vertical se sirve de la vegetación para organizar el papel de forma que enmarca y dirige la visión, por un lado hacia la vivienda propuesta, y por otro hacia la bahía. La perspectiva exterior transforma el marco del dibujo en una masa vegetal de la que no se puede saber el comienzo ni el final de la misma, consiguiendo así

[3.22]

[3.22] Perspectiva del banco Jwala en Jhansi, 1936. Fuente: Archivos de la Avery Architectural and Fine Arts Library de la Universidad de Columbia, Nueva York (1000.015.00084).

el efecto de introducir al espectador en la escena, enmarcando la vivienda. Esta dificultad por establecer los límites de la perspectiva incrementa la sensación de libertad que transmiten sus dibujos. El aspecto de naturaleza no domesticada refuerza su idea de subordinación de la arquitectura al paisaje.

Esta presentación del proyecto ante los posibles compradores respondía al deseo de ambos de hacer conscientes a los futuros residentes de que no iban a adquirir simplemente una propiedad en forma de vivienda, sino también un entorno natural del que debían hacerse responsables. De esta manera conseguirían *dar a cada uno de los habitantes la oportunidad de alcanzar su sueño. Quiero que Castlecrag se construya de forma que cada individuo pueda sentir que todo el paisaje es suyo. Sin barreras, sin fronteras* (Walter Burley Griffin 1922, en Griffin 1949, p.526).

Será en 1935 cuando el continente asiático se cruce de nuevo y por sorpresa en la vida de estos arquitectos. La Universidad de Lucknow convoca un concurso para diseñar su nueva biblioteca y ambos resultan vencedores tras presentar su proyecto realizado desde Sydney. Se encuentran en el periodo de madurez de sus carreras profesionales, habiendo realizado proyectos en América y en Oceanía, y la experiencia de proyectar en la India ha de resumir los conceptos que definen su arquitectura, mediante la aplicación de principios universales adaptados a nuevos entornos locales.

El contacto con la realidad local supone un contraste aún mayor que el vivido por ambos a su llegada al continente australiano. Además de la convivencia de respeto mutuo entre arquitectura y naturaleza, desarrollada de manera instintiva entre los ciudadanos locales, el uso del color y las técnicas propias de la artesanía marcarán las primeras impresiones de ambos en la India. La cultura hindú, cercana en sus fundamentos a las ideas que ambos compartían de una realidad visible, cambiante y cíclica del mundo combinada con otra visión global y superior permanente, resulta similar a muchos de los principios recogidos en la generación de las estampas japonesas. La significación espiritual de los colores en la India se convierte en un estrato adicional dentro del ideario de Mahony y Griffin. Los dibujos producidos en este periodo en Asia pueden analizarse en estos términos, considerando el medio utilizado para mostrar un proyecto arquitectónico como una vía capaz de introducir a su vez variables intangibles alejadas de la concepción técnica de la disciplina, reconocibles por aquellos familiarizados con este pensamiento. Conceptos como la pureza, la paz espiritual o la creatividad, se asimilan a tonos blancos, azules o violetas.

Pese a no construir el edificio del que resultaron ganadores en 1935, su estancia en el país les permitió desarrollar múltiples proyectos aunque casi ninguno de ellos fue materializado debido al fallecimiento inesperado de Griffin dos años más tarde. Durante su periodo de actividad allí, los dibujos realizados muestran una concepción de la arquitectura desde la lectura de la tradición y el interés por la artesanía. El formato vertical utilizado hasta entonces da paso a unas composiciones más horizontales, en las que el color adquiere una presencia mucho más intensa, reflejo de los colores de la cultura local [3.22].

[3.23] Perspectiva para las oficinas del periódico Pioneer en Lucknow, 1936. Fuente: Archivos de la Avery Architectural and Fine Arts Library de la Universidad de Columbia, Nueva York (1000.015.00087).

Su arquitectura muestra entonces la misma falta aparente de referencias formales de las construcciones del país, que paulatinamente estaban siendo contaminadas con arquitecturas occidentales. Solo así se podrá desarrollar una identidad verdaderamente propia. La relación con el entorno natural se basa en este caso en un entendimiento de la climatología local aplicado a la arquitectura construida, insertándose esta de una manera más impositiva que en proyectos pasados, pero siempre apoyada por los elementos vegetales como complemento que configura la totalidad del edificio [3.23].

La utilización de papeles ocreos como base para sus dibujos les permite introducir en tonos blancos trazados estableciendo una clara jerarquía entre elementos en luz y otros en sombra. Las perspectivas de este periodo se caracterizan por incluir este código que muestra la textura rugosa de las fachadas de sus edificios. Aparece de nuevo la dualidad entre código gráfico y recurso que incorpora una dimensión añadida, en este caso lo táctil, desde una posición abstracta alejada de la figuración utilizada en los dibujos de etapas anteriores tanto en los Estados Unidos como en Australia. No tratan de mostrar un material rugoso específico como la piedra o similar, sino condensar el concepto de lo rugoso en un dibujo. Los trazados, similares a los utilizados en las estampas japonesas, se convierten en un código que trasciende la realidad material del edificio concreto gracias a un proceso de simplificación que elimina lo insignificante (Wright 1912, p.54). Este mecanismo exigirá de la intuición en quien lo observa para comprender en toda su extensión la nueva realidad global propuesta por los arquitectos.

La capacidad gráfica de Mahony les sirve a ambos como herramienta fundamental no solo de comunicación sino también proyectual. Se trata de una capacidad adquirida de forma progresiva y desde sus comienzos como estudiante. A lo largo de su vida y en diferentes etapas correspondientes con periodos en los que la dedicación a la arquitectura era menor debido a la ausencia de encargos, Mahony realiza diversos trabajos como ilustradora para publicaciones infantiles. Estas escenas imaginarias le sirven de nuevo como laboratorio para seguir perfeccionando su estilo de dibujo y para seguir aumentando el imaginario de un mundo ideal que tanto ella como Griffin anhelaban. Las ilustraciones se sirven del lenguaje aprendido de las estampas japonesas. Se trata de pequeños ejercicios en los que experimentar el papel de la naturaleza como elemento gráfico en el que habitar, en este caso mediante diferentes especies animales, y que posteriormente se convertirían en arquitectura. Su análisis debe realizarse en los mismos términos que cualquier otro proyecto de arquitectura con el objetivo de descubrir por encima del objeto el método de dibujo, y la estrategia proyectual derivada de él, que evoluciona en el tiempo en paralelo con la mentalidad de ambos.

En la imagen para el anuario de 1910 “The Children’s Yearbook”, se muestra un pequeño pájaro sobre una rama de un árbol en floración, del que se pueden observar el plumaje del ave con detalle, así como los tipos de hojas y flores que significan el tipo de árbol en el que se desarrolla la escena. La aportación de Mahony, tomada de las xilografías Ukiyo-e, es la aplicación de una serie de filtros realizados con diferentes

[3.24]

[3.24] Ilustración de Marion Mahony Griffin para el libro *The children's yearbook*, publicado por Stoll & Edwards, Nueva York, 1923. Fuente: Archivos de la Biblioteca del Congreso. Washington.

trazos curvos, colocados en un primer plano aquellos que cubren con franjas blancas la escena, y en un plano posterior los que se componen de varias líneas paralelas más juntas entre sí. La curvatura de estas tramas produce un efecto dinámico en la composición que además sirve para dotar al conjunto de profundidad. Las líneas se entretajan con el pájaro y las ramas, hojas y flores, sin definir de forma clara la naturaleza de las mismas. Se trata de un recurso gráfico simbólico que deja abierta la posibilidad de ser interpretado por el espectador como parte del árbol que aparece en escena, o como una materialización del viento que acompaña al ave sobre la rama. Alejada de la descomposición geométrica y simplificación de trazados propuestas por Hokusai, Mahony parece adscribirse a las normas enunciadas por Morse y Dow, pero dotando a sus composiciones de una universalidad cercana a la descrita por Wright en su ensayo sobre la estampa japonesa [3.24].

De ascendencia irlandesa, el imaginario fantástico que la cultura celta le pudo proporcionar en su infancia, le sirve como inspiración y motivo principal para realizar las diferentes escenas que aparecen en diversos medios a partir de 1930. Las hadas se convierten en un personaje fundamental de las escenas que Mahony representa. Pequeñas figuras que en la mitología celta ostentaban diferentes poderes, y que añadían al cuerpo femenino unas alas que les permitían desplazarse de forma ligera y ágil de un lugar a otro.

Al observar las escenas creadas, independientemente del encargo o del contenido del libro para el que fueron pensadas, se puede deducir una voluntad de su autora por continuar explorando el vocabulario formal iniciado a su llegada a Australia. En un entorno vegetal que parece recordar a Castlecrag, las figuras aladas recrean escenas de ocio entre los árboles, en un intento de mostrar al mundo que la comunidad planteada en aquel lugar podía trascender lo humano hasta alcanzar lo universal. La localización del grupo de hadas, todas juntas en la copa del árbol, genera un efecto de superposición en el que las alas de todas ellas se entremezclan con las hojas y las ramas, hasta generar un conjunto único. Una descomposición visual del árbol que produce una abstracción del mismo, en el que el uso del color crea una imagen caleidoscópica similar a la generada en los techos del Teatro Capitol de Melbourne, así como de algunos de sus apliques en los techos [3.25]. Un proceso no finalizado, una escena congelada en la que Mahony narra la fusión por ambos promulgada entre hombre y naturaleza, en un entorno que mezcla lo real con lo imaginario, lo específico con lo universal.

Conscientes de que su proyecto social no había alcanzado el desarrollo que en su día imaginaron, estos dibujos pueden entenderse como un homenaje y un legado para mostrar las posibilidades de aquella idea inicial. Condensadores de sueños que, retomando los principios del arte japonés en el que los elementos representados se convierten en símbolos universales de elementos singulares, parecen responder a la voluntad de crear una escena atemporal, un sueño que en algún momento y posiblemente en algún otro lugar, pueda convertirse en realidad [3.26].

El planteamiento inicial y su forma de aproximarse al paisaje y la arquitectura como una entidad única desde la geometría y los trazados reguladores en sus primeros proyectos residenciales de los Estados Unidos, evoluciona hacia una posición de

[3.25]

[3.25] Lámpara de techo del Teatro Capitol en Melbourne, 1924. Fuente: Colección del Museo Powerhouse, Sydney (97/308/1).

equilibrio entre las leyes internas que propone el arquitecto y aquellas subyacentes en el lugar en el que se actúa. En las perspectivas de Mason City y en particular en la de la casa J. G. Melson, se significan elementos naturales singulares como el río, capaz de focalizar la atención del espectador, ya que a su alrededor se va a desarrollar la operación arquitectónica global. El agua se convierte en ambos casos en un símbolo que muestra la realidad cambiante del lugar. La evolución de su pensamiento les acerca a posiciones próximas a una concepción oriental del mundo, una visión holística en la que los propios dibujos condensan no solo un mensaje directo sobre la arquitectura propuesta, sino una forma de aceptar la relación de esta con la naturaleza y de la acción inevitable del paso del tiempo.

En el proyecto para Castlecrag, aplicando tan solo las operaciones mínimas necesarias sobre el terreno, y sin modificar el entorno natural, la capacidad de adaptación de la arquitectura propuesta incide en esta evolución en su forma de proyectar, de tal manera que lo uno no pueda ser concebido sin lo otro. Así la observación de las edificaciones recordará a la totalidad del entorno natural en el que se insertan y viceversa, la lectura del carácter del lugar será completa, observando su flora local y entendiendo las construcciones propuestas como parte del mismo. La naturaleza cobra una presencia primordial en sus dibujos, reduciendo las referencias directas a los documentos técnicos de la arquitectura a unos meros esquemas anejos a esta.

Cada una de las xilografías creadas por Hiroshige siguiendo las técnicas del Ukiyo-e debía ser un objeto acabado en sí mismo, un elemento capaz de condensar la belleza que cada una de las partes que lo componían trataban de transmitir al espectador en forma de narración de un hecho cotidiano. Para Mahony y Griffin, cada uno de los dibujos realizados debía responder de igual manera al requisito de ser un objeto capaz de ser apreciado en sí mismo como una obra de arte, independientemente del proyecto que en él se representara. Quizás debieran entenderse sus trabajos como parte de un todo cuyo propósito era la creación de un mundo en el que cada uno de sus elementos fuera por sí mismo sublime. Tal y como Wright describe a la estampa japonesa, como aquella que se produce desde el punto de vista estético, cercano a la sensualidad y que puede considerarse como poesía (Wright 1912), las composiciones gráficas de Mahony deben valorarse en los mismos términos para comprender la repercusión que tienen sobre la obra proyectada junto con Griffin en América, Oceanía y Asia.

La investigación y evolución de la técnica y sus sistemas de representación, la depuración de los códigos empleados y la utilización del color en diferentes formas, se asemejan a la filosofía en la que Hokusai describió su labor como artista: *Desde los seis años tuve la manía de dibujar la forma de las cosas. A los cincuenta había producido gran número de dibujos, pero antes de los setenta no hice nada que mereciera la pena. A los setenta y tres creo haber adquirido algún conocimiento de la estructura verdadera de los seres naturales, animales, plantas, árboles, pájaros, peces e insectos. Creo que cuando cumpla los ochenta habré progresado notablemente. A los noventa alcanzaré el misterio de las cosas; a los cien haré una obra asombrosa, y a los ciento diez cuanto dibuje, aunque solo sea una línea, poseerá el soplo de la vida* (Hokusai 1834).

[3.26]

[3.26] Detalle del mural "Hadas alimentando a las garzas", 1931. Fuente: Watson, Anne. 1998. *Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin. America. Australia. India.* New South Wales: Powerhouse publishing.

Las palabras de Griffin en las que se valora el sistema de representación japonés como aquel capaz de extraer lo esencial obviando lo irrelevante, pueden entenderse ahora como otra de las herramientas utilizadas a la hora de realizar sus proyectos. La precisión con la que el entorno natural es dibujado, les permite descubrir relaciones entre la naturaleza y la arquitectura, así como potenciar espacios al aire libre en los que el individuo pueda valorar su entorno cercano, al tiempo que es consciente de formar parte de un todo. El grafismo utilizado para mostrar sus ideas responde no solo a unas técnicas determinadas, sino a la voluntad de condensar en cada una de estas representaciones los conceptos fundamentales de sus proyectos. Objetos bellos por sí solos, pero capaces de significar el entorno en el que construir. La relación de dependencia entre la arquitectura y la naturaleza, a la vez que se enfatiza la responsabilidad de preservación, coexistencia y puesta en valor de estas por parte del usuario, se convierte en la ley básica que fundamenta tanto el sistema de representación elegido como el objeto representado.

THE FEDERAL CAPITAL.

PRELIMINARY GENERAL PLAN.

GENERAL.

Unity essential to the city requires for so complex a problem a simple organism.

The factors consist in the advantages of the location on the one hand and the civic necessities on the other.

For Canberra, an equation thus of the conditions of the site (1) with the functions, (2) to which they are to be adapted, is indicated in the following abstract, the numerals indexing the subsequent elaboration:—

<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <div style="border-bottom: 1px solid black; padding-bottom: 5px;"> <p style="text-align: center;">1 SITE.</p> <p>1.1 Distant mountains.</p> <p>1.2 Local mountains.</p> <p>1.3 Hills.</p> <p>1.4 Waterway.</p> <p>1.5 Valleys.</p> </div> </div>	<p>2 FUNCTIONS.</p>	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <div style="border-bottom: 1px solid black; padding-bottom: 5px;"> <p style="text-align: center;">2.1 Occupation.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>2.11 Public.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.111 Federal.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.1111 Primary.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.11111 Government.</p> <p>2.11112 Recreation.</p> </div> </div> </div> </div> <p>2.1112 Secondary.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.11121 University.</p> <p>2.11122 Military.</p> </div> </div> </div> <p>2.112 Municipal.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.1121 Official.</p> <p>2.1122 Market.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.11211 Urban.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.112111 Administrative.</p> <p>2.112112 Mercantile.</p> </div> </div> </div> </div> <p>2.12 Private.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.121 Industrial.</p> <p>2.1211 Focal.</p> <p>2.1212 Local.</p> <p>2.12121 Initial.</p> <p>2.12122 Social.</p> <p>2.12123 Agricultural.</p> <p>2.12124 Manufacturing.</p> <p>2.122 Unsettled.</p> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px; margin: 0 auto; width: 80%;"> <p>2.1221 Communal.</p> <p>2.1222 Individual.</p> </div> </div>
--	----------------------------	--

2.2 Communion location.

2.21 External.

2.211 Railways.

2.212 Roadways.

2.22 Internal.

2.221 Circulation.

2.222 Distribution.

4. Una comunidad modelo.

“En las comunidades tribales o en los pueblos, donde toda civilización ha nacido, había esenciales unidades sociales intermedias entre la familia y los sistemas productivos colectivos. Al menos había un barrio de unas pocas familias con muchos intereses en común y también la comunidad doméstica de unas doscientas personas que se conocían bien las unas a las otras. Estas eran las relaciones que permitían un tipo de conducta, intuitiva y de libre expresión, que facilitaban el crecimiento del pensamiento independiente así como una vida saludable al exterior y en contacto con el ser humano.”

Walter Burley Griffin, (1928, en Griffin 2008, p. 403)

La ciudad de Chicago se había convertido a comienzos del siglo XX en un centro de debate cultural en el que se compartían diferentes visiones sobre cómo el desarrollo urbano y la arquitectura podían definir un modelo social diferente al conocido. Dos décadas más tarde, en Sydney las inquietudes eran similares. El renacer de una ciudad, o la construcción de una completamente nueva, eran ambas una oportunidad para la refundación de un país. El problema residía entonces en cómo hacer compatibles modelos productivos y sociales en los que las máquinas no se convirtieran en el argumento principal en torno al que organizar una sociedad al completo.

Las ideas del sociólogo y urbanista escocés Patrick Geddes, defensor de la creación de modelos urbanos capaces de propiciar el progreso social, un urbanismo que fomenta las relaciones entre los ciudadanos estableciendo las condiciones necesarias para definir un sistema social basado en la comunidad, son compartidas y admiradas por Mahony (Peisch 1964, p.91). Contemporáneo de Ebenezer Howard, su posicionamiento con respecto al papel del individuo y el desarrollo industrial en la sociedad se acerca a un sistema cooperativo, en el que las partes se benefician mutuamente de su coexistencia, frente al modelo basado en la teoría evolutiva de Darwin, de supervivencia y adaptación, popularmente aceptado por la sociedad de entonces (Parson y Schuyler 2002, p.45).

La relación entre el lugar y el individuo, y viceversa, se puede descubrir al establecer una comparación entre las leyes geográficas y sociales, en lo que Geddes denomina como Sección Valle. Tomando una sección tipo de un terreno indeterminado, en el que en un extremo aparezca la montaña y en el otro el mar, divide el espacio existente entre ambos accidentes geográficos, y le asigna a cada parte un hábitat específico para las profesiones que mejor se adapten a cada uno de ellos. Se trata de un modelo geográfico ideal que aglutina diferentes modelos de vida siempre en función de su relación con la naturaleza, y que según este garantiza la armonía entre los miembros de la sociedad siempre que cada uno de los componentes de la sección se sitúe en el lugar adecuado en el planeamiento urbano propuesto. Estas relaciones además permiten la evolución de los individuos, de la comunidad que forman, y del entorno en el que se establecen (Geddes 1912). Los nombres asociados a cada grupo no responden a

[4.2]

[4.3]

[4.2] Sección Valle, Patrick Geddes. Fuente: Hysler-Rubin, Noah. 2011. *Patrick Geddes and Town Planning. A critical view*. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.

[4.3] Diagrama de la ciudad de Canberra explicando los espacios colectivos. Fuente: Watson, Anne. 1998. *Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin. America. Australia. India*. New South Wales: Powerhouse publishing.

profesiones específicas sino que son arquetipos que se repiten cíclicamente en la historia de la humanidad. El personaje del pastor puede asimilarse a los grupos sociales de liderazgo, que podrían ser el equivalente a personajes políticos, o encargados de empresas relevantes, capaces de ser referentes para los ciudadanos [4.2].

La primera de las páginas del documento preliminar para el desarrollo de la Capital Federal, condensa las ideas de Geddes, estableciendo una relación entre los diferentes elementos geográficos significativos, para a continuación mostrar un diagrama en el que se dividen las infraestructuras generales y los criterios de ocupación básicos, distinguiendo las condiciones públicas y privadas. *solo desde la comprensión de la ciudad como un organismo vivo se puede alcanzar la unidad deseada* (Walter Burley Griffin 1913, en Griffin 2008, p.46). En él trata de establecer las relaciones entre las partes, significando las principales y las subordinadas a ellas, en un intento de clasificar las variaciones que pueden existir, las subespecies, del organismo al que se refieren en la memoria. El esquema se convierte así en un sistema, una estrategia global desde la que afrontar el diseño de avenidas, espacios públicos y privados, zonas de ocio, educativas y productivas, que se convertirán en una ciudad específica; en un modelo evolutivo de una nueva especie dentro del universo natural [4.1].

El esquema general se convierte en diagrama, presentando la organización del territorio en torno a dos ejes, agua y tierra, mostrando los diferentes estratos e instituciones que forman la futura capital federal. La disposición a lo largo de dos ejes definidos por las condiciones naturales específicas del lugar, establece un paralelismo con el esquema de Sección Valle de Geddes, tras el que se descubre no solo un modelo concreto, sino un pensamiento universal que traza un posible modelo social en comunión con la naturaleza. Los “empleos” de Geddes, definidos por Mahony y Griffin como “grupos públicos” (Walter Burley Griffin 1913, en Griffin 2008, p.50), responden a una estrategia de ocupación del territorio básica, capaz de ampliarse en función de las necesidades futuras de la ciudad pero manteniendo la coherencia de la organización administrativa inicial para el que fueron concebidas [4.3].

Tomando como punto de partida los diagramas de Howard, Geddes plantea una evolución del modelo campo-industria propio de la ciudad jardín, hacia otro definido como ciudad social. La alternativa al sistema productivo industrial que plantea, se basa en la educación como generador de bienes inmateriales capaz de transformar la sociedad rural. Las instituciones públicas como contenedores de conocimiento, identificados bajo el término escuela, deben complementar la visión materialista y productiva de la sociedad. Para Geddes, las diferentes instituciones, ya sean industriales o educativas, deben estar interrelacionadas y coordinadas entre sí para poder beneficiarse mutuamente. Estas son las premisas bajo las que presenta un esquema en el que identifica cuatro posibles escenarios de una ciudad, basados en la educación, como aquella que recupera modelos pasados, consolida los existentes, propone nuevas relaciones entre ellas y los cuestiona en busca de alternativas futuras.

La combinación de todas ellas condensa un modelo de comportamiento cíclico del individuo, que Geddes considera es necesario para la evolución de la sociedad. Manteniendo siempre la realidad productiva como algo necesario para la vida diaria, su

[4.4]

[4.4] The Notation of Life, Patrick Geddes, 1927. Fuente: Hysler-Rubin, Noah. 2011. Patrick Geddes and Town Planning. A critical view. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.

propuesta añade la dimensión crítica basada en la educación y la cultura, como único camino para conocer el pasado, actuar y cooperar en el presente, cuestionándose un futuro alternativo. De los actos, a los hechos, pasando por las ideas, hasta alcanzar la confirmación de estas para volver de nuevo a los actos. En su esquema, lo individual y lo colectivo se mezclan, de forma que tanto el ciudadano como la sociedad son conscientes de su singularidad y de su pertenencia a un grupo con objetivos de desarrollo comunes. De sus ideas se extrae el posicionamiento del ser humano por encima de cualquier esquema productivo, como parte de un sistema social capaz de establecer un pensamiento crítico que permita evolucionar un modelo urbano, siempre que este se convierta en un obstáculo para el desarrollo personal, tanto del individuo como de la sociedad [4.4].

A diferencia de los esquemas de Howard, en los realizados de Geddes no aparece ningún trazado que pueda ser asimilado con un posible esquema de ordenación urbana, lo que los convierte en una base teórica abierta cuyo único objetivo es materializar un sistema de pensamiento universal capaz de ser aplicado en cualquier lugar. La propuesta para Canberra suponía una oportunidad de mostrar un sistema alternativo de planeamiento urbano, *una lección que Australia puede dar a América es... que la gente ha aprendido que pueden actuar de manera conjunta inteligente y eficientemente haciendo grandes obras para el bien común y eso, en el desarrollo y uso de sus recursos naturales, es el beneficio de muchos, en lugar del enriquecimiento de unos pocos* (Mead 1911, p.367). Estas palabras pertenecen al ingeniero Elwood Mead, director de la comisión de abastecimiento de aguas del estado de Victoria en Australia, en un artículo publicado antes de conocer los vencedores del concurso de la Capital Federal, (Watson 1998, p.64). Contienen la esencia del pensamiento de Mahony y Griffin en relación al modelo de comunidad alternativo que proponen implementar, y la relación entre los habitantes y el aprovechamiento del potencial del territorio. En una carta a los organizadores del concurso, y tras resultar vencedores, Griffin afirma que el gran potencial del proyecto reside en *liberar el territorio de intereses especuladores egoistas, lo que permitirá que los instintos naturales de la comunidad garanticen unos valores estéticos y sociales mayores* (Walter Burley Griffin 1913, en Griffin 1949, p.345).

Los instintos naturales a los que hace referencia, atendiendo a las ideas de Geddes, serán el resultado de un conocimiento profundo de las necesidades básicas de la comunidad por parte de los ciudadanos. Retomando el recorrido de pensamiento circular propuesto por este, un emplazamiento debe responder a unos requisitos mínimos que le permitirán ser funcional para sus habitantes, recuperando modelos tradicionales que deberá cuestionar para después poderlos convertir en una nueva realidad adecuada a su entorno. Los valores estéticos materializados en ámbitos agradables, capaces de hacer sentir bien a cada miembro de la sociedad, de forma individual o en grupo, que a su vez incidirán en el beneficio del desarrollo global de la ciudad. Solo así podrá evolucionar.

La transformación social perseguida por Mahony y Griffin descubre en la figura de Geddes un pensador que añade una variable nueva a la ecuación iniciada por Howard, en el que la componente humana adquiere un papel principal con respecto al

[4.5]

[4.5] Planta general de la comunidad residencial Trier Center Neighborhood, Winnetka, Illinois, 1913. Fuente: Archivos del Arts Institute of Chicago (1989.410).

modelo productivo. Esa condición de cooperación, de aprendizaje individual y colectivo, de participación diaria que a su vez contiene una capacidad crítica en la que se define el futuro potencial no solo de la ciudad, sino de la propia comunidad, se descubre ante ambos como una vía a explorar para consolidar su ambiciosa propuesta australiana. El movimiento cívico enunciado por Geddes es la base sobre la que que ambos fundamentan los diferentes proyectos de comunidades domésticas realizados en los Estados Unidos en 1912, y materializado finalmente en Sydney una década más tarde.

Las comunidades residenciales de Trier Center Neighborhood, en Winnetka, Illinois, Ridge Quadrangles y Emory Hills, en Chicago, Clark's Resubdivision en Grinnell, Iowa, e Italia, en Lee County, Florida, representan un primer acercamiento al modelo cívico de Geddes, desde el planeamiento urbano como herramienta capaz de establecer las condiciones básicas, no solo para la distribución de usos y viarios, sino para la gestión administrativa de la titularidad de la propiedad privada y pública del suelo. La relación entre vivienda y paisaje se combina con la definición de espacios verdes y zonas deportivas o culturales que potencien la sensación de comunidad.

La modificación del sistema reticular ortogonal, en el que la superficie total se divide en lotes sin atender a otras condiciones más que la propiedad individual como característica del modelo residencial suburbano, trata de definir diferentes agrupaciones de viviendas que favorezcan la aparición de espacios comunes de mayor tamaño. Las viviendas son concebidas como elementos compactos, cuyas estancias se organizan principalmente en torno a un espacio central común, situando dormitorios y zonas más privadas en plantas superiores [4.5]. Frente a la horizontalidad del tipo residencial de las Prairie Houses, Mahony y Griffin priorizan la compacidad de las soluciones aumentando la superficie liberada en planta en favor de los espacios verdes exteriores. La disposición en planta de cada una de estas unidades fomenta la ruptura de elementos repetidos alineados hacia la calle. La singularidad de cada proyecto no impide la noción de pertenencia a un conjunto de orden superior, que produzca escenas variables desde la escala del peatón.

En cada uno de los proyectos se presta especial atención a la topografía inicial, de forma que los viales propuestos fuesen el resultado de una organización que no supusiera un movimiento de tierras excesivo, en lo que sería una falta de entendimiento de las condiciones naturales preexistentes, además de un sobrecoste innecesario para la operación inmobiliaria. La presencia del vehículo como el medio de desplazamiento principal frente al peatón, condiciona cada una de las actuaciones antes mencionadas, pese a que comienza a intuirse la voluntad de los arquitectos de establecer circuitos alternativos al rodado. La alineación de dichas viviendas formando conjuntos cerrados provoca la aparición de patios interiores de grandes dimensiones, semejantes a los espacios verdes de los campus universitarios. Para acceder a estos lugares destinados a la práctica de diferentes deportes al aire libre, se genera una trama de caminos perpendiculares a los viales principales, situados en el límite entre parcelas. Desde cada vivienda también se garantiza el acceso directo a los mismos, produciendo una trama combinada entre los recorridos públicos y los privados, en la que los lugares de

[4.6]

[4.7]

[4.8]

[4.9]

[4.6] Planta general de la comunidad residencial Ridge Quadrangles, Chicago, Illinois, 1910. Fuente: Archivos del Arts Institute of Chicago (1988.244).

[4.7] Planta general de la comunidad residencial Clark's Resubdivision, Grinnell, Iowa, 1912. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/70).

[4.8] Planta general de la comunidad residencial Emory Hills, Chicago, Illinois, 1912. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/69).

[4.9] Planta general de la comunidad residencial Idalia, Lee County, Florida, 1911. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/784).

encuentro comunes pueden entenderse como independientes o como extensiones compartidas de los patios individuales [4.6].

El nuevo trazado de los viarios rodados sirve en ocasiones para eliminar la ortogonalidad de la trama principal, potenciando la sensación de recorrido en el paisaje a través de curvas suaves que invitan a reducir la velocidad de los vehículos. Frente a la estricta imposición de la línea recta y las alineaciones de viviendas a lo largo de esta, como símbolo de velocidad y utilitarismo ajeno al entorno, los trazados principales tratan de descubrir nuevas perspectivas de las viviendas, en un gesto de amabilidad hacia el vecindario [4.7]. Resulta significativa la búsqueda de unas geometrías más fluidas utilizadas para generar la red viaria, frente a una disposición ortogonal constante de todas y cada una de las viviendas de las comunidades. La superposición de estas dos tramas produce visiones cruzadas, en una sucesión de perspectivas que tratan de reforzar el carácter paisajístico de la intervención, desde una visión pintoresquista global. La experiencia previa en el trazado de jardines para viviendas unifamiliares, en los que los motivos florales establecían patrones internos sobre los que distribuir diferentes espacios vegetales autóctonos, sirve como base sobre la que definir, una vez aumentada la escala de la operación, las líneas básicas que acotan las áreas en las que colocar las viviendas entre los árboles, como si de flores locales rodeadas de vegetación de bajo porte se tratara [4.8].

La aproximación a cada uno de estos proyectos desde el trazado viario, la topografía, la distribución de usos o las agrupaciones y tipologías de las viviendas, son estrategias desde las que generar en los propietarios un sentimiento de pertenencia a una comunidad gracias a las variaciones espaciales y las relaciones visuales, así como mediante la diferenciación entre público y privado. Ninguna de ellas se caracteriza por presentar una propuesta social alternativa a los modelos conocidos, más allá de la condición cooperativa inicial en relación al sistema de propiedad individual y colectiva del conjunto.

El proyecto para la comunidad residencial de Idalia, en Florida, plantea una variable en la que el trazado urbano y las viviendas a él asociadas, están condicionadas por un modelo productivo cooperativo según el cual los miembros de esta comunidad se dedicaban a la producción de cítricos, como complemento al uso residencial principal. La proximidad a una infraestructura ferroviaria principal y su conexión fluvial hacia la ciudad, resultan determinantes para entender la propuesta en términos de rentabilidad económica, no solo inmobiliaria, sino productiva. La tipología residencial es una respuesta específica tanto al clima como a la actividad agrícola del lugar [4.9].

Las singulares condiciones topográficas de la ordenación de Rock Crest / Rock Glen, en Mason City, en la que el río atraviesa el ámbito, separando en dos zonas sin conexión los terrenos a edificar, unido a la existencia de diversos propietarios con intereses inmobiliarios específicos y en ocasiones contrarios entre sí, convierten a este proyecto en un ejemplo más avanzado en cuanto al desarrollo y gestión de las comunidades domésticas de Mahony y Griffin. Un desafío mediante el que comprobar el potencial que las dinámicas cooperativas como alternativas al modelo inmobiliario

[4.10]

[4.10] Imagen del arroyo Willow, Rock Crest / Rock Glen, 1870. Fuente: Archivos de la Biblioteca Pública de Mason City.

[4.11]

[4.11] Perspectiva del Banco y el hotel Park Inn de Mason City, Iowa. Arquitecto: Frank Lloyd Wright. Lámina XLIX del Wasmuth Portfolio. Fuente: Archivo de la Biblioteca J. Willard de la Universidad de Utah.

basado en el capitalismo que fomenta la propiedad individual ajena a su entorno, y al futuro del mismo [4.10].

El enclave de la futura comunidad doméstica dentro de la trama urbana tenía, muy cerca de su límite norte, diversos edificios públicos, educativos y culturales, a los que se sumarían otros proyectos similares, entre los que destacan el City National Bank y el Park Inn Hotel ambos diseñados por Frank Lloyd Wright [4.11]. Además de aumentar el valor de los terrenos de Rock Crest y Rock Glen, debido a la creciente repercusión de su papel como arquitecto en la sociedad norteamericana, estos servicios suponían el soporte social y cultural necesario en torno a los que plantear el modelo de comunidad doméstica en desarrollo.

Los cuatro propietarios de los terrenos, los abogados James Blythe y James Markley, propietarios de los terrenos de Rock Glen, el constructor y promotor Joshua Melson, y su socio William Holahan, deciden en 1912 contactar con Mahony y Griffin para realizar el proyecto residencial conjuntamente. Pese a las diferentes parcelaciones iniciales, a la formación específica de cada uno de los socios y a los intereses económicos que implicaba la operación, todos ellos coincidían en que era una oportunidad única para materializar los ideales de un nuevo país. El idealismo propio del modelo social al que aspiran sus arquitectos no impide que, pese al carácter capitalista propio de una operación inmobiliaria como esta, exista un acuerdo absoluto en la necesidad de establecer unas normas de gestión mínimas sobre las que construir el proyecto.

El acuerdo alcanzado es fruto de las reuniones mantenidas entre Griffin, y los propietarios y promotores del proyecto. Este consigue convencer a las partes de que la concepción del proyecto debe anteponer al paisaje, y la relación de la arquitectura construida en este, ante cualquier interés económico que favorezca al individuo sin tener en cuenta al conjunto. El resultado es la creación obligatoria de un espacio libre común situado en la parte horizontal inundable junto al río, que será resultado de la cesión de parte de los terrenos de cada uno de los propietarios, y que se considera propiedad de toda la comunidad (Kruty, McCoy, Sprague y Weirick 2014, p. 50). Las tareas de cuidado y mantenimiento de este espacio, así como de los accesos, muros de piedra y sistemas de iluminación y mobiliario urbano, debían ser realizados por los propios vecinos.

Además de la condición inicial de preservar y promover la belleza natural del entorno, en el acuerdo alcanzado entre las partes se establecen seis puntos de obligado cumplimiento, en los que se indican aspectos concernientes no solo a la propiedad de los terrenos, sino a condiciones de las edificaciones existentes y posibles disposiciones de las nuevas proyectadas. Todas las viviendas debían estar orientadas hacia el río, sin que ningún edificio se interpusiera en las vistas hacia él. Los propietarios de Rock Glen debía ceder los terrenos cercanos al río para crear el espacio libre comunitario, según las instrucciones de los arquitectos, aunque ello supusiera ceder más terrenos durante el desarrollo del proyecto. Ninguno de estos terrenos podía estar por encima del molino existente ni en la zona más próxima a la calle State, presumiblemente por tratarse de las parcelas de más valor de esta parte de la ordenación. Se exigía a uno de los propietarios la demolición de una vivienda existente junto a la parte sur de la calle Mill.

[4.12]

[4.12] Planta general de los terrenos de Rock Crest, mason City, Iowa, 1914. Fuente: Kruty, Paul, Robert McCoy, Paul Sprague y James Weirick. 2014. *Rock Crest / Rock Glen. Mason City, Iowa. The American Masterwork of Marion M. and Walter B. Griffin*. Chicago: Walter Burley Griffin Society of America.

Así se podría continuar utilizando la superficie de agua cercana a sus parcelas siempre que se permitiera el acceso a los propietarios de Rock Glen hacia el lado de Rock Crest. Asimismo se acuerda la demolición del molino existente en la orilla de Rock Glen, propiedad de Melson, para que el río fuese, además un límite físico, una división administrativa entre propietarios. Los propietarios de Rock Glen debían de abonar una cantidad determinada a otro de ellos, como pago de los terrenos adquiridos tras la redistribución acordada según las indicaciones de los arquitectos. A cambio se permitía la construcción de un generador eléctrico que diera servicio a toda la comunidad, y que fuera accesible desde ambos lados del río [4.12]. Este documento, en el que se describían las subdivisiones de las parcelas en la que se organiza la ordenación, es considerado como un acuerdo entre las partes, con base legal, al que se le adjunta una descripción detallada de Griffin de la operación a realizar (Krutty, McCoy, Sprague y Weirick 2014, p. 50).

Se trata de una operación inmobiliaria de pequeñas dimensiones que podría haberse convertido en un proyecto compuesto por cuatro partes independientes, cada una de ellas dividida para garantizar el máximo aprovechamiento lucrativo de los terrenos. La condición inicial de conservación del patrimonio natural mediante la cesión de parte de los terrenos privados para uso público, supone un ejemplo incipiente de la visión conservacionista anhelada por Mahony y Griffin. Lo que algunos expertos han denominado como *el único ejemplo verdadero de ordenación urbanística según el estilo Prairie de Chicago* (Wilson 1977, p.12), se convierte en un modelo de gestión urbana alternativo, fundamentado en una profunda comprensión del entorno natural. La visión de los cuatro propietarios de un comportamiento colectivo capaz de conciliar intereses económicos individuales, contiene el espíritu cívico, resultado de unos intereses culturales comunes, al que Geddes se refiere como identificador de las sociedades futuras.

El modelo suburbano residencial norteamericano, basado en la individualidad de cada propietario y en el que la disposición de las viviendas, unas junto a otras, no implica ningún tipo de relación social entre los miembros de las urbanizaciones, empezaba a cuestionarse entre algunos arquitectos y críticos de entonces. En 1913, la revista *Western Architect*, publica una editorial titulada *"The Practical End of Community Planning"* en la que se muestra la urgencia por redefinir el modelo urbano adoptado en las comunidades residenciales en las ciudades americanas. *Es tan necesario para las comunidades residenciales, que tan rápido están creciendo en los suburbios de las ciudades americanas que, cada miembro de la profesión ayude a su comunidad no solo familiarizándose con los detalles generales del planeamiento urbano, sino que en cada ocasión que surja una oportunidad de invertir dinero público realice un estudio preciso del lugar y sus condiciones antes de comenzar. Siguiendo este procedimiento la profesión encontrará pronto que, partiendo de las rígidas, rectangulares calles y sustituyéndolas por otras adecuadamente proporcionadas; estrechas para las casas pequeñas, y grandes avenidas para zonas de negocios con gran afluencia de tráfico, y en otros muchos detalles que le alejen del planeamiento convencional de las ciudades; entonces mejorará la apariencia de la ciudad y con ello los beneficios económicos de los promotores* (Western Architect, XX Agosto 1913, p.16).

[4.13]

[4.13] Portada del libro *The State*, de Franz Oppenheimer. Fuente: Oppenheimer, Franz. 1922. *The State*. Nueva York: B.W. Huebsch.

La búsqueda de estos modelos alternativos era algo que parte de la sociedad comenzaba a demandar, en un intento por recuperar la escala adecuada de los lugares en los que el ser humano habitaba. Los proyectos residenciales comunitarios de Mahony y Griffin en los Estados Unidos, tratan de solventar algunas de estas inquietudes enunciadas en la editorial de la revista *Western Architect* pero, ambos son conscientes de que el cambio del modelo debe llevar implícito la implicación directa de la sociedad en los procesos de creación de dichos proyectos.

Pese a los cambios realizados en la concepción inicial de las comunidades residenciales analizadas, encaminados a modificar la escala global de la operación adecuándola al ser humano, no responden de manera autónoma a los principios descritos por Geddes. Ausentes o dependientes de las ya existentes a su alrededor, ninguna de ellas genera las infraestructuras necesarias para trazar un tejido cultural activo propio, que consolide y evolucione dichas comunidades. Se trata de operaciones inmobiliarias cooperativas, en las que se establecen unas normas mínimas de convivencia no solo entre los propietarios, sino en el modo en el que estos se relacionan con el entorno natural. La voluntad de significar y preservar ciertos espacios naturales, fruto de la cesión de espacios inicialmente privados, contiene los valores enunciados por Geddes en el potencial de las decisiones comunitarias en base a la definición de un futuro mejor global. Han de considerarse como experiencias previas, laboratorios en los que Mahony y Griffin exploran libremente modelos urbanos y sociales diferentes.

Durante casi una década centrados en el desarrollo del proyecto para la Capital Federal de Australia, los planes iniciales del concurso, y con ellos la oportunidad de crear un nuevo modelo social capaz de definir la identidad propia del continente, se ve terminada abruptamente debido a cuestiones políticas. Inicialmente concebido como una negación del sistema social y político del país, una crítica al modelo importado de la cultura anglosajona, no consigue prosperar, y la versión finalmente ejecutada negaba la posibilidad de convertir en realidad la ciudad ideal por ellos proyectada.

Es en este contexto cuando Griffin realiza una conferencia bajo el título de “Why politics?” (Walter Burley Griffin 1923, en Griffin 2008, p. 364-370), en la que menciona al sociólogo y economista social liberal alemán Franz Oppenheimer [4.13]. Autor del texto “The State” (Oppenheimer 1922), en él hace un alegato a favor de terminar con la intervención del estado en el desarrollo de cuestiones de orden social y económico. Así, establecerá una distinción entre las dos formas posibles de obtener ingresos. La primera de ellas es denominada como los “medios económicos” y consiste en entender que el ser humano debe ser productivo, o bien para el autoconsumo, o bien para el intercambio con otros semejantes. Este intercambio solo se producirá de forma pacífica si cada uno de los intervinientes es consciente del valor del objeto que el otro ha producido, entendiéndolo como necesario para sí mismo. La segunda manera se define como “medios políticos” y a ella se asocian todas las relaciones de subordinación respecto a superiores, que generan situaciones de control y servidumbre. Cualquier forma de robo o estafa se identifica con esta categoría por considerarse una imposición no deseada sobre otra persona.

[4.14]

[4.14] Paul Scheerbart, *Jenseits*, 1907. Fuente: Scheerbart, Paul, Josiah McElheny y Christine Burgin. 2014. *Glass! Love!! Perpetual motion!!!*. Chicago: Chicago University Press.

El modelo político al que aspiran Mahony y Griffin es aquel que *defina unos límites reconocibles que garanticen la homogeneidad de la sociedad, desde la posición de un colectivo que defiende unos intereses específicos y que trata de alcanzarlos mediante unos objetivos comunes, en una situación de igualdad en cuanto a conocimientos por parte de sus miembros* (Walter Burley Griffin 1923, en Griffin 2008, p. 366). De estas palabras pueden deducirse algunas de las ideas enunciadas por Geddes al conceder a la sociedad el papel gestor que la política ejerce sobre sus vidas. No existen diferencias notables entre el modo de organización de un partido político, una empresa o un conjunto de trabajadores asociados. Todos ellos forman parte de la sociedad, y a diferencia del estado, teóricamente no necesita de leyes de control, políticas económicas recaudadoras, ni de otros gastos superfluos innecesarios para su evolución como conjunto. Este sistema en el que prima la confianza en el individuo, desde la honestidad que se le supone como miembro de una sociedad común, no necesita de imposiciones externas. Su condición de colectivo lleva implícita la voluntad de evolución hacia un sistema mejor, desde la crítica personal en primera instancia, hasta el cuestionamiento del grupo sabedor de los objetivos que quiere alcanzar para su mejora en la sociedad.

Su posición crítica frente a las instituciones políticas ha de entenderse no como un acto revolucionario en favor del libre albedrío, sino una oposición al sistema social construido en torno a los intereses de entidades abstractas definidas como estados. La pérdida del idealismo de la clase política, imbuidos en las dinámicas competitivas del propio sistema, parece haber creado una desconexión entre la sociedad y los objetivos generales defendidos por los que ostentan el poder legislativo. En un contexto social y económico marcado por los conflictos bélicos internacionales y las consecuencias económicas y sociales derivadas de ellos, la alternativa que proponen es devolver al individuo su condición de catalizador de una nueva sociedad. No se trata de una elección entre modelos económicos capitalistas, socialistas o comunistas, sino de un sistema de gestión horizontal, organizado entre iguales, que sea capaz de ser dirigido por los intereses comunes y específicos de cada individuo como parte de un conjunto mayor. Las comunidades domésticas proyectadas conceden a cada individuo la propiedad de una porción de los terrenos que las configuran, pero cada uno de ellos cede parte de su superficie para el uso y disfrute común. La organización, explotación o preservación de los espacios colectivos se consensúa entre los miembros de la comunidad, acatando unas reglas de convivencia mínimas redactadas previamente como un único grupo.

Los medios económicos de Oppenheimer combinados con el modelo cívico cultural de Geddes establecen el marco teórico sobre el que Mahony y Griffin desarrollan los proyectos de las comunidades domésticas en el continente americano, y que en cierta medida estaban implícitas en su propuesta para Canberra. El equilibrio entre el desarrollo personal en comunidad, entre el enriquecimiento individual que a su vez garantice un bienestar del conjunto, debe basarse en el principio de equidad que se reflejará en el desarrollo inicial de cada proyecto. El elemento básico para garantizarlo, es la gestión del entorno natural sobre el que se va a desarrollar la nueva ordenación urbanística. Ya sea por una división adecuada de los terrenos, por una explotación sostenible de los mismos o por la localización de los espacios verdes singulares

[4.15]

[4.15] Corona de la Ciudad, vista de pájaro del Oeste, Bruno Taut, 1919. Fuente: Taut, Bruno. 1997. *Escritos expresionistas 1919-1920*. Madrid: El Croquis Editorial.

adecuados, la naturaleza ha de ser el origen y referente de todos los miembros de la nueva comunidad doméstica.

La mención a este escrito en un acto público, refuerza el malestar con el resultado final del proyecto de Canberra, al tiempo que sirve como presentación en sociedad del modelo organizativo en comunidad que planteaban para Castlecrag. Recuperando las ideas del modelo de las comunidades cívicas de Geddes, y dos décadas más tarde el modelo colaborativo de Oppenheimer, resulta significativa la vigencia de estas ideas provenientes de Europa, para dos arquitectos que veían como su modelo social alternativo podía quedar en un simple sueño inalcanzado.

La ruptura con el modelo productivo industrial y la vuelta a la naturaleza encontrarán a su vez en el Expresionismo alemán valores que se verán reflejados en las propuestas arquitectónicas iniciadas en los Estados Unidos y materializadas en el continente australiano. Las ideas que Paul Scheerbart y Bruno Taut defienden a principios del siglo XX en una Europa, socialmente dañada tras la Primera Guerra Mundial y deseosa de encontrar un nuevo modelo cívico y cultural a través de las vanguardias, marcarán una de las múltiples vías por las que el Expresionismo alemán se convertirá en una referencia arquitectónica y fuente de inspiración más allá de sus fronteras. El primero de ellos introduce el concepto de la arquitectura de cristal, entendida como elemento vivo, orgánico y por tanto cambiante en relación con su entorno (Scheerbart, McElheny y Burgin 2014) [4.14]. El segundo, además de incidir en los planteamientos de Scheerbart, propone la creación de comunidades residenciales en el exterior de las ciudades, ajenas al mundo industrial, en relación directa con la naturaleza y con el desarrollo del espíritu del individuo más allá de la mera productividad material. Es por esto que *el arquitecto ha de poseer la conciencia y el conocimiento de los más profundos sentimientos e ideas que imperan en la colectividad para la que desea construir* (Taut 1919, p.38). Una voluntad de crear una nueva arquitectura, cuya forma todavía es desconocida, pero que dará lugar a un sistema social global y armónico con la naturaleza.

La propuesta utópica planteada por Bruno Taut en su escrito “La corona de la ciudad” (Taut 1919) [4.15], donde representaba una ciudad ideal en la que los poderes públicos quedaban recogidos en una colina central como centro de una red de círculos concéntricos, encuentra un modelo similar en el construido en la ciudad de Canberra. Se desconoce si Taut tuvo acceso a la documentación de este proyecto antes de redactar su texto, pero es cierto que en 1914, se expusieron los documentos relativos al concurso de la Capital Federal de Australia, en una exposición celebrada en París en el Museo de Artes Decorativas bajo el título “Esquisses d’architecture de l’architecte Américain Walter Burley Griffin” (Van Zanten, Dunn y Coburn 2013, p. 81).

Más allá del cuestionamiento del sistema político alternativo, para los expresionistas, la huida de la civilización a la que pertenecen, que estaba siendo controlada por el mundo industrial, tan solo será posible desde el reencuentro del ser humano consigo mismo. Este retorno al mundo primitivo, en busca de los valores fundamentales que definan al hombre, se servirá de la artesanía y de las labores manuales para configurar un modo de subsistencia ajeno al desarrollo industrial. La

[4.16]

[4.16] Comunidades y solitarios, Bruno Taut, 1919.
Fuente: Taut, Bruno. 1997. *Escritos expresionistas 1919-1920*. Madrid: El Croquis Editorial.

figura del artesano aportará sus conocimientos en un oficio determinado, comprometiéndose a realizar su trabajo. Esto le permitirá transmitir sus conocimientos entre sus semejantes ya que existe una obligación personal para que su comunidad se desarrolle (Sennet 2009, p. 32).

En otro de sus textos, “La disolución de la ciudades” (Taut 1919), describe mediante una serie de dibujos acompañados de textos explicativos, un proyecto para una comunidad con una estructura orgánica capaz de albergar sistemas productivos agrícolas y artesanales, que garanticen la autonomía de estas de la industria y de la vida en las ciudades. Basado en propuestas colectivistas cercanas al anarquismo defendido por Piotr Koprotkin y Pierre Joseph Proudhon (Climent 2011, p.93), el fundamento económico según el cual debía funcionar su comunidad era similar al promulgado por Oppenheimer. La estructura general del conjunto parece basarse en una configuración orgánica que podría extenderse por el territorio sin límites. Las pequeñas agrupaciones estarían unidas entre sí mediante una red viaria capaz de conectar las zonas de residencia, producción y ocio de manera eficaz, siempre respetando el entorno [4.16]. Solo de esta forma se garantizaría la independencia y por tanto el verdadero desarrollo individual de cada miembro de la comunidad al tiempo que todos contribuían en su mantenimiento.

La propuesta de Taut contempla aspectos organizativos, sociales y económicos suficientes como para considerarla un referente de comunidad modelo, más allá del lugar en el que se establezca. Es precisamente esta visión universal la que hace que su arquitectura se considere como utópica, como una manifestación de malestar ante la realidad de su propia época. Esto, unido a la incapacidad económica de entonces, fruto de la crisis de la posguerra, propició que la mayoría de sus proyectos expresionistas no pudieran construirse.

El acceso de Mahony y Griffin a estos trabajos se debe a las descripciones realizadas por el crítico de arquitectura alemán Herman George Scheffauer, quien colaboraba regularmente en el periódico *The Freeman*, y del que ambos eran suscriptores. Bajo títulos como “La arquitectura de la ambición”, describía la realidad social y cultural de la Alemania expresionista que sufría las secuelas de la Primera Guerra Mundial (Watson 1988, p. 77). Así, las obras de personajes como Bruno Taut o Hans Poelzig se dieron a conocer en Australia a través de sus palabras y no mediante imágenes, algo que permitía que la imaginación de quien esto leía interpretase sus proyectos.

Resulta pertinente establecer una relación de semejanza entre la comunidad enunciada por Taut y el proyecto que estaban desarrollando a las afueras de Sydney, entendido como la versión más evolucionada de las comunidades domésticas ideadas entre 1912 y 1915 en el continente americano. Más allá de la simbología del cristal y de la concepción utópica de la propuesta expresionista, se observan similitudes en la forma de ordenación de ambos sistemas. La variación con respecto del modelo alemán, consiste en comprender que la verdadera necesidad de la sociedad de entonces era redescubrir la condición del individuo perteneciente a una comunidad, de forma independiente al sistema de producción material de la nueva organización. Esto es, un

[4.17]

[4.17] El terreno de construcción desde el monte generoso, Bruno Taut, 1919. Fuente: Taut, Bruno. 1997. *Escritos expresionistas 1919-1920*. Madrid: El Croquis Editorial.

sistema capaz de generar las condiciones necesarias para su crecimiento personal, más allá de las labores productivas derivadas de su jornada laboral, mediante actividades desarrolladas en común con sus semejantes [4.17].

El trabajo no es y no debería ser la única cosa en la vida. El problema del ocio tiene la misma importancia que la productividad y es más difícil de gestionar (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p. 476). Con estas palabras queda definido el objetivo que persiguen al crear una comunidad ideal. Entonces el ocio se entendía como el conjunto de aquellas actividades que de manera individual se realizaban una vez terminada la jornada laboral. La mayoría de las promociones residenciales similares realizadas junto a la costa incidían en la propiedad individual y privacidad de cada parcela, de manera que cada una de ellas era entendida como una isla de ocio y descanso ajena a cualquier cosa que ocurriese a su alrededor. Los espacios comunes y las actividades en grupo, en contacto con el resto de vecinos de un barrio, habían sido olvidadas.

La dificultad para gestionar el modelo de ocio al que hace referencia Mahony deriva del carácter productivo de una sociedad en la que el modelo industrial condiciona la competitividad entre los ciudadanos. Retomando el modelo evolutivo de Darwin, la supervivencia en el nuevo ecosistema urbano depende del nivel de productividad de cada individuo, de su capacidad de adaptación a este y por tanto de un individualismo que se aplica a todas las actividades de los ciudadanos.

El patrimonio cultural de cada comunidad cívica, en términos de Geddes, es una alteración de modelos anteriores cuyas variaciones son fruto del interés común ejecutado ya sea de forma individual o colectiva. La aparición de la conciencia ecológica, de pertenencia a un entorno determinado del que el individuo forma parte activa e indisoluble, precisa de un modelo cultural específico en el que cada uno de sus miembros conozca sus orígenes, su realidad presente y las posibilidades de evolución en el futuro.

Descartada la idoneidad del modelo industrial al que las grandes ciudades parecían dirigirse, las zonas destinadas a la producción artesanal rodeadas de viviendas de la propuesta de Taut, han de entenderse en Castlecrag como los espacios comunitarios distribuidos entre las construcciones. En ellos cada miembro de la comunidad aportaría su experiencia vital, cual artesano, para favorecer el intercambio de conocimientos entre el resto de los residentes, siendo esto una interpretación de los “medios económicos” promulgados por Oppenheimer. La imagen de ciudad medieval, en la que los maestros artesanos utilizaban su sabiduría y dedicaban su vida entera a la construcción de la catedral, símbolo de unión de todos los habitantes de la ciudad, era la referencia que los expresionistas alemanes utilizaban para concienciar a los ciudadanos de la necesidad de trabajar en conjunto para definir un nuevo modelo de vida. Tal y como indica Karl Ernst Osthaus, coleccionista de arte contemporáneo y defensor de las ideas de Taut (García Roig 2002), en el texto en el que describe un proyecto de este para la construcción de una escuela, *actualmente nada hay más importante que fijar una meta tan alta como puede hacerlo nuestra fuerza creativa interior. Pues solo por medio de nuestros impulsos más íntimos somos capaces de superar y vencer el mundo*

[4.18]

[4.18] Sydney, alrededor de 1920. Fuente: Museo del tranvía de Sydney.

exterior. También esa fuerza interior construyó durante siglos las catedrales de la Edad Media (Osthaus 1920, p.199-205).

El éxito de la comunidad que ambos arquitectos deseaban, dependía también de quiénes eran sus habitantes y de su compromiso con el proyecto. La naturaleza, por encima de las viviendas construidas en ella, será el equivalente a la catedral medieval, como símbolo de permanencia en el tiempo, construida entre todos los componentes de la comunidad cívica ideada por Mahony y Griffin. La búsqueda de una arquitectura democrática, les llevó a proyectar uniendo planeamiento urbano, arquitectura del paisaje, arquitectura y sociología como un todo indisoluble.

Por aquel entonces en Australia, el debate arquitectónico del país se centraba tan solo en el desarrollo de un estilo formal propio, en concreto en lo referente a la vivienda, cuestionándose la validez de los heredados de la tradición inglesa y de la arquitectura americana de finales del siglo XIX (Boyd 1987) [4.18], sin mostrar interés alguno por las relaciones sociales que podían establecerse. Desde el mundo de la arquitectura no se trataba de dar respuesta a estas cuestiones, más allá de los desarrollos urbanos en la periferia en los que se ensalzaba la individualidad por encima de cualquier modelo comunitario alternativo. Para sus aspiraciones sociales y filosóficas, este debate resultaba demasiado superficial, por lo que pronto comenzaron a rodearse de personajes ajenos a la profesión, entre los que destacaban escritores, artistas, políticos e intelectuales pertenecientes a clases sociales distinguidas de la ciudad de Sydney. Todos ellos deseaban formar parte de un proyecto que significase un cambio en el modelo de vida de entonces, siendo así sus principales clientes.

Este ambiente en el que el interés por la cultura era un denominador común entre los miembros de la comunidad, hizo posible la construcción de una vida colectiva en la que las aportaciones individuales potenciaban el carácter residencial del proyecto. Encuentros literarios, conciertos al aire libre, representaciones teatrales, jornadas de baile, además de áreas deportivas reservadas a la práctica del tenis y del golf, eran algunas de las actividades de ocio en las que los residentes participaban. La cultura se convertía así en la herramienta capaz de generar una sociedad democrática, según los ideales de Mahony y Griffin, al ser capaz de generar un entorno integrador en el que los habitantes eran tanto maestros como aprendices. La creación de un ámbito común en el que las diferencias entre clases sociales desaparecen, convierte a la suma de individuos en un grupo con objetivos e intereses comunes. Tanto en la organización de las actividades como en su disfrute, los vecinos eran responsables del cuidado del entorno en el que se desarrollaban. La visión de Geddes de generar sociedades participativas se traduce en el modelo de Castlecrag en un sistema de relaciones internas basadas en el ocio, como vehículo capaz de potenciar las capacidades e inquietudes intelectuales de los residentes.

Los procesos de gestión cooperativos iniciales en la fase de creación, construcción y promoción del proyecto residencial, se trasladan al modelo de vida en comunidad. En la administración de las actividades diarias, y en la proyección de la evolución de la nueva sociedad cívica, o comunidad doméstica, en el futuro. El sentimiento de pertenencia a una comunidad de cada uno de los miembros de

[4.19]

[4.19] Haven Scenic Theatre, Castlecrag, 1936. Michel's Festival de la Sociedad Antroposófica de Sydney. Fuente: Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, cortesía de Bim Hilder.

Castlecrag se forjó desde el comienzo del proyecto. Los trabajos de construcción de los viales y de las casas, fueron supervisados y en parte ejecutados por los arquitectos, así como por varios de los vecinos. La sensación de ser miembro de un grupo deseoso de crear una estructura capaz de significar un cambio en la sociedad, sirvió para que muchos de los problemas derivados de las escasas ventas iniciales y de la falta de concesión de créditos por parte de los bancos locales, se superasen gracias a aportaciones comunitarias que las solventaban.

No solo la construcción de las viviendas fue un proceso colectivo, sino que la protección y puesta en valor de la flora local, con la plantación de especies adicionales, fue una actividad común útil para concienciar a los residentes de la importancia del entorno natural, al que debían de considerar como suyo y de todos al mismo tiempo. La plantación de más de mil árboles y la reserva de la quinta parte de la superficie destinada exclusivamente a usos públicos, enfatiza el carácter comunitario del proyecto desde la puesta en valor de la naturaleza.

La voluntad de recuperar el concepto de barrio existente en las comunidades antiguas, puede entenderse en el proyecto como la estructura necesaria, obviada en el modelo social de la época, para que personas que provienen de diversos ámbitos dentro de la sociedad, convivan de forma que todos se sientan pertenecientes a un mismo grupo y por tanto se consideren semejantes. Es en los espacios comunes donde se produciría el encuentro con ellos mismos y la naturaleza, y donde el intercambio de conocimientos favorecería el desarrollo de las partes y del todo. *La participación en las actividades comunitarias era voluntaria y consensuada. La comunidad funcionaba en base a un individualismo colectivo* (Spathopoulos 2007, p.257).

El más importante de todos ellos en relación con la comunidad, era el teatro al aire libre denominado The Haven Scenic Theatre, situado en la esquina de la calle The Barricade y la calle The Scarp. Antes de que se construyese el anfiteatro, el interior de las viviendas más grandes e incluso algunos viales como The Scarp, se utilizaban como escenarios en los que representar obras de teatro clásicas griegas [4.19]. *Las verdades básicas se han de encontrar en las más antiguas y primitivas culturas para que podamos aprender de nuestras experiencias o a través del estudio de los griegos o de la mitología aborígen australiana* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p. 499).

El anfiteatro de Castlecrag fue desarrollado en 1930 y construido por todos los miembros de la comunidad, bajo la dirección y supervisión de los arquitectos, en especial de Mahony. Debido al gran interés de esta por las artes escénicas, este lugar fue escogido por sus condiciones acústicas y su orografía capaz de acoger un escenario y un graderío de forma natural. Configurado mediante una serie de escalones de piedra que sirven de asientos, el escenario original estaba situado en lo alto de una roca plana en la parte más baja del anfiteatro. La iluminación artificial del mismo se solventaba gracias a los faros de los coches que se situaban en la parte más alta, en The Barricade, detrás del público. El entorno natural con rocas, árboles y arbustos, situados en diferentes niveles, servía para crear escenas en las que los personajes se fundían con la naturaleza [4.20] [4.21]. Entre el graderío se pueden ver algunos árboles que emergen libremente, dificultando la visión desde algunas posiciones. La puesta en valor de la vegetación, hizo

[4.20]

[4.20] Actuación nocturna al aire libre en el Haven Scenic Theatre, Castlecrag, 1930. Fuente: Colección Nicholls, Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia.

que se sacrificaran esos asientos en favor de una arquitectura concebida en comunión con la naturaleza.

En 1928 se construyó el hospital Cabarisha, entendido como un pequeño recinto en el que tratar a pacientes en un entorno de tranquilidad en relación directa con la naturaleza. Situado en la esquina de Edinburgh Road y Sortie Port, en sus inicios tenía una capacidad para veinte camas y está rodeado por jardines compuestos de vegetación local así como algunos estanques artificiales que tratan de crear pequeñas escenas naturales que sirviesen como espacios de descanso para los pacientes. Gran parte del personal que en él trabajaba estaba formado por los propios residentes. Con el paso del tiempo, y debido al incremento de residentes de la comunidad, sus instalaciones debieron ser ampliadas, hasta el punto de que hoy en día es difícil reconocer el edificio original.

Según el plano de ordenación general, las parcelas de la 1 a la 6, junto a Edinburgh Road, estaban reservadas a edificios comerciales, pequeñas tiendas que albergasen aquellos comercios que garantizaran las necesidades mínimas de sus habitantes. Construidas en 1924, los primeros cuatro edificios consistían en unas construcciones de piedra, con cubiertas de teja inclinadas, adosadas las unas a las otras. Tras la construcción de la panadería, la frutería, la carnicería y una tienda de ultramarinos, en 1926, construyen otro edificio en la parcela 2. Este albergará otra tienda y la oficina central de ventas de la Greater Sydney Development Association (GSDA), empresa promotora que fundó para construir y vender las viviendas.

La dotación de servicios comunitarios se planteó de manera que los residentes disfrutaran de cierta autonomía propia en relación a los cuidados sanitarios mínimos, abastecimiento de alimentos, y organizaciones educativas básicas. Se buscaba generar una red capaz de servir de apoyo a las necesidades individuales una vez hubiese acabado su jornada laboral. Todos los miembros del grupo trabajaban al servicio de un bien común mayor.

Antes de que se construyese ningún edificio destinado a la educación infantil, los residentes en la comunidad se alternaban en el cuidado de los niños en cada uno de sus hogares. Se estableció un servicio voluntario mediante el cual las viviendas particulares se convertían en pequeñas escuelas infantiles. Los recorridos peatonales que conectan los espacios comunitarios al aire libre, son concebidos como áreas de juego seguro para los más pequeños al tiempo que se les permite el contacto otros niños, favoreciendo su desarrollo intelectual y social. De esta manera, cada día los niños se desplazaban a un lugar diferente de Castlecrag pudiendo considerarse la totalidad del territorio como su patio de juegos. En 1929 se abrió el colegio llamado Ivanhoe, situado en Sunnyside Crescent, una institución de carácter privado, reconocida por el Ministerio de Educación de Australia como centro autorizado para educar niños hasta los diez años, en un número máximo de diez alumnos.

En las zonas comunitarias reservadas para los residentes, situadas entre las parcelas de las viviendas, también se disponían instalaciones deportivas de acceso libre. En la zona denominada como Cortile Reserve, se diseñó en 1928 una pista de tenis así

[4.21]

[4.21] Dos personas con disfraces aztecas (Walter Burley Griffin a la izquierda), Castlecrag, 1920. Fuente: Colección Rowland Herbert, Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia.

como un pequeño campo de golf de nueve hoyos. El deporte era considerado como otra actividad fundamental capaz de desarrollar al individuo en su plenitud. Su interés por la cultura clásica, en este caso la griega, remite a Platón en su concepción sobre la relación entre educación y deporte, considerando a este como una actividad necesaria para mejorar la salud al tiempo que desarrolla el intelecto, fomentando la comprensión moral del individuo. Además de una crítica al modelo de vida de cada individuo como paso previo para definir una alternativa para convivir en comunidad, los nuevos modelos sociales alemanes también consideraban indispensable la conexión del entorno con el cuerpo humano. Las actividades deportivas al aire libre eran promovidas en lo que se puede identificar como una cultura de culto al cuerpo (García Roig 1999), necesaria para que el ser humano se sintiera de nuevo objeto de atención de la nueva sociedad que deseaban crear frente a la omnipresencia de las máquinas. El vínculo entre naturaleza, deporte y ser humano, implica un ideal de sociedad sana desde la que avanzar culturalmente. De esta manera el bienestar de la persona resultará beneficioso para la comunidad.

Si bien existían en el proyecto zonas específicas al aire libre para fomentar este tipo de encuentros, el proceso de construcción y la colaboración constante entre los miembros de la comunidad propició la dispersión de estas actividades sociales más allá de estas áreas públicas. Tal era el ambiente cultural generado, que muchos de los residentes organizaban reuniones en sus casas para debatir sobre música, pintura o literatura, a las que cualquiera estaba invitado. No solo en el interior de las viviendas, sino también en sus terrazas y en sus cubiertas planas. El entorno natural al que se le habían añadido, adaptándose al mismo, unas construcciones y espacios comunitarios, se concebía como un único lugar en el que compartir con los demás los momentos de ocio y la vida más allá de las tareas desarrolladas por cada individuo en su mundo laboral diario. En palabras de sus creadores, *la vida debía ser entendida como un arte* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p. 521).

El organismo vivo con el que se asimilan el terreno y el entorno natural, debe ampliar su significación hasta incluir la comunidad que en él habita como parte indisoluble del todo. De la misma forma que la vegetación se adapta a las condiciones climáticas locales, así lo harán la arquitectura y el modelo de vida en comunidad que se asienta en un determinado lugar. El mismo concepto de organismo vivo se debe aplicar al conjunto de personas que conformen la comunidad antes mencionada. Las aportaciones de unos y otros servirán para modificar y hacer crecer ese organismo compuesto por individuos. Cada uno de ellos tratará de alcanzar un conocimiento profundo de su condición de ser humano completo en relación con los otros [4.22]. Las relaciones establecidas entre las partes y la consciencia que cada cual tenga de cada una de ellas, será lo que condicione el buen desarrollo de la totalidad del proyecto, entendido como un elemento orgánico capaz de adaptarse y evolucionar al mismo tiempo [4.23].

La condición social alcanzada en Castlecrag, por encima de cualquiera de las otras comunidades residenciales que ambos habían desarrollado previamente en los Estados Unidos, nace de una voluntad de todos sus miembros de alcanzar una unidad en base a una administración y gestión correcta del paisaje en el que se crea. *La correcta*

[4.22]

[4.22] Walter Burley Griffin con un grupo de vecinos en un patio en Castlecrag, alrededor de 1930. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2347).

administración del terreno (Walter Burley Griffin 1935, en Griffin 2008, p.248) fundamentada en el aprendizaje continuo de las leyes naturales que garantizan el crecimiento y la conservación del mismo, es la base cultural sobre la que se organiza la comunidad. En la sustitución del término planeamiento urbano por el de administración del terreno, Griffin parece incidir en la necesidad del consenso colectivo sobre cuestiones básicas previas al tipo de uso que se va a realizar. La naturaleza y el ser humano aparecen como condicionantes superiores a la hora de definir las estrategias a seguir por la comunidad, definiendo un modelo basado en la ocupación del paisaje desde la conservación del mismo.

Esa gestión de los recursos naturales requiere del *aprendizaje de la Madre Naturaleza, de sus secretos para el crecimiento en equilibrio, y su conservación, en contraste con la devastación que muchas de las grandes civilizaciones han ocasionado en su desarrollo como sociedades hasta convertir en terrenos yermos aquellos donde se asentaban* (Walter Burley Griffin 1935, en Griffin 2008, p.248). El carácter social del proyecto de Castlecrag nace de la conciencia individual de cada uno de sus propietarios como parte de esa naturaleza, de su voluntad de comprenderla para evitar así replicar modelos residenciales cercanos. La definición de los espacios comunes de ocio en los lugares que ofrece la naturaleza, implica una lectura desde la búsqueda de oportunidades, desde una posición de agradecimiento y fascinación por el entorno del que van a formar parte. Frente a posturas contrarias en las que, desde el trazado general de la operación residencial se realiza contra las condiciones naturales existentes, hasta la imposición de jardines artificiales, con especies vegetales ajenas al ecosistema en el que han de habitar, Mahony y Griffin, y con ellos el carácter propuesto, cívico, doméstico, autóctono; trata siempre de potenciar las condiciones locales más favorables.

El materialismo, el intelectualismo, el determinismo económico...aún siendo convenientes para los constructores y necesarios para los ingenieros, no son los elementos esenciales de la arquitectura, el elemento que ha faltado en la construcción desde la decadencia de las religiones, ha sido el poder de la gente (Walter Burley Griffin 1930, en Griffin 2008, p.405). Estas palabras contienen el elemento fundamental con el que definir su comunidad modelo alternativa. Aquella que plantea un sistema consciente de las condiciones autóctonas, y cuyo potencial reside en sus habitantes como gestores de estas. Tras la postura idealista de Griffin, se descubre una acción que combina los intereses y rentabilidad propios de una operación inmobiliaria, con la visión conservacionista de aquel que forma parte un entorno natural privilegiado que debe ser entregado a sus descendientes como legado vivo de su existencia en la Tierra.

La utopía inicial expresionista que reclamaba la vuelta a la colectividad medieval, en la que cada cual aportaba sus conocimientos artesanales para el desarrollo de la comunidad, será reinterpretada desde la revisión del modelo de vida más allá del entorno laboral. La máxima por la que buscaban la creación de una comunidad sin límites, sin fronteras, encuentra en estos espacios de reunión, ya sean espontáneos o contruidos, una herramienta necesaria para incidir en la re-humanización del hombre.

Es necesario matizar los términos en los que el proyecto es concebido y materializado. Entendida la utopía como una representación imaginaria de una

[4.23]

[4.23] Vecinos de Castlecrag en uno de los patios comunitarios, Castlecrag, alrededor de 1930. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2393).

sociedad futura de características favorecedoras para el ser humano, el problema al que se enfrentan este tipo de pensamientos, como lo fue el modelo propuesto por Taut, es su viabilidad para ser realizados. *El ser humano ha de ser capaz de vivir y de soñar, pero sobretudo de construir sus sueños* (Doxiadis 1969). Si la realidad que habitamos no responde a las verdaderas necesidades del individuo, es decir, una distopía, y aquello que es difícil de realizar se asemeja con la utopía; para el autor la solución está en la definición y materialización de la entopía, esto es, una utopía construida. El proyecto de Castlecrag ha de considerarse como un ejemplo de una arquitectura basada en un modelo organizativo utópico, convertido en realidad y adaptado al entorno y las necesidades sociales locales, es decir una entopía. Lo que lo separa del mundo ideal soñado pero incompleto de los expresionistas, es precisamente su capacidad para haber sido construido y desarrollado.

Uno de los grandes logros de este proyecto fue la adaptación de los modelos utilizados en el desarrollo de promociones inmobiliarias para habitantes de rentas bajas, a un grupo social de clase media alta que no solía optar por esta solución para construir su vivienda (Krutzy, McCoy, Sprague y Weirick 2014, p.4). En los primeros, la agrupación de las viviendas no generaba ningún tipo de sentimiento de comunidad sino que era el resultado de aplicar un modelo compacto para rentabilizar al máximo el aprovechamiento del suelo disponible. En las comunidades domésticas, la significación de cada vivienda como un proyecto personalizado para cada propietario, y la distribución no homogénea en el terreno, bastaba para mantener el estatus social de cada individuo. No obstante, la voluntad democratizadora de la arquitectura de Mahony y Griffin, convierte a todos ellos en miembros de una misma comunidad, de la que todos quieren formar parte. El poder adquisitivo de los vecinos de los ejemplos de proyectos residenciales analizados resulta fundamental para tan solo poder plantear una alternativa al modelo inmobiliario tradicional. Cabe la duda de si la solución era adecuada para ese estrato social más desfavorecido y, en caso de que así fuera, en qué términos se debería haber planteado. No solo desde la aproximación mediante unos objetivos culturales comunes, sino desde el coste individual de cada residencia y el terreno propio de cada una de ellas, de forma que la densidad total de la operación permitiese la aparición de espacios comunes de calidad.

Junto con la sensibilidad hacia el paisaje y la aceptación de lo singular como elemento diferenciador de los planeamientos suburbanos residenciales convencionales, la propuesta del modelo de comunidad doméstica de Mahony y Griffin considera el desarrollo personal de sus habitantes, sin establecer distinciones sociales, como fundamental para el futuro del grupo (Peisch 1964, p.104). La noción de vecindario en el que los deseos individuales complementan los colectivos y viceversa, se intensifica con la estrategia de definir espacios privados y públicos donde el ocio aglutina a todos ellos. Esto no solo aumenta el valor humano del colectivo que lo conforma, sino que incrementa el de las propiedades desde el punto de vista inmobiliario. No se trata de un modelo de especulación inmobiliaria, sino de inversión en los individuos, de forma que la rentabilidad de la operación repercute tanto en los promotores, como en los habitantes, así como en la sociedad futura [4.24].

[4.24]

[4.24] Walter Burley Griffin con un grupo de vecinos en un patio en Castlecrag, alrededor de 1930. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2349).

Situar a los residentes en una posición de control sobre el devenir de la comunidad de la que forman parte, haciéndolos partícipes de un proceso en el que su entorno es entendido como un tablero de juego (Hysler-Rubin 2011, p.25), genera un sentimiento de pertenencia que facilita los acuerdos entre las partes en favor del desarrollo futuro del conjunto. El movimiento cultural cíclico enunciado por Geddes, en el que cada individuo ha de ser consciente del bagaje histórico y natural del entorno en el que habita de forma que pueda establecer un criterio crítico para su evolución, permite al ciudadano situarse por encima de intereses políticos específicos ajenos al adecuado desarrollo en comunidad. La concesión al ciudadano de los medios necesarios para educarse y evolucionar como individuo dentro de una sociedad, provoca un beneficio directo a la comunidad según las ideas de este. Se trata de un modelo social vivo, capaz de evolucionar en el tiempo de igual forma que lo hacen sus habitantes. La creación de lugares de encuentro específicos, de ocio, productivos, culturales, o de preservación de entorno, será la herramienta empleada por Mahony y Griffin para convertir en realidad construida la utopía expresionista, anteponiéndose al modelo económico y productivo propuesto por Howard y enunciado por Oppenheimer.

[5.1]

[5.1] Nathan Clifford Ricker, 1915. Fuente: Archivos de la Universidad de Illinois.

5. Honestidad material.

“En primer lugar, es necesario entender que todas las características superficiales deben ser la consecuencia natural de la puesta en valor de requisitos estructurales. La honestidad es una necesidad tan básica en arquitectura como lo es en la vida.”

Walter Burley Griffin, (1915, en Griffin 2008, p. 282)

El papel del arquitecto en la definición de las nuevas relaciones entre entorno y arquitectura, entre la naturaleza y las personas que en ella habitan, debe reflejarse no solo en el trazado general de la ordenación o en el modelo de comunidad planteado, sino también en la forma en la que estas son construidas. Entendiendo así la construcción como el lenguaje capaz de mostrar esta relación consciente entre las partes a través de la arquitectura materializada. Las acciones que se realicen sobre el territorio deberán revelar el potencial inicial del lugar mediante la transformación y manipulación del material a manos del hombre, de forma que el resultado construido sea un reflejo del valor de la naturaleza de la que surge. La construcción no debe considerarse como un hecho aislado, ajeno al lugar en el que se produce, sino que el origen del material y la manera en la que se transforman han de ser coherentes con la concepción global del proyecto.

Durante su formación como estudiante de arquitectura en la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign, Griffin tuvo como profesor a Nathan Clifford Ricker. Tras completar su formación como arquitecto en la escuela de Illinois, Ricker decide estudiar en la Bauakademie de Berlín, siguiendo los consejos de su mentor, y también profesor en Illinois, Harold Hansen. Los conocimientos adquiridos durante su estancia le diferencian del modelo educativo de referencia utilizado en las Escuelas de Arquitectura de los Estados Unidos, el Beaux-Arts. Tras finalizar la estancia en Alemania, Ricker no solo trae consigo algunos de los libros utilizados como estudiante allí, sino que realiza las traducciones de los textos más significativos, en un intento por mejorar tanto los fondos de la biblioteca como los fundamentos sobre los que definir con mayor detalle el sistema educativo iniciado por Hansen previamente [5.1].

Los estudiantes, entre los que se encontraba Griffin, tuvieron acceso a diferentes textos entre los que destaca el escrito por Rudolph Redtenbacher, “The Architectonics of Modern Architecture” (Redtenbacher 1883). Consiste en una recopilación de elementos arquitectónicos, en los que se explican las características generales de cada uno de ellos, desde la comprensión de sus materiales, su construcción y su sistema estructural interno. Convertidos en mecanismos lógicos, se definen los tipos arquitectónicos sin depender de los estilos a los que puedan pertenecer. Se trata de un catálogo de elementos, de imágenes capaces de condensar el significado propio, la razón de ser, de cada uno de ellos. El acercamiento a la arquitectura desde una posición sin prejuicios frente a los estilos analizados, resulta determinante en la formación de Griffin y establece las bases de la que más tarde denominaría como arquitectura democrática.

[5.2]

[5.2] Casa Carter, Evanston, Illinois, 1910.
Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection. Fotografía de Mati Maldre, 1989.

Las primeras páginas del manual de referencia de Ricker, condensan los principios generales de las leyes de la Tectónica según Redtenbacher, entendidas como aquellas en las que *la construcción es el elemento fundamental para definir la arquitectura y la ingeniería de forma artística* (Redtenbacher 1883, p.3). La selección de los elementos adecuados para resolver un problema determinado, tan solo tiene que ser coherente con la idea fundamental que subyace en cada uno de ellos. El conjunto de unidades, entendido como un todo, debe ser coherente con una idea, que a su vez debe estar contenida en cada una de sus partes. Esto es lo que Redtenbacher denomina como, *verdad interna*. De igual forma, el nuevo todo creado debe servir para el objetivo para el que fue ideado, esto es, *la verdad externa* (Redtenbacher 1883, p.4).

Otro de los textos de referencia es el de Otto Wagner, “Modern Architecture” (Wagner 1896), en el que se recopilan una serie de fotografías pertenecientes a obras enmarcadas en el movimiento modernista europeo. Se presenta ante los estudiantes como una alternativa a la educación y modelos Beaux-Arts, adaptándose al sistema educativo propuesto por Ricker en el que las partes, estudiadas como elementos con significado en sí mismos, se convierten en un repertorio capaz de ser combinado entre sí, reforzando las ideas de Redtenbacher. Tal y como aparece en la introducción de la primera edición, *las bases que definen la arquitectura de hoy en día deben ser cambiadas, y para ello debemos ser plenamente conscientes que el único punto de partida posible para nuestro trabajo artístico solo puede ser la vida moderna* (Wagner 1893, p.3).

La imitación de estilos no puede entenderse entonces como una vida moderna, sino como un intento de replicar modelos antiguos en una sociedad que no se correspondía con la de entonces. La visión que Ricker ofrecía a sus alumnos consistía en revisar estos ejemplos antiguos, pero descontextualizados, convertidos en sistemas complejos configurados por elementos diversos capaces de ser agrupados en tipos. Esto permite establecer categorías esenciales que posteriormente se pueden combinar e interpretar por los arquitectos, siempre que mantengan la coherencia conceptual bajo la que fueron ideados. Esta visión alternativa encuentra en Wagner a un ejemplo cuya arquitectura construida sirve como estímulo de los arquitectos norteamericanos deseosos de crear un nuevo lenguaje propio.

Uno de los capítulos del texto de Wagner, puede ser leído como un manifiesto en defensa de la construcción como disciplina inseparable de la naturaleza del arquitecto y que, a diferencia de los ingenieros, debe incluir en ella su idealismo y sus conocimientos artísticos, para descubrir soluciones alternativas a los modelos conocidos. El dominio de la técnica convierte al arquitecto en alguien capaz de materializar sus ideas hasta transformarlas en una obra de arte nacida de la construcción (Wagner 1893, p.32).

La relación entre las partes y el todo, entre el elemento constructivo y el edificio acabado, en los que las técnicas constructivas empleadas deben condensar no solo el significado del elemento creado sino la idea principal reflejada en el todo, es la misma relación que Mahony y Griffin tratan de establecer entre el ser humano y el entorno en el que habita, siguiendo el sistema enunciado por Redtenbacher. Su arquitectura,

[5.3]

[5.4]

[5.3] Fireproof House for \$5000. Arquitecto: Frank Lloyd Wright. Fuente: "The Ladies Journal", Abril 1907, p.24.

[5.4] Planos de la casa Guy, Castlecrag, 1925. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, cortesía de Bob Meyer.

comienza en el individuo, y termina en el paisaje, pero los elementos construidos contienen a su vez la idea general que rige la propuesta urbana en relación al paisaje. La necesidad de encontrar una identidad propia ligada a la definición de unas construcciones enraizadas al terreno, es la visión moderna demanda por Wagner. La materia disponible para su realización se reconoce como local desde la manipulación consciente del paisaje, esto es, desde la acción artificial sobre la naturaleza, de forma que el resultado final siga perteneciendo al todo, ahora incluyendo de nuevo al hombre.

En los primeros proyectos residenciales realizados por Mahony y Griffin la relación entre arquitectura y emplazamiento no condicionaba el resultado final del objeto construido, siendo muchos de ellos similares a las propuestas de Wright en sus Prairie Houses. Se trata de un periodo de transición en el que investigan variaciones de estas viviendas, tanto en su distribución en planta como en el desarrollo vertical del programa frente a la horizontalidad de los proyectos de Oak Park. La presencia de grandes zócalos de madera, sobre los que se organizan paños verticales en los que colocan las ventanas estructurando el volumen principal de la vivienda, que a su vez se remata con cubierta con una inclinación pronunciada, son algunas de las características que diferencian sus viviendas de las realizadas por Wright en aquella época [5.2]. Las primeras viviendas pueden considerarse como herederas de las enseñanzas del manual de Redtenbacher, evolucionadas hasta hacer desaparecer las partes, entendidas como estancias reconocibles que se muestran hacia el exterior mediante volúmenes específicos, en las que la verticalidad condiciona todo el conjunto.

La composición por partes característica de Wright en su primera etapa en Chicago (Capitel 2009, p.128), se transforma debido a la búsqueda de un sistema compacto en el que la organización responde a esquemas de planta centralizados en los que los espacios secundarios tratan de colocarse alrededor de una estancia central principal. Las plantas cuadradas utilizadas, basadas en el proyecto de Wright para una casa de bajo coste resistente al fuego [5.3], articulan el salón y el comedor en una L que abraza a la cocina. Mediante un núcleo de comunicaciones se accede al nivel superior en el que se disponen dormitorios y terrazas. Este esquema, que originariamente desarrollo Griffin en 1899 para un pequeño proyecto de una cabaña de vacaciones en Maine (Kruty 2007), es la base sobre la que después se desarrolla el proyecto de Wright, coordinado por Griffin, y que evolucionará tanto en Mason City como en Castlegar [5.4]. La característica principal de estas plantas reside en situar los espacios de servicio, cocina y almacén, orientados hacia las avenidas rodadas principales, colocando las estancias principales en la zona con vistas sobre el paisaje. En el caso de Mason City mirando hacia el río, y en Castlegar hacia la bahía. Las calles ideadas para el tráfico rodado son elementos de servicio colocados en la parte trasera de las casas, mientras que las zonas comunes y sus recorridos públicos dan acceso a los salones y los comedores de las casas propuestas, estableciendo una clara dualidad entre espacios servidos y servidores que deshace la centralidad del esquema en planta cuadrada básico.

La investigación de la organización en planta se complementa con un estudio de los sistemas constructivos capaces de mostrar la relación con el paisaje en los términos en los que Mahony y Griffin estaban planteando las nuevas comunidades domésticas en

[5.5]

[5.6]

[5.7]

[5.8]

[5.5] Ames Gate Lodge. Arquitecto: Henry Hobson Richardson. Fuente: Grishold Van Rensselaer, Mariana. 1969. *Henry Hobson Richardson and His Works*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

[5.6] Casa J.G. Melson, vista desde el arroyo Willow. Fuente: Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, fotografía de Mati Maldre.

[5.7] Casa Johnson, The Parapet, parcela 58, Castlecrag, 1922. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2030).

[5.8] Vista de las Montañas Rocosas, hacia el lago Gem. Fuente: NPS Jacob W Frank.

los Estados Unidos. De igual forma que las estructuras sociales planteadas en sus proyectos urbanos debían responder a los condicionantes ambientales específicos, la coherencia de su pensamiento les impulsa hacia la búsqueda de soluciones constructivas ligadas a su entorno.

El carácter telúrico de muchas de las construcciones realizadas por Richardson en los Estados Unidos [5.5], pueden ser consideradas como el germen de gran parte de la arquitectura de Mahony y Griffin, primero en su país [5.6], y después en el continente australiano [5.7]. Algunas de las propuestas residenciales de Richardson se caracterizan por la libertad asumida en la composición final, alejada de modelos conocidos, incluso de la unión de partes de elementos arquitectónicos tipo. Se trata de un ejercicio personal en el que lo masivo está compuesto por piedras de diferentes tamaños y con aristas irregulares, resultado de la colocación de dichos elementos pétreos unos sobre otros, extraídos de la tierra en grandes bloques toscos. La sensación de pesadez refuerza la acción de la gravedad, como material constructivo básico del arquitecto para consolidar el volumen en el terreno. Se acentúa así la idea de pertenencia al lugar al tiempo que se enfatiza la existencia de este, previa a la acción del hombre.

Tras la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos, la sociedad norteamericana emprendió una aventura hacia el interior del país tratando de descubrir nuevos territorios en los que poder explotar los recursos naturales y establecerse. Las imágenes de los paisajes rocosos y sus cordilleras se convirtieron de forma natural en los referentes [5.8], símbolos de orgullo patrio, sobre los que fundar un nuevo país. Su naturaleza indómita se convertiría entonces en el equivalente a los monumentos clásicos europeos (O’Gorman 1987, p.94). La comparación entre naturaleza y arquitectura clásica, invita a Richardson a concebir sus edificios tomando a esta como modelo de referencia. La construcción se convierte, no solo en un acto de asentamiento en el terreno, sino también en una confirmación de la nueva sociedad norteamericana nacida de la tierra descubierta.

El orden geométrico y los condicionantes técnicos específicos de la construcción, transforman la naturaleza geológica de las montañas en elementos pétreos controlados por el ser humano. Tan solo la cara exterior de los bloques mantiene su condición rugosa primitiva, mientras que las otras cinco caras del volumen se regularizan para garantizar un proceso de construcción por adición generando un aparejo variable dependiendo de los proyectos. La combinación de piedras más o menos talladas, permite crear muros continuos en los que introducir elementos significativos mediante dicha variación, simulando formaciones geológicas específicas, en arcos, dinteles o pilares. La manipulación de la materia prima ofrecida por la naturaleza, pretende ser mínima, con el objetivo de devolver al paisaje una nueva realidad construida en consonancia con este. La voluntad de mostrar el origen de la construcción no implica una imitación directa de la naturaleza. Esas operaciones realizadas por la acción del hombre son las que la convierten en arte (Emerson 1836, p.15).

Se puede establecer un paralelismo entre la práctica de Richardson y el pensamiento de Redtenbacher. Ambos parten de elementos existentes, ya sean

[5.9]

[5.10]

[5.11]

[5.9] Casa Harry Page, Rock Glen, Mason City, Iowa, 1912. Fuente: Wilson, Richard Guy. 1977. *The Prairie School in Iowa*. Mason City: Iowa State University Press.

[5.10] Casa Blythe, Mason City, 1913. Fuente: Kruty, Paul, Robert McCoy, Paul Sprague y James Weirick. 2014. *Rock Crest / Rock Glen. Mason City, Iowa. The American Masterwork of Marion M. and Walter B. Griffin*. Chicago: Walter Burley Griffin Society of America.

[5.11] Casa Samuel Schneider, Mason City, 1914. Fuente: Kruty, Paul, Robert McCoy, Paul Sprague y James Weirick. 2014. *Rock Crest / Rock Glen. Mason City, Iowa. The American Masterwork of Marion M. and Walter B. Griffin*. Chicago: Walter Burley Griffin Society of America.

cordilleras montañosas o partes de arquitecturas ejemplares, con la intención de descubrir el tipo inherente a cada una de ellas. Será el arquitecto el que, mediante diferentes estrategias proyectuales y la aplicación de técnicas de construcción modernas, según la definición de Wagner, alcance un resultado único alternativo a lo conocido y consciente del lugar en el que se va a realizar.

Las condiciones topográficas de la comunidad doméstica de Rock Crest / Rock Glen, situada en una antigua cantera con fuertes desniveles entre los que discurre un río que recorre la propiedad de un extremo a otro, sirven como argumento sobre el que desarrollar una construcción ligada al terreno, una arquitectura potencialmente geológica, según la visión de Richardson, nacida en el continente americano. El muro de piedra que define el límite entre las dos zonas en las que se divide el proyecto es completado en las zonas de tal manera que se mantiene una altura constante a lo largo de todo el río. La operación, pese a ser contradictoria con el espíritu de construcción de una arquitectura basada en la naturaleza y no como una mera imitación de la misma, adquiere sentido cuando sobre él se sitúan algunas de las viviendas del conjunto. La voluntad de establecer unos basamentos de piedra sobre los que emergen las nuevas viviendas unifica la arquitectura construida con las características físicas de su entorno [5.9].

La cota de terminación del zócalo de piedra puede considerarse como el nuevo suelo, geométrica y constructivamente controlado por el arquitecto, sobre el que erigen las viviendas de Mason City. Algunas de las construcciones recuerdan a las primeras realizadas en Chicago, en su organización triple, basamento, volumen construido perforado por huecos y cubiertas inclinadas con grandes vuelos que generan espacios en sombra en las fachadas. En constante evolución hacia un estilo propio, la depuración de las geometrías empleadas y la eliminación de las bandas verticales de madera que separan los huecos, generan volúmenes más compactos en los que el acabado en mortero de las fachadas exteriores todavía oculta la realidad constructiva de las casas [5.10].

Las esquinas ciegas que se adelantan de la línea de fachada como elementos masivos que no alcanzan las cubiertas, se convierten en elementos característicos de sus viviendas. La rotundidad de estos elementos gruesos que albergan en su interior estanterías, asientos y demás objetos que sirven a las estancias centrales, enfatiza el contacto del edificio con el terreno. En ocasiones, este efecto se complementa con el zócalo de piedra antes mencionado hasta generar un elemento único. La volumetría general hacia la que avanzan sus proyectos, se acerca a volúmenes cúbicos similares a piedras extraídas del terreno y talladas por el arquitecto. Esto implica una reducción significativa de la pendiente de las cubiertas, que desde el exterior son casi imperceptibles debido a los aleros horizontales que sobresalen de la línea de fachada [5.11].

En paralelo al desarrollo de la comunidad doméstica de Mason City, realizan el proyecto para la biblioteca Stinson Memorial, en Iowa. El carácter público de este tipo de edificios materializa el ideal de crear una nueva sociedad democrática, que facilita el acceso abierto a la cultura a los ciudadanos norteamericanos. El edificio convertido en

[5.12]

[5.13]

[5.14]

[5.15]

[5.12] Biblioteca Crane. Arquitecto: Henry Hobson Richardson. Fuente: Grishold Van Rensselaer, Mariana. 1969. *Henry Hobson Richardson and His Works*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

[5.13] Biblioteca Stinson Memorial, Mason City, Iowa, 1913. Fuente: Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, fotografía de Mati Maldre.

[5.14] Ames Monument. Arquitecto: Henry Hobson Richardson. Fuente: Archivos del Estado de Wyoming.

[5.15] Casa J.G. Melson, Mason City, Iowa. Fuente: Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, fotografía de Mati Maldre.

símbolo, en un contenedor del saber que además de compartirlo, lo protege. Heredero del modelo propuesto por Richardson [5.12], el edificio de Iowa se convierte en una arquitectura sin referentes formales clásicos, pero con una fuerza plástica capaz de recordar a arquitecturas más arcaicas. El zócalo de grandes piedras rugosas parece soportar una piedra de mayor tamaño, como un gran dolmen, en el que los huecos que dejan pasar la luz al interior de la biblioteca parecen los poros del elemento horizontal que se suspende sobre la base granítica (Kruty 2010, p.50). Esa sensación de levedad, de separación entre las dos partes de la composición gracias a la línea de sombra que produce la línea de imposta inferior, refuerza el carácter ecléctico de su arquitectura. La parte inferior de piedra es cada vez más significativa en los proyectos de Mahony y Griffin, convirtiendo casi dos terceras partes del alzado en un muro de piedra tallado, frente a los pequeños zócalos de las primeras viviendas de Rock Crest / Rock Glen [5.13]. Tal vez la voluntad de fusionar arquitectura y paisaje les empuja a crear soluciones como esta, más cercana al Ames Memorial de Richardson, como colina geometrizada, que a cualquiera de sus bibliotecas construidas [5.14].

El incremento del uso de la piedra como acabado exterior y no solo como plataforma sobre la que disponer un nuevo edificio como elemento de transición entre arquitectura y terreno, parece contener el principio por el cual su arquitectura se aproxima cada vez más a un sistema de crecimiento orgánico. La roca convertida en edificio, emergiendo del terreno como parte de la formación geológica existente, alcanza en Mason City un punto de inflexión en la definición de un estilo propio, al construir la casa J.G. Melson [5.15]. El volumen construido se funde con el entorno hasta llegar a no ser reconocibles ni el inicio ni el final del muro que define el elemento construido. La utilización de los bloques de piedra disponibles así como otros resultado de la manipulación de las rocas existentes, configuran una construcción de aspecto medieval. Alejados del lenguaje racionalista y funcional relacionado con el mundo industrial, la arquitectura planteada parece centrarse en cuestiones más primitivas. El hombre, al construir con sus propias manos y con elementos disponibles a su alrededor, se procura a sí mismo un lugar en el que resguardarse.

Al invertirse la proporción entre piedra y otros materiales como el hormigón o la madera, los voladizos y las pérgolas que sobresalen del volumen compacto de la casa parecen ser las únicas construcciones que se han añadido al elemento rocoso que se eleva junto al río. La cubierta casi plana desaparece del campo de visión del espectador, y el aspecto exterior recuerda a su vez a las construcciones medievales, torreones y fortalezas anclados al terreno, concebidas como arquitecturas defensivas, símbolo de la protección de un mundo mejor en su interior. El castillo de Blarney, en Cork, se eleva sobre una formación rocosa existente, en lo que parece ser una extensión vertical del lugar hacia el cielo, en la que se realizan pequeñas aperturas a través de las que vigilar el entorno. La superposición del balcón sobre el paño vertical de piedra, recuerda al empleado en Mason City [5.16]. Las palabras de Wagner recordando que *cada nuevo estilo emerge gradualmente sobre el anterior cuando existen nuevos métodos constructivos, nuevos materiales, nuevos objetivos y puntos de vista de la sociedad, demandando un cambio o la redefinición de las formas existentes* (Wagner 1893, p.14), se materializan en la propuesta para la casa J.G. Melson tanto en su aspecto formal,

[5.16]

[5.16] Castillo Blarney, Irlanda, s. XIV. Fuente: Jim Dempsey y Deb Snelson.

como en la introducción de nuevas técnicas constructivas, y el uso del hormigón armado, que permite elevar la vivienda de forma más rápida y eficaz; fiel reflejo de la evolución técnica de la época. Se trata de, en términos de Wagner, de una arquitectura moderna propia de su tiempo que introduce lenguajes arquitectónicos previos deformados y adaptados a la voluntad de sus clientes y arquitectos.

Si las imágenes de las cordilleras rocosas de los Estados Unidos sirvieron a Richardson como referentes para construir el Ames Memorial, en los proyectos residenciales de Iowa y Sydney, el nombre de Rock Crest / Rock Glen, y Castlecrag, condensa la voluntad de generar una nueva realidad construida similar a una formación geológica, en la que se significan los sistemas naturales característicos de cada una de ellas, el cerro, la cañada y el risco. En el primero asociados a la condición rocosa del muro que contiene la base sobre la que fundar las nuevas viviendas, y en el segundo ampliando esta idea geológica asimilando el proyecto a una construcción medieval. En sus nombres se adivina una voluntad constructiva que es coherente con sus decisiones proyectuales básicas.

Tanto el sistema constructivo, la imagen final del conjunto, o el nombre que lo caracteriza, deben contener la esencia de una arquitectura pétrea, ligada al terreno, que a su vez no oculta sus referentes arcaicos. Capaz no solo de mostrarse a sí misma como una realidad materializada, sino evocando imágenes similares que potencian el carácter masivo que la define, ya sean pertenecientes al mundo natural o a arquitecturas pasadas. Las referencias medievales en las diferentes partes que componen las comunidades domésticas de Iowa y Sydney, sugieren una relación directa con el sistema social de una época en la que el arquitecto, los maestros canteros y el resto de los oficios, trabajaban en conjunto para construir la catedral como símbolo de unidad de una comunidad.

La doble lectura que puede hacerse de la evolución de la arquitectura de Mahony y Griffin permite entender sus viviendas como elementos que se unen al terreno al construirse con materiales masivos autóctonos, o como aquella que nace del suelo y que el hombre, mediante pequeñas transformaciones en su interior y en su fachada, convierte en espacios habitables. Teniendo en cuenta los principios urbanos desde los cuales plantean las nuevas comunidades residenciales como organismos en los que el ser humano y su arquitectura son elementos temporales en el desarrollo del conjunto, sus construcciones más comprometidas deben considerarse como formaciones surgidas del terreno. El paso del tiempo y la acción del hombre sobre el territorio determinarán su evolución, pero siempre como elementos pertenecientes al lugar en el que se construyen.

La oportunidad para continuar desarrollando el tipo residencial enunciado en la casa J.G. Melson de Iowa, aparece tras casi una década de disputas administrativas en torno al proyecto para Canberra. El entorno natural en el que se iba a asentar la nueva comunidad a las afueras de Sydney estaba compuesto por rocas de piedra arenisca, entre las que la vegetación crecía generando un lugar sobre el que construir repleto de condicionantes a la hora de proyectar. Un análisis detenido de las viviendas planteadas [5.17] desvela cómo la materialización de estas fue evolucionando desde 1920 hasta

[5.17]

[5.18]

[5.19]

[5.17] Plantas de las viviendas proyectadas y construidas en Castlecrag, 1920-1937. Fuente: Dibujo del autor.

[5.18] Casa Moon, Castlecrag, 1920. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2099).

[5.19] Casa Cheong, Castlecrag, 1922. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, fotografía de Max Dupain.

1937, desde unas construcciones compactas, pasando por otras más económicas de menor tamaño, hasta unos proyectos más complejos en los que la relación con la topografía favorece la aparición de distintos niveles en las viviendas.

La progresiva disminución de la pendiente de las cubiertas en los proyectos de Iowa, termina por convertirse en un elemento horizontal, en gran parte gracias a las condiciones climáticas favorables de Sydney frente a las de Mason City. La referencia a arquitecturas antiguas establecida en el proyecto de la biblioteca de Iowa, muestra un interés por redescubrir el pasado para actualizar el lenguaje formal más allá de los órdenes clásicos del Beaux-Arts. *La arquitectura de las viviendas de Nuevo Mexico, debe su efectividad a la homogeneidad, unidad y simplicidad, que supone haberse deshecho de todo aquello que sea innecesario en su naturaleza, consiguiendo al mismo tiempo una interesante variedad formal final* (Walter Burley Griffin 1913, en Griffin 2008, p.71). Mahony y Griffin descubren en estas construcciones autóctonas, una solución para acceder a las viviendas tanto desde la cota inferior como desde la superior debido a la topografía del terreno. Como cualquier otra roca más del territorio desde la que observar el paisaje.

Las superficies pétreas son concebidas como planos en los que existen entrantes y salientes de piezas de distintos tamaños, de tal forma que la incidencia de la luz sobre los mismos acentuará el carácter rocoso de las construcciones, destacando así las semejanzas con la topografía y el perfil irregular sobre el que se asientan. De sus fachadas se desprende la relación directa con el lugar, al combinar las piedras que yacían en el terreno, con las talladas expresamente por la mano del hombre, colocadas unas sobre otras como si de un tapial se tratara [5.18].

Existe una aparente exageración en la manera en la que son realizadas las viviendas. No solo en el tratamiento de sus muros y el material con el que son contruidos, sino en las operaciones que se ejecutan para la apertura de huecos en ellos. La utilización de grandes dinteles y pilastras sobredimensionados, parece querer significar el esfuerzo estructural que sería necesario aplicar a la hora abrir huecos y sujetar así el peso de las rocas que sobre ellos se apoyan [5.19].

Estas alteraciones se reflejan también en la disposición de dichos elementos. Aparecen así, objetos que recuerdan a las columnas clásicas, resueltos mediante la abstracción de sus partes principales a través de dos prismas y un cilindro de hormigón intermedio. La relación entre estas piezas y los intercolumnios, produce unos pasos demasiado estrechos, más aún si se comparan con el hueco desproporcionado que aparece a su lado. Esto produce una cierta inestabilidad en la composición que se acentúa con la rotundidad constructiva de la esquina de la vivienda, que recuerda de nuevo al espectador que está ante una roca horadada [5.20].

El deseo por enfatizar la condición masiva de las construcciones se traduce en el tratamiento de algunos de los huecos, rodeados de elementos pétreos que se escalonan generando una especie de abocinamiento hacia el exterior. Las sombras arrojadas sobre cada uno de los niveles de estas piezas, servirá para potenciar el efecto de profundidad

[5.20]

[5.21]

[5.22]

[5.20] Casa Guy, Castlecrag, 1925. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, fotografía de Max Dupain.

[5.21] Casa Wilson, Castlecrag, 1929. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/3282).

[5.22] Casa número 2 GSDA, Castlecrag, 1922. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2366).

de estos umbrales, al tiempo que refuerza la condición sustentante de estas partes colocadas entre los huecos [5.21].

Si las dimensiones de los dinteles de las ventanas resultan en ocasiones desmesuradas, así lo son también las de los pilares que sujetan los elementos de madera que, a modo de pérgola, generan espacios exteriores en sombra. No solo su sección, sino el número utilizado para soportar una estructura ligera de madera, exceden lo estrictamente necesario para cumplir su función. Pueden entenderse estos lugares cubiertos, pero al aire libre, no como una estructura que se añade a posteriori, sino como una estancia más de la casa, que no se cierra con carpinterías ni vidrios. La planta cuadrada en la que se colocan los soportes en las esquinas y separados siguiendo el ritmo marcado por las ventanas de la casa, se extiende más allá del límite creado por esta alineación de pilares, según los vuelos que producen los aleros de dicho elemento.

Las estancias de comedor y salón se convierten en habitaciones en el interior que se abren al exterior a través de los paños acristalados, mientras que las pérgolas o “verandas” según el término empleado por Mahony y Griffin en sus planos (Krutzy, McCoy, Sprague y Weirick 2014, p.106), son tratadas como espacios exteriores que pretenden introducir el paisaje en las viviendas. Colocados en un principio en planta baja, esta misma solución se utilizará para resolver los elementos situados en las cubiertas de algunos de los proyectos, concebidos como pequeños templete situados sobre los basamentos de piedra definidos por las viviendas.

El sobredimensionamiento de elementos que parecen responder a cuestiones estructurales básicas de las viviendas, se extiende también a las pérgolas de madera adosadas a las fachadas, colocadas sobre los huecos de vidrio siguiendo los módulos en los que estas se dividen. Tomando la imagen de las arquitecturas tradicionales de Nuevo México, los salientes de madera perpendiculares a fachada utilizados allí para colocar telas o cualquier elementos capaz de producir sombra sobre la vivienda, se convierten en las propuestas en los Estados Unidos y en Australia, en grandes dinteles de madera cuyo frente oculta las costillas que produce una parrilla sobre la que colocar vegetación autóctona. Los cantos de las cubiertas inclinadas iniciales, se transforman poco a poco en estos elementos horizontales que, cubiertos por la vegetación, deshacen el volumen global del edificio, fundiéndose con el paisaje en un todo.

El encuentro con el terreno supone un desafío para los arquitectos debido al perfil accidentado sobre el que se construyen las viviendas. Las primeras fueron construidas con bloques de piedra cortados en bruto y apilados. Las fachadas se funden en el terreno, emergiendo entre la vegetación como si se tratase de pequeñas formaciones rocosas geometrizadas [5.22]. El contacto con la tierra se produce directamente sin elementos de transición, esto es, piedra manipulada sobre piedra natural. El conjunto se convierte en una roca única controlada por el hombre al que dará cobijo.

En aquellas viviendas situadas en lugares en los que la topografía es más pronunciada, la distribución en planta se realiza en dos niveles o más. Aparecen entonces senderos de piedra que serpentean por las laderas escarpadas, adosándose al

[5.23]

[5.24]

[5.23] Casa Fishwick, Castlecrag, 1929.
Fuente: Watson, Anne y Adrienne Kabos. 2015. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society. Fotografía de Erik Sierins.

[5.24] Casa Fishwick, Castlecrag, 1929.
Fuente: Watson, Anne y Adrienne Kabos. 2015. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society. Fotografía de Leonard Cunningham.

muro del mismo material que soporta el terreno indicando la ruta de acceso a la vivienda. Ocultos tras la vegetación, los caminos desaparecen, lo que invita a pensar que quien los recorre ya ha llegado a su destino. Los diferentes niveles aterrazados se funden entonces con los volúmenes contruidos, de forma que todos ellos parecen contener el empuje de las tierras que quedan a sus espaldas. Tan solo la aparición de los huecos significados por las pilastras y las carpinterías, permiten reconocer el volumen masivo como un lugar en cuyo interior se puede habitar [5.23].

Las viviendas se configuran de tal manera que los niveles inferiores servirán de terrazas a los niveles superiores. Mediante esta operación, se genera un plano horizontal abstracto, ajeno a las irregularidades del terreno, desde el que contemplar las vistas de la bahía. Sin barandillas de ningún tipo, el paisaje se recortará en el borde del prisma de la vivienda dibujando un contorno geométrico que enmarca la naturaleza sin interponer ningún límite físico entre esta y el residente [5.24].

La combinación de todas estas operaciones da como resultado una arquitectura inquietante, difícilmente clasificable, y a la que incluso podría atribuírsele cierta desproporción. Cercanas en muchas ocasiones a un lenguaje arcaico, las distorsiones que aparecen en sus fachadas, remiten al reencuentro del hombre con la naturaleza y las construcciones primitivas realizadas en piedra. Parecen reflejar el proceso de búsqueda de un lenguaje propio, consciente de sus orígenes pero deseoso de producir, desde la imaginación, una realidad alternativa a la conocida.

La construcción del interior de las casas también era un reflejo de los materiales existentes en el entorno, pero el tratamiento de estos busca un confort que en el exterior no se muestra. El acabado con corte de sierra de los muros de piedra vistos interiores, se combina con los pavimentos contruidos con tablones de madera de pino cepillada y barnizada, clavados sobre unos rastreles de madera apoyados en una capa de arena con una capa bituminosa. Esta a su vez se apoya sobre una solera de hormigón que evita el contacto con el terreno y protege a la madera de las termitas locales. La colocación de esa capa de arena sobre la solera pretendía dotar al conjunto de una sensación de caminar sobre el terreno, al tratarse de una superficie más blanda que el hormigón. Los pavimentos exteriores se resuelven con unas piezas de piedra similar a la utilizada en los muros de fachada, pero de nuevo cortados de forma que su superficie no sea tan rugosa. Carpinterías y demás elementos interiores como el mobiliario son también contruidos con maderas del lugar.

Su arquitectura fue concebida como un bien que debía estar al alcance de todos, una arquitectura democrática que eliminase las barreras existentes entre diferentes clases sociales. La universalidad por ellos reclamada podía alcanzarse en la construcción mediante la creación de un sistema capaz de ser exportado a cualquier lugar. Así lo indica Mahony cuando advierte que *si a una casa de bajo coste se le da la belleza e individualidad de una casa de mayor coste la conciencia de la pertenencia a una u otra clase social desaparecerá, ya sea en un pequeño distrito como en un gran país* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p. 555).

[5.25]

Residence of Mr. James E. Blythe, Mason City, Iowa, Walter Burley Griffin, Architect.

The above residence is one of the many beautiful homes that have been built of Denison Load Bearing Tile. It is situated in Rock Glen, a picturesque spot, and is an integral part of an exclusive, restricted residential district built up mostly of homes designed by the noted architect, Walter Burley Griffin.

**Denison
Load Bearing Tile**

Denison Load Bearing Tile.
(Pat. July 31, 1917)

Has many advantageous features that no other tile has. The upper and lower channels provide a dead air cell that stops moisture from following through the mortar bed. Plaster can be safely applied to the tile without lathing. No damage will result to the most delicate tints of wall finish.

There are many other advantages. Write us for further information.

MASON CITY BRICK & TILE CO.
MASON CITY, IOWA

[5.26]

NATCO
HOLLOW TILE
FIREPROOFING
as used in the
Construction of
STANDARD
STEEL FRAME
FIRE-PROOF
BUILDINGS

**NATIONAL
FIRE PROOFING
COMPANY**
Pittsburgh, Pa.

[5.25] Anuncio de los ladrillos Denison. En la imagen aparece la Casa Blythe. Fuente: "Western Architect", nº31, Enero 1922.

[5.26] Portada del manual de construcción de la empresa Natco. Fuente: Archivos digitales The Internet Archive, MBI Collection.

En sus palabras aparece implícita la creciente fractura entre las clases sociales como consecuencia de las diferencias de ingresos entre ellas. Se deduce también una crítica al sistema político que favorece estas situaciones, y con el que ambos no se sienten identificados. La creciente deshumanización de la sociedad repercute en la manera que tienen de concebir su arquitectura. La situación denunciada por ellos no implica que su construcción no se sirva de la técnica para pertenecer al tiempo en el que se produce. En ella reconocen que está la solución para comenzar a definir una arquitectura propia. Simplemente reclaman un uso diferente de ella.

Tras el devastador incendio de la ciudad de Chicago, la sociedad contemplaba recelosa el modelo de construcción tradicional en madera. La percepción de una vivienda frágil ante una naturaleza que pretendía convertirse en el referente sobre el que fundar una nueva sociedad americana, resultaba contradictorio para aquellos que necesitaban comenzar una vida desde cero. La búsqueda de sistemas constructivos que fueran resistentes al fuego, provocó el desarrollo de diferentes productos que se convertían en el reclamo para los futuros clientes, incluso por encima de la distribución interior o el aspecto final de la propia vivienda [5.25].

Utilizado en muchos edificios públicos, inicialmente solo se empleaba en la construcción de la cáscara exterior, y en la estructura interior en caso de ser muros de carga. Los forjados y la cubierta se construían en madera, así como muchas de las particiones interiores, convirtiéndose en elementos potencialmente inflamables en caso de incendio. Pese a los intentos de recubrir con mortero algunos de ellos para crear una capa ignífuga a su alrededor, el hecho es que la industria precisaba de un producto alternativo que cumpliera con los requisitos de protección necesarios, ya que no existían sistemas de control en la construcción que garantizaran que los elementos ocultos eran resistentes al fuego.

El incremento de empresas fabricantes de ladrillo hueco a finales del siglo XIX, favoreció la aparición de piezas específicas para resolver forjados planos sin emplear arcos, particiones interiores y demás soluciones constructivas. Algunas de ellas llegaron a redactar manuales técnicos en los que mostraban las propiedades de sus productos y la manera adecuada de construir con ellos, convirtiéndolo en una alternativa para la construcción de viviendas [5.26]. Su capacidad resistente al fuego permitía su utilización como aislante de los elementos estructurales de acero principales, al tiempo que los huecos de los ladrillos servían como conductos para el paso de instalaciones (Wells 2007, p.44). En la comunidad doméstica de Rock Crest / Rock Glen, emplean el sistema constructivo de ladrillo hueco como material básico sobre el que posteriormente aplican mortero como acabado. Tanto en los elementos verticales, como en los horizontales cubriendo las estructuras metálicas necesarias para salvar las luces requeridas por la distribución de las estancias de la vivienda [5.27].

En paralelo al uso del sistema estructural mixto del ladrillo y vigas metálicas, Mahony y Griffin comienzan a resolver los forjados y muros de contención en contacto con el terreno utilizando hormigón armado. La creciente popularidad de este sistema constructivo así como la libertad que ofrecen sus características plásticas, lo convierten

[5.27]

[5.28]

[5.27] Casa Rule en construcción, Mason City, Iowa, 1912. Fuente: Kruty, Paul, Robert McCoy, Paul Sprague y James Weirick. 2014. *Rock Crest / Rock Glen. Mason City, Iowa. The American Masterwork of Marion M. and Walter B. Griffin*. Chicago: Walter Burley Griffin Society of America.

[5.28] Sistema de construcción prefabricado modular Knitlock. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection.

en una alternativa al uso del ladrillo y de la piedra, o al menos en una posibilidad más dentro de la búsqueda de un material perteneciente al terreno donde se va a construir.

La expresión singular de cada vivienda, reflejo de la condición única de cada propietario, precisa de un sistema constructivo que contenga en su naturaleza el carácter unitario del conjunto de la comunidad residencial. *Un único material que servirá para unir aún más las piezas entre sí, aquel que necesita menos parafernalia en cuestiones de protección contra incendios y de uniones entre elementos, aquel más cercano a la naturaleza de una roca sólida, capaz de soportar tormentas, parras y flores, así se adopta entonces el hormigón* (Walter Burley Griffin 1912, en Griffin 2008, p.254).

La tendencia hacia la abstracción de las viviendas desde las primeras realizadas en los Estados Unidos hasta las propuestas en Sydney, y la necesidad de encontrar un material que permita mostrar su naturaleza estructural y constructiva de forma directa, impulsan a ambos a utilizar el hormigón armado como material constructivo principal en sustitución de los ladrillos huecos. La depuración de los proyectos no implica simplificación formal de los volúmenes acabados, sino que trata de definir un método constructivo en el que se eliminen técnicas y materiales innecesarios, siempre que los avances tecnológicos de la época así lo permitan. Recordando a Redtenbacher, el sistema constructivo más adecuado para construir un determinado elemento arquitectónico debe ser aquel que mejor exprese su naturaleza y comportamiento estructurales y, de acuerdo a Mahony y Griffin, ligado al entorno en el que se construye. La abstracción mencionada no es una cuestión volumétrica ni visual, sino conceptual en la búsqueda de la esencia de los sistemas constructivos y su manifestación como elementos materializados. *Para un diseño satisfactorio con este material, así como con cualquier otro, se deben buscar directamente las posibilidades de su naturaleza y desarrollarlas, con consistencia, evitando elementos irrelevantes y superficiales. El hormigón debe emplearse como un sistema constructivo simple, mediante el uso repetido de los mismos encofrados y en grandes superficies, en contraste con los elementos decorativos adicionales* (Walter Burley Griffin 1912, en Griffin 2008, p.254).

Conscientes del coste que suponía construir viviendas con bloques de piedra y hormigón vertido in situ, muchas de las casas de la comunidad de Castlecrag fueron proyectadas con un sistema de construcción prefabricada llamado Knitlock, patentado en 1917 [5.28]. Se trata de un sistema de construcción por segmentos de hormigón armado, desarrollado durante su estancia en Canberra. La crisis económica de comienzos de siglo XX repercutió en el correcto desarrollo del proyecto de la Capital Federal, en parte debido a la falta de mano de obra cualificada así como de materiales para la construcción. La experiencia previa de la ciudad de Chicago resultó definitiva para continuar investigando una solución al problema de la construcción con madera y su relación con el fuego. En su proyecto para el Newman College ya comenzaron a investigar y a aplicar algunas soluciones de hormigón armado prefabricado. La formación académica de Mahony, basada en el Beaux Arts, les permitió familiarizarse con las técnicas constructivas utilizadas en Francia a finales del siglo XIX, en las que ya se aplicaba el ensamblaje de piezas pétreas de menor tamaño (Turnbull 2006).

[5.29]

[5.30]

[5.31]

[5.29] Detalle de las diferentes piezas del sistema Knitlock. Fuente: Turnbull, Jeffrey John. 2006. "The Architecture of Walter Burley Griffin: Concrete Applications". *Second International Congress on Construction History*, 3: 3133 – 3151.

[5.30] Imagen del catálogo de materiales de construcción contra incendios Henry Mauer & Sons. Piezas de aplacado de terracota, 1889. Fuente: Archivos digitales The Internet Archive, MBJ Collection.

[5.31] Imagen del catálogo de materiales de construcción de la empresa Natco. Piezas de aplacado de terracota, 1915. Fuente: Archivos digitales The Internet Archive, MBJ Collection.

Si las máquinas resultaban ser el futuro, el hombre debía ser capaz de utilizar sus ventajas para no verse ocultado tras el poder de la producción industrial. Así lo entendieron al crear Knitlock, un sistema capaz de hacer avanzar el proceso constructivo manual tradicional hacia un modelo en consonancia con el desarrollo industrial de entonces. El mayor problema al que ambos se enfrentaban era la capacidad de individualización de las viviendas producidas con el nuevo sistema de prefabricación. La arquitectura modular planteada permitió solventar, de manera rápida y económica este desafío. La singularización de las casas resultaba de la puesta en valor de las condiciones específicas del terreno en la que cada una se asentaba.

Junto con David Charles Jenkins y Malcolm Stewart Moore, desarrollaron la maquinaria necesaria para la elaboración de las piezas de hormigón prefabricado [5.29]. Cada una de ellas se fabricaba de manera individual vertiendo hormigón en un molde sobre el que, antes de sacar la pieza para su secado, vertían arena extraída de las rocas locales. Una vez se secaban las piezas, la tonalidad y los reflejos de cada una de ellas se asemejaba a las rocas presentes en el entorno donde se iba a construir la vivienda. Será esta la verdadera relación entre hombre y máquina defendida por ambos. En la que el primero la utiliza en su beneficio, no para reproducir modelos conocidos, sino para hacer evolucionar la arquitectura en busca de aquella perteneciente a su tiempo y que sea capaz de mantener la esencia del lugar en el que nace.

Los manuales de construcción de las empresas fabricantes de ladrillos incluían diferentes piezas, además de los ladrillos huecos empleados por Mahony y Griffin previamente, que podían aplicarse en diversas soluciones constructivas. Tanto en el de Henry Mauer & Son como en el de la National Fire Proofing Company, aparecen ejemplos de una pieza de terracota colocada como revestimiento de paramentos, con una cara vista con unas pequeñas acanaladuras ornamentales, y unas nervaduras hacia el interior que generan una cámara entre estas y el muro de ladrillo sobre el que se colocan [5.30] [5.31]. Podría ser esta una de las imágenes sobre la que desarrollan la pieza final del sistema Knitlock, replicando las nervaduras tanto para aumentar la rigidez del sistema como para producir las cámaras técnicas al superponer unas sobre otras.

Las máquinas ideadas servían para fabricar piezas cuyo coste era bajo, su peso reducido y su tamaño compacto, de forma que se pudiesen reducir gastos en la fabricación y en el transporte. La puesta en obra no necesitaba de formación cualificada y podía ser colocado por un operario de forma individual, acelerando así el tiempo de montaje. El sistema estaba compuesto por dos tipos de piezas, las vértebras, en las esquinas, y las teselas en las superficies continuas en módulos cuadrados. Cada una de estas piezas dispone de una cara lisa, acabada en hormigón, y una cara interior conformada con una serie de acanaladuras verticales. El sistema constructivo se ejecuta mediante la unión de las piezas en su parte con las acanaladuras, de forma que encajen unas con otras, permitiendo la introducción de redondos de acero allí donde fuese necesario. En la unión de unas piezas con otras se coloca una capa bituminosa que impermeabiliza el interior, al tiempo que las acanaladuras resultantes facilitan el paso del aire así como de instalaciones eléctricas y de gas. El espesor total del cerramiento

[5.32]

[5.32] Máquina de producción Knitlock. Fuente: Archivos del Museo de Australia, fotografía de Mati Maldre.

propuesto es de unos 7,5cm, resolviendo a la vez estructura, fachada y acabados interiores [5.32].

El aspecto masivo y pesado de la construcción con bloques de piedra deja paso a unas edificaciones en las que las aristas propias del Knitlock aumentan la sensación de esbeltez y ligereza de la solución. Es por este motivo que muchas de las viviendas resueltas únicamente con este sistema constructivo, realizadas entre 1924 y 1928, resultan ser más pequeñas de lo normal en el conjunto de Castlecrag. Sea como respuesta a las restricciones económicas de sus encargos, o al deseo de los arquitectos de encontrar los límites compositivos del sistema desarrollado, las últimas viviendas construidas se generan a partir de una combinación de ambos sistemas.

Se trata de una respuesta desde la técnica al problema de la construcción pesada en relación con el entorno natural, que servirá como complemento ideal al uso de bloques de piedra apilados. Al exterior las viviendas tratarán de configurarse con este tipo de bloques, ya sea en los muros perimetrales, en los zócalos o en ambos. El interior resolverá los requisitos estructurales y de organización funcional gracias al empleo del Knitlock. Los huecos de ventanas y puertas se convertirán en superficies de mayor tamaño sobre las que se realizarán composiciones diversas mediante el uso de carpinterías de madera.

La utilización del sistema prefabricado consolida el sistema reticular empleado por Mahony y Griffin en sus proyectos residenciales. Sobre una trama ortogonal de tres pies cuadrados, la distribución de las estancias continúa desarrollando el sistema en L, pero para unas dimensiones menores de las viviendas. En esencia, el patrón que define la organización en planta de cada vivienda, se traslada al terreno, de forma que la implantación en el territorio también se ordena en otra retícula de módulo cuadrado, generalmente de diez pies cuadrados, orientado según los puntos cardinales y a su vez adaptándose a las condiciones del entorno. *Toda creación física consiste en la creación de unos patrones* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.231). El modelo de crecimiento orgánico de las especies vegetales estudiado por ambos parece ser replicado en el empleo del módulo cuadrado, capaz de albergar piezas prefabricadas de hormigón, o viviendas construidas enteramente con este sistema, todas dentro del entorno natural. Empleando tres pies en viviendas, seis pies en edificios públicos, y diez pies en ordenaciones paisajísticas, la industrialización del sistema constructivo del Knitlock es la confirmación de un método proyectual, en el que las partes y el todo se concretan de la misma manera, sobre la utilización de un módulo cuadrado de dimensiones variables.

En una época en la que la sociedad se cuestionaba la relación entre el hombre y la máquina, en la que existía el temor del abandono del ser humano y de su desarrollo personal debido al impacto económico y productivo que el desarrollo industrial estaba generando, Mahony y Griffin deciden emplear la técnica de su tiempo y aplicarla a su arquitectura para democratizar el acceso a la vivienda y garantizar un desarrollo sostenible dentro del entorno en el que se implanta. Las palabras de Wagner al definir la arquitectura moderna como aquella que, *mediante la construcción y los nuevos materiales cubre las necesidades del hombre actual; mostrando su mejor versión, democrática, segura de sí misma, naturalmente ideal y que tenga en cuenta los logros*

A black and white photograph of a modern building, likely a residence or institutional structure, characterized by a prominent grid-like facade of windows. The building is partially obscured by dense, mature trees and lush vegetation. In the foreground, a stone path leads through a garden area featuring a small, dark pond or stream, with various plants and shrubs surrounding it. The overall scene conveys a sense of a well-integrated architectural design within a natural setting.

The technical drawing illustrates the construction details of a double outside wall. It includes three main views:

- Perspective View (Top Left):** Shows the corner of the wall assembly. A dimension of $\frac{1}{4}'' \phi$ is indicated for a small circular feature.
- Vertical Section (Top Right):** Labeled "SINGLE BLOCK". It shows the cross-section of the wall with multiple layers. Key dimensions include:
 - Overall height: $16''$
 - Inner cavity width: $3\frac{1}{8}''$, $\frac{1}{2}''$, and $3\frac{1}{4}''$.
 - Outer face thickness: $1\frac{1}{2}''$.
 - Bottom edge detail: $1\frac{1}{4}''$, $1\frac{1}{2}''$, and $16''$.
- Horizontal Section (Bottom):** Labeled "HORIZONTAL SECTION". It shows the plan view of the wall with two distinct airspaces labeled "AIRSPACE". Dimensions include:
 - Overall width: $34''$.
 - Airspace width: $5\frac{7}{8}''$.
 - Wall thickness: $3\frac{1}{4}''$.
 - Small circular features: $\frac{1}{4}'' \phi$.
 - Other dimensions: $5\frac{7}{8}''$ and $5\frac{1}{8}''$.

[5.34] Detalle constructivo del sistema Textile Block. Fuente: Archivos de la fundación Frank Lloyd Wright Conservacy.

científicos y técnicos del hombre... (Wagner 1893, p.18), sirven para comprender el posicionamiento de ambos frente a esta cuestión. Si el empleo de técnicas constructivas innovadoras responde a los logros científicos de la nueva sociedad, la versión naturalmente ideal de la arquitectura puede descubrirse en la inclusión en tales avances de la ciencia de los materiales, de la variable del paisaje y la relación del ser humano con este.

La abstracción inicial de los volúmenes contruidos únicamente en piedra, complementa su valor simbólico con la utilización de los bloques de hormigón prefabricados y la aparición de salientes y elementos de remate que singularizan los prismas iniciales. El imaginario personal de Mahony y Griffin se verá reflejado en estos elementos, que a su vez servirán para reforzar la relación entre hombre y naturaleza, esta vez desde el simbolismo de estas piezas. *Los pilares alargados y los contrafuertes son muy efectivos para producir bellos efectos de luces y sombras que recuerdan al estilo Gótico* (Walter Burley Griffin 1922, en Griffin 2008, p.288). Las palabras de Griffin pueden interpretarse no como la creación de elementos arquitectónicos que repliquen modelos constructivos medievales. Parece un elogio a la posibilidad que el sistema Knitlock ofrece para mostrar la visión de esbeltez que eleva hacia el cielo las construcciones góticas, convertida en Castlecrag en una unión total entre arquitectura, entorno y el futuro de ambos simbolizado en el cielo.

La búsqueda de un sistema que permitiese construir una vivienda básica a un coste reducido parecía entonces haber encontrado su solución. No se trataba de un sistema que pretendiese sustituir a la construcción en madera o en piedra, sino una alternativa real para garantizar la creación de viviendas básicas a un precio inferior y que redujese los tiempos de ejecución. En su búsqueda por definir una sociedad democrática en el continente australiano y que fuese capaz de ser exportada de forma universal, la definición de un sistema constructivo prefabricado eliminaba posibles distinciones sociales. Todo el mundo podría tener acceso a una vivienda digna. Sin embargo, no tuvo la aceptación deseada y los usuarios preferían construir siguiendo las técnicas y materiales tradicionales.

El propio Frank Lloyd Wright, tal y como refleja el artículo “Segmental architecture” de 1927 (Griffin 2008, p.292), había desarrollado una serie de proyectos siguiendo el modelo de piezas prefabricadas para construir en Los Ángeles, entre 1923 y 1924, destacando la casa Millard conocida como La Miniatura [5.33]. Las diferencias entre un sistema y otro eran notables. El Knitlock resultaba más ligero y estructuralmente funcionaba gracias a las nervaduras interiores y el sistema de armado en las acanaladuras. Por el contrario, en el sistema llamado Tex-Tile Block [5.34], las piezas prefabricadas desarrolladas por Wright, se basaban en su volumen y en su masa. Tal y como él reconoce, *el sistema de bloques de hormigón se había inventado unos años antes* (Frank Lloyd Wright 1923, en Zevi 2010, p. 116). En sus proyectos de California, Wright construye con este sistema proyectos de vivienda para clientes de alto poder adquisitivo, lo que lo diferencia de los principios sobre los que se fundamentaron Mahony y Griffin para concebir este sistema constructivo accesible a todo tipo de rentas. Quién de ambos fue el primero en plantear la solución al problema de la construcción

[5.35]

[5.35] Interior de la casa "Pholiota", Heilderberg, Melbourne, 1922. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection.

con piezas prefabricadas es una cuestión que merece una investigación más profunda (Lewis 1988, p.75).

La honestidad del material, esto es, aquel uso que muestre su naturaleza sin tratar de imitar a ningún otro, es algo que les preocupaba en sus proyectos en el continente australiano. Precisamente por este motivo ambos aseguran que su sistema de construcción prefabricada era el más adecuado, ya que todas las decisiones que se habían tomado para su diseño respondían a necesidades reales, a problemas a los que se daba solución con este producto. *Todos los materiales de la naturaleza son bellos, por tanto las estructuras y nuevas construcciones serán bellas si se usan con franqueza y se tratan según sus características naturales* (Walter Burley Griffin 1922, en Griffin 2008, p. 282).

La imitación de los materiales resulta un error ya que enfatiza la distinción entre clases sociales. Utilizar la construcción para pretender aparentar algo que solo puede conseguirse mediante la solvencia económica era inconcebible para ambos. La utilización de áridos locales en la mezcla de hormigón, ha de entenderse como una voluntad por pertenecer al lugar desde la manipulación de la materia, y no como un ejercicio de imitación de los bloques de piedra extraídos directamente del terreno. Abogan por una honestidad capaz de dignificar no solo al material utilizado sino a quien lo usa. Hormigón y piedra son los materiales estructurales por excelencia para ambos, por lo que su sistema de construcción prefabricada es una combinación de estos. El conocimiento y aplicación de las técnicas y avances industriales necesarios para la construcción de los moldes y la fabricación de las piezas del sistema Knitlock es la materialización de las palabras de Griffin cuando asegura que, *como en todos los trabajos del hombre, para hacer una cosa atractiva, debe enfatizar el hecho de que es el trabajo de una criatura inteligente que ha hecho su trabajo con alegría y afecto, como expresión completa de sus capacidades* (Walter Burley Griffin 1922, en Griffin 2008, p.282).

En paralelo al desarrollo de la comunidad residencial de Castlecrag, Mahony y Griffin establecen su residencia en la ciudad de Heidelberg, en el estado de Victoria, donde construyen una pequeña vivienda de unos 36m² de superficie total, utilizando el sistema de bloques de hormigón prefabricado Knitlock [5.35]. Denominado por sus autores como Pholiota, aludiendo al nombre científico de una especie de seta, se trata de un ejemplo de lo que para ambos podía convertirse una vivienda en la que tan solo se incorporase lo necesario para una familia tipo de unos padres y dos hijos. La propuesta se construye en torno a un espacio central común, alrededor del cual se disponen las habitaciones y los servicios básicos de la casa. Mediante unas cortinas, estas estancias se podían abrir o cerrar, convirtiendo el proyecto en un organismo vivo capaz de adaptarse a las necesidades de sus usuarios.

Los muros gruesos de sus primeros proyectos en Iowa, que servían como espacios de almacenaje o como lugares de descanso, y que se significaban en las fachadas de las viviendas como cuatro machones en las esquinas, se transforman en el proyecto de Pholiota en un muro técnico continuo de gran espesor construido mediante esbeltas piezas prefabricadas de hormigón [5.36]. La cubierta a cuatro aguas que

[5.36]

[5.36] Planta de la casa "Pholiota", Heilderberg, Melbourne, 1922. Fuente: Turnbull, Jeffrey John. 2006. "The Architecture of Walter Burley Griffin: Concrete Applications". *Second International Congress on Construction History*, 3: 3133 – 3151.

remata el conjunto permite generar una altura mayor en el espacio central de la vivienda, en un intento por expandir lo máximo posible el volumen útil de la vivienda dentro de los parámetros urbanísticos exigidos. Cada estancia puede entenderse como un lugar independiente dentro de la estructura general de la vivienda, o como el umbral de unos huecos profundos que se abren hacia el paisaje desde el espacio central común de mayor altura.

La condición volumétrica irregular de los muros de piedra de Richardson, reinterpretada por ambos en las viviendas de Iowa y Castletcrag, evoluciona hasta convertirse en un elemento masivo generado por las reducidas dimensiones de las estancias que configuran un perímetro compacto, de menor altura y cuyos paramentos interiores están contruidos con paneles de hormigón prefabricado. El vacío de cada sala ha de entenderse como materia habitada de un muro de gran espesor compuesto por áridos locales y materializado gracias al empleo de las técnicas constructivas propias de su época.

El esfuerzo por generar un sistema constructivo cuya prefabricación pueda reducir el coste de venta final de la vivienda, se complementa con el desarrollo de una vivienda mínima con las infraestructuras suficientes como para garantizar el confort de sus usuarios. Gracias a la estandarización de los materiales empleados, las comunidades domésticas podrían disponer de tamaños de vivienda diferentes en función del poder adquisitivo del cliente, pero asegurando unos niveles de calidad tanto en su construcción como en sus instalaciones que redujeran las diferencias sociales existentes. Se trata de una estrategia que además introduce otra crítica al sistema social y residencial suburbano, al cuestionar cuál es la superficie necesaria para que una familia pueda vivir cómodamente sin excederse en el tamaño de su propiedad, y por tanto en el coste de su mantenimiento. El debate sobre la superficie mínima de la vivienda social que en Europa se extendía para dar solución a los problemas derivados de la Primera Guerra Mundial, era experimentado por Mahony y Griffin en otros términos. La reducción de la superficie de ocupación y de construcción totales implicaba un menor impacto sobre el terreno, al tiempo que concedía mayor tamaño a los espacios comunitarios, ya fuesen al aire libre o contruidos.

La arquitectura debe perseguir la construcción de casas “naturales”, esto es, verdaderas e íntegras, de forma que el hombre sea una parte más de la nueva estructura orgánica que significa una evolución de la existente (Walter Burley Griffin 1926, en Griffin 2008, p. 277). La casa “natural” será aquella que como resultado de una transformación a manos del hombre de los recursos disponibles, consiga establecerse en el conjunto de los elementos naturales existentes, de una forma honesta. Será considerada como tal, si tras su concepción y materialización, resulta coherente como parte integrante de un organismo vivo previo a ella, esto es, la naturaleza. Así, la nueva construcción servirá al hombre para ser consciente de su entorno, al tiempo que este formará parte del hombre en su nueva vida. Tras estas ideas se puede descubrir el pensamiento de Emerson en el que anima a olvidar los estilos clásicos y centrarse en el paisaje y la gente que lo va a habitar, ya que si *el artista americano estudia con esperanza y amor las cosas precisas que deben ser hechas por él, considerando el clima,*

[5.37]

[5.37] Casa Fishwick en construcción, Castlecrag, 1929. Fuente: Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, fotografía de Hermann Junge.

el terreno, la duración del día, los gustos de la gente... creará una casa en la que todas estas condiciones se cumplan, y el gusto y el sentimiento serán satisfechos también (Emerson 1841).

Un análisis de las diferentes soluciones residenciales en el continente americano y en el australiano descubre la voluntad de generar elementos no solo en el paisaje, sino del paisaje. El camino iniciado en los Estados Unidos, siendo la casa J.G. Melson el referente desde el que continuar en Sydney, vislumbra una vía capaz de condensar las ideas de Richardson, a las que añaden una conciencia constructiva en consonancia con el paisaje y la conservación posterior del mismo, materializada en las viviendas de Castlecrag.

La tipología de elementos arquitectónicos constructivos estudiada por Griffin en Illinois bajo las enseñanzas de Ricker, y la capacidad de Mahony y Griffin por evolucionar dichos tipos sin ceñirse a lenguajes conocidos sino extrayendo la esencia de cada uno de ellos, es el detonante de la libertad con la que definen una arquitectura singular. La concepción de un nuevo proyecto desde la libre elección de modelos conocidos, adaptados a las condiciones específicas del lugar en el que se insertan y modificados y combinados hasta generar elementos ajenos a estilos conocidos, les acerca a la arquitectura ecléctica de Richardson (Turnbull 2004, p. 141).

Su aproximación al proyecto precisa de una lectura de la historia en busca de modelos que, reinterpretados desde la técnica de la época en la que viven, sirven para proponer nuevas soluciones adaptadas a la realidad natural que las rodea, comprometidas social y ecológicamente con su comunidad. La modernidad reclamada por Wagner, aparece reflejada en la definición de la arquitectura ecléctica según el pensador inglés Thomas Hope en el texto “An Historical Essay on Architecture” (Hope 1835), para el que *nadie parece haber tenido todavía el mínimo deseo o idea de pedir prestado de cada estilo arquitectónico antiguo aquello que pueda ser útil u ornamental, sea de forma científica o arbitraria, y aplicarlo a otras configuraciones o formas que pudieran ser convenientes o elegantes todavía no conocidas, haciendo así nuevos descubrimientos, nuevas conquistas, de producciones naturales desconocidas en tiempos pasados, modelos de nuevas imitaciones más bellos y más variados; componiendo así una arquitectura que, nacida en nuestro país, emergiendo en nuestro territorio, y en armonía con nuestro clima, instituciones y hábitos, al mismo tiempo elegante, apropiada y original, merezca ser denominada como verdaderamente nuestra* (Collins 1965, p.119). Sea esta una definición más adecuada para comprender la arquitectura ecléctica en relación a las ideas que fundamentan los proyectos de Mahony y Griffin, independientemente de la escala de los mismos [5.37].

Su capacidad técnica para evolucionar los sistemas constructivos empleados en sus proyectos residenciales, genera arquitecturas singulares que aspiran a extraer el máximo potencial posible del lugar en el que se insertan y de las materias primas y materiales utilizados, en la que podría denominarse como una construcción natural y orgánica, nacida de la libre elección de sus arquitectos, esto es, ecléctica. *Ser natural es ser verdadero y sincero, y cuando se acepta la voluntad de la naturaleza, el hombre*

[5.38]

[5.38] Casa Mower en construcción, Castlecrag, 1926. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/568).

contribuye con esta como parte consistente integral y orgánica, como resultado de sus esfuerzos (Walter Burley Griffin 1926, en Griffin 2008, p.277).

Más allá del aspecto formal de las construcciones planteadas, el interés de estas reside en la coherencia existente entre el pensamiento que origina su arquitectura y la materialización del mismo. Deben entenderse como gestos instintivos en los que la búsqueda de la confirmación de una idea prima sobre la voluntad de concretarla desde un estilo y lenguaje reconocibles. *La desafortunada idea de que podemos dar un estilo a nuestros edificios copiando decoraciones de tiempos pasados ha tenido una influencia letal en nuestros constructores, y ha producido edificios tan faltos de interés que nos ha inducido a pensar que la sociedad no sabe apreciar el arte. El asunto es el contrario. La negativa de la gente a interesarse por lo insignificante, tomando prestados retales de civilizaciones pasadas, muestra un verdadero juicio y verdadero sentido de la belleza, ya que el arte consiste en hacer bien solo aquello que necesita ser hecho* (Walter Burley Griffin 1912, en Griffin 2008, p.255). Se trata de construcciones ligadas al terreno, surgidas desde la necesidad de denunciar un olvido de la naturaleza. La manipulación de esta se realizará en términos que consigan ponerla en valor, recordando su origen, pero generando una dualidad entre hombre y entorno derivada de su modificación respetuosa. Solo así el ser humano será parte del todo, y el todo será parte del hombre [5.38].

[6.1]

[6.1] Leonardo Da Vinci como Platón. Detalle del cuadro, La Escuela de Atenas, de Rafael Sanzio, 1510. Fuente: Colección de los Museos Vaticanos.

6. La percepción de los acabados.

“La vivienda debe ser capaz de expresar una idea de la misma manera que cada una de sus partes, en la consistente singularidad del objeto, sean estas estructura o acabados, han de transmitir de igual forma el concepto global del proyecto, cuyo interés reside en mostrar en todo momento las cualidades propias de la naturaleza.”

Walter Burley Griffin, (1923, en Griffin 2008, p. 272)

A comienzos del siglo XX surgen corrientes de pensamiento que instan a recuperar la fascinación del ser humano por el mundo espiritual y por aquellos valores cercanos a las sensaciones y las experiencias vitales, desde la manera en la que son percibidas. Cuestiones como la productividad o la rentabilidad, así como todo aquello relacionado con el mundo científico y los avances que en este se producen, parecen haber desarrollado tan solo aquella parte del individuo en la que la razón es su principal protagonista. Las condiciones ambientales que envuelven al individuo, serán el resultado de redescubrir la relación que establecen los objetos entre sí, con el hombre y con el entorno natural al que pertenecen todos ellos.

El interés por las culturas antiguas y encontrar en ellas conceptos que puedan ser aplicados en la definición de una nueva sociedad americana, vuelve a establecer una relación con el mundo oriental. La búsqueda de ideas próximas al mundo filosófico y religioso, se acerca a corrientes esotéricas conocidas en occidente a través del estudio de la cultura helenística. El término “orientalismo platónico” (Hanegraaff 2013) sirve para definir la actitud de algunos pensadores a la hora de redescubrir las culturas tradicionales orientales, desde las ideas enunciadas por Platón, proponiendo una visión espiritual del mundo desde el conocimiento de las leyes internas de este. No solo las que definen el campo visible y por tanto cercano a la ciencia conocida hasta entonces, sino las que se ocupan de fenómenos invisibles pero ciertos en las consecuencias que el ser humano puede observar de su aplicación [6.1].

El término esotérico, del griego “de dentro, interior, íntimo”, es empleado inicialmente por la escuela platónica para distinguir el conocimiento del mundo sensible a través de los sentidos, del mundo inteligible mediante la razón. La alegoría de la caverna descrita por Platón sirve para confirmar la necesidad de entender tanto la realidad tangible como la derivada de los fenómenos no visibles que provocan efectos en el mundo real que afectan a los individuos de la misma forma que los inteligibles. El recorrido que el ser humano prisionero de su desconocimiento debe realizar implica la determinación de aquellos dispuestos a aceptar una realidad alternativa (Platón 1992, Libro VII). El arquitecto como referente, como *artista mesías o artista profeta para guiar a la sociedad hacia un mundo mejor y más evolucionado espiritualmente* (Gómez 2019, p.16), representa la figura platónica de quien es capaz de acceder al conocimiento propio de la parte esotérica del saber. Al ser capaz no solo de descifrar algunas de las causas que provocan el desequilibrio social vigente, sino como guía al trazar una alternativa posible a la arquitectura planteada únicamente en términos exotéricos, es decir, puramente racionales y funcionales.

[6.2]

[6.2] Portada del libro *Architecture, Mysticism and Myth*. Fuente: Lethaby, William. 1892. *Architecture, Mysticism and Myth*. Nueva York: Macmillan & Co.

La naturaleza de la que forma parte debe entenderse no solo como una realidad física tangible, sino como el escenario en el que este tipo de intercambios entre las partes se han de producir. Se trata de un espacio relacional en el que la arquitectura se configura como una herramienta capaz de intensificar estas sensaciones, de forma que la intuición de quién las vive permita descubrirlas. La capacidad del arquitecto de gestionar y plantear nuevos escenarios sociales concede al planeamiento urbano una oportunidad para establecer tales condiciones. La vertiente paisajista propia de las obras de Mahony y Griffin añade una componente adicional a las ideas aceptadas hasta entonces, convirtiendo a la naturaleza en el elemento clave para mostrar al individuo la dimensión espiritual de esta, en busca de una relación más completa al trascender lo puramente visual y funcional.

La relación entre Griffin y el teórico y miembro del Royal College of Art, William Lethaby (McGregor 2009, p.205) permite intuir el acceso del primero al texto *Architecture, Mysticism and Myth* (Lethaby 1892), siguiendo la tendencia dentro del ámbito intelectual de comienzos de siglo XX, interesada en cuestiones relacionadas con el misticismo y la realidad no visible que puede configurar el nuevo mundo que aspiran a definir [6.2]. Su autor cuestiona la relación entre arquitectura y construcción, como dos entes diferentes pero inseparables, de forma que el objeto materializado por el arquitecto no puede responder únicamente a las necesidades del cuerpo (individuo como ser visible) y olvidarse de aquellas más complejas que pertenecen al mundo del intelecto (realidad no visible). La condición física del acto constructivo es identificado por Lethaby como lo necesario para el desarrollo del cuerpo, mientras que las ideas y conceptos intangibles propios de la arquitectura se corresponden con el alma (Lethaby 1892, p.2). Unos conceptos que deben corresponderse con la nueva sociedad que desean crear y que debe alejarse de las ideas asociadas al simbolismo propio de arquitecturas pasadas, orientándose al individuo como parte fundamental en relación con la naturaleza que habita. *El mensaje debe ser hombre y naturaleza, orden y belleza, pero todo será delicadeza, simplicidad, libertad, confianza y luz. El resto es pasado... el futuro es ayudar a la vida y enseñar al individuo para que la belleza fluya hacia el alma como el viento* (Lethaby 1892, p.8).

Siguiendo la dualidad entre exotérico y esotérico, el primero de los términos ha de asociarse al hecho constructivo frente a la dimensión esotérica contenida en el término arquitectura según las ideas de Lethaby. La arquitectura universal a la que se refieren Mahony y Griffin en cualquiera de las escalas a las que trabajan, puede analizarse entonces desde la condición esotérica derivada del pensamiento platónico. Un camino en el que la evolución de la misma supone una mayor comprensión de los fenómenos y realidades “internas”. Esto implica la variación de unos proyectos iniciales en los que los códigos y estrategias empleados para materializar tales conceptos resultan confusos y en ocasiones contradictorios, hasta desarrollar un lenguaje propio en el que la transmisión de tales ideas a la sociedad se hace más patente. Su relación con el Movimiento Unitario durante sus primeros años como profesionales independientes en los Estados Unidos, implica una aceptación de los principios enunciados por Platón, confirmando la necesidad del ser humano, así como su propia

[6.3]

[6.4]

[6.3] Sección de la Iglesia Unitaria en Evanston. Propuesta no construida. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia.

[6.4] Imagen interior de la versión final de la Iglesia Unitaria en Evanston. Fuente: Watson, Anne. 1998. *Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin. America. Australia. India.* New South Wales: Powerhouse publishing.

capacidad para descubrir los fenómenos ocultos relacionados y derivados de la naturaleza.

El proyecto realizado por Mahony en 1902 para el edificio de la Iglesia Unitaria de Evanston, más allá de la arquitectura materializada, simboliza el desarrollo futuro de ambos como arquitectos deseosos de mostrar una realidad alternativa a la sociedad. La propuesta inicial plantea un modelo desconocido para los propietarios del inmueble quienes la desestiman en favor de un esquema más tradicional. Si el proyecto pretendía generar dos espacios de encuentro, uno espiritual en relación con Dios, y otro terrenal en relación con el resto de participantes en las ceremonias, la solución final responde a un esquema que da respuesta tan solo a la primera de las opciones. El resultado pese a cumplir con los requerimientos de su cliente, no satisface las aspiraciones de Mahony, quien considera esta obra como fundamental en la confirmación de la capacidad y obligación del arquitecto como guía para mostrar y materializar una arquitectura basada no solo en lo tangible sino también en lo espiritual. *Este fue mi primer trabajo y sentó las bases de mi vida profesional con la ayuda que él me dió (reverendo Blake), me empujó a trabajar el resto de mi vida con la dimensión espiritual en mi profesión* (Marion Mahony Griffin 1949, en McGregor 2009, p.88).

Pese a la menor intensidad alcanzada con la propuesta construida, el trabajo de Mahony adelanta algunas de las ideas que más tarde servirán como base para proyectos de mayor envergadura en Australia e India. La construcción del interior en madera puede recordar a la imagen de la cabaña propuesta por Thoreau como refugio individual en la búsqueda de la confirmación como individuo en relación con la naturaleza, en esta ocasión desde el encuentro espiritual individual con Dios [6.3] [6.4]. La presencia de las luminarias colgando emparejadas de la estructura principal mediante el uso de unas cadenas metálicas, complementan las imágenes de las vidrieras en los lucernarios y las ventanas, así como el mural que preside la cabecera de la iglesia, introduciendo la condición de ligereza en un espacio caracterizado por la materialidad de la madera. La iluminación cenital del altar, ausente en la primera propuesta, confiere a la parte principal del conjunto una levedad que condensa la intención inicial de Mahony de crear una arquitectura capaz de reflejar la dimensión espiritual una vez es construida.

La búsqueda de una estrategia capaz de transmitir esta cualidad inmaterial en la arquitectura, ligada en esta ocasión al desarrollo personal del individuo en base a una serie de creencias específicas, establece una relación entre lo ligero y lo pesado, que desarrollan con mayor intensidad en el proyecto para la casa J.G. Melson en Iowa. Su posición anclada al muro de piedra que se desarrolla en paralelo al río que recorre separa las parcelas de Rock Crest y Rock Glen, provoca una variación de la percepción en función de la distancia desde la que se contempla. La visión alejada de la vivienda produce una duplicidad en el agua, al convertirse la superficie horizontal del río en un espejo donde quien lo observa descubre una imagen simétrica de la realidad en la que habita. La distorsión en la lámina de agua amplifica la visión soñada por Mahony y Griffin en la que su arquitectura se funde con la naturaleza, en un conjunto difuso donde resulta difícil establecer los límites entre lo existente y lo añadido. Se muestra

[6.5]

[6.6]

[6.5] Casa J.G. Melson, Mason City, Iowa.
Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection.

[6.6] Entrada a Rock Crest / Rock Glen,
Mason City Iowa. Fuente: Kruty, Paul,
Robert McCoy, Paul Sprague y James
Weirick. 2014. *Rock Crest / Rock Glen.
Mason City, Iowa. The American
Masterwork of Marion M. and Walter B.
Griffin*. Chicago: Walter Burley Griffin
Society of America. Fotografía de Bob
McCoy.

como una alternativa, una puerta de acceso a un mundo aparentemente diferente, que se desvanece a medida que el espectador se acerca a la casa, confirmando la realidad construida que se eleva ante él. El camino que el visitante realiza para llegar hasta la vivienda parece simbolizar el mismo recorrido que el ser humano debe trazar para llegar a descubrir y comprender las leyes ocultas de la naturaleza. Lo que se muestra en el agua se convierte en una imagen idealizada comparada con la simétrica construida, que se desmaterializa para mostrar la nueva realidad planteada por ambos [6.5].

Una vez el visitante se sitúa junto al muro la vivienda, esta parece anclarse al terreno en una dualidad entre las fuerza de la roca que emerge de la tierra enfrentada a la fuerza de la gravedad que la atrae al suelo significando lo masivo de la construcción. Lo que parece un elemento macizo se descubre perforado por pequeñas aperturas que permiten definir una roca habitada, produciendo en el espectador una alteración en su percepción derivada de un conocimiento de la disciplina de quien construye este objeto en un entorno natural. La utilización de unas carpinterías de madera teñidas de color oscuro similar a los troncos de los árboles cercanos, y su posición retrasada con respecto a la alineación exterior de los bloques de piedra dentro de unos huecos profundos, diluyen estos elementos hasta hacerlos desaparecer en el conjunto. La manipulación de la materia pétreo a través de diferentes estrategias proyectuales como la sustracción y la adición de elementos, parece mostrar al espectador una realidad alternativa a la derivada de la comprensión puramente científica de la naturaleza de los materiales que se muestran frente a él [6.6].

La condición de profeta o mesías (Gómez 2019, p.16) y la etimología del término esoterismo, permiten establecer una similitud entre la visión propuesta por Mahony y Griffin y la percepción que el espectador tiene al contemplar esta obra. La alteración de la condición masiva de una roca anclada al terreno, transformada en un elemento ligero flotando entre la vegetación y que a su vez es perforado para poder ser habitado, produce una contradicción en quien lo observa, al tiempo que una fascinación por descubrir las leyes internas que lo generan. *Para la naturaleza y el arte, así como para la condición humana, lo más estimulante es el corazón, el alma. Nos atrae un ideal detrás, cuya percepción es, quizás, subconsciente, pero al menos allí existe, y nuestro disfrute se mide entonces por la agudeza de la percepción* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.702).

La escenas descritas implican una participación del espectador que pasa a ser parte activa de un escenario generado por la arquitectura propuesta. La experimentación individual de cada una de ellas confiere a los proyectos una capacidad para mostrar esta nueva dimensión añadida a la realidad visible. En una relación directa entre la naturaleza y el edificio, de forma que puedan comprenderse como un conjunto único en el que el individuo añade su capacidad para contemplar e interactuar con este, para satisfacer así las necesidades propias del alma a las que se refiere Mahony.

La alteración de la percepción inicial implica una redefinición de los límites establecidos por la razón basada en hechos científicos asumidos como certeros por la sociedad. Será la experimentación directa de quien contempla estos hechos, lo que le permita ampliar esta visión limitada por el utilitarismo que domina la arquitectura a

[6.7]

[6.7] Primera máquina de rayos X, 1896. Fuente: desconocida.

comienzos del siglo XX. Tras las operaciones realizadas por Mahony y Griffin en la casa J.G. Melson existe una intencionalidad derivada del conocimiento previo de ambos, de las condiciones y características específicas de todos los elementos que intervienen en la obra, desde el entorno natural hasta el uso de la piedra local. A través de ellos pretenden generar un contexto específico, desconocido por el espectador pero controlado por ambos, como vía para alcanzar el conocimiento de las leyes no visibles que rigen en el nuevo escenario planteado permitiendo así su difusión en la sociedad.

A la crisis económica y social derivada de los diferentes conflictos bélicos que caracterizan la escena mundial a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se ha de añadir el desarrollo industrial y el científico. El descubrimiento de los rayos X o las ondas electromagnéticas, sirven para confirmar la existencia de fenómenos capaces de escapar del espectro visible del ser humano. Este hecho será utilizado por las vanguardias como argumento para desarrollar nuevos lenguajes específicos capaces de mostrar estas realidades hasta entonces no experimentadas (Gómez 2019, p.39). La fascinación por lo no visible conlleva un acercamiento a la arquitectura desde una posición en la que el objeto construido ha de ser capaz de facilitar el acceso a estas, desde la intuición y a través de la percepción y la experiencia de cada usuario [6.7].

La escuela de pensamiento iniciada en Alemania por el filósofo Edmund Husserl, representa una de las corrientes surgidas en Europa que insta al ser humano a recurrir a las experiencias vividas para entender el significado real de las cosas, previo a la utilización de la razón, descubriendo así el origen de estas, y por tanto su valor primitivo inherente a ellas por el mero hecho de existir. Esto es, el “ser de las cosas mismas”. La necesidad del hombre de volver a encontrar su esencia, mediante la vuelta a la naturaleza, nace desde la idea de que la ciencia no puede ser la única explicación a la existencia del mundo, ya que esta surge desde las experiencias personales previas vividas en la naturaleza por quien enuncia los diferentes principios científicos que la justifican. Existen por tanto unas etapas previas, primarias, que sirven junto con la intuición, como base para poder enunciar cualquier principio teórico basado en la razón (Husserl 1913).

La relación del hombre con la naturaleza, de la que se deriva la presencia de la arquitectura en el entorno natural, no puede ser comprendida únicamente desde la características y condiciones que definen científicamente a la primera, sino que implica al individuo como ente necesario para reconocer cómo se le muestra a sí mismo desde sus propias experiencias. El planteamiento integrador enunciado por Mahony y Griffin responde a estas condiciones basadas en la fenomenología planteada por Husserl, y heredada del pensamiento kantiano. Para Kant, trascendental significa *interrogarse por las condiciones de posibilidad necesarias de la experiencia y el conocimiento, así como por el quehacer práctico y el juicio teleológico* (Luft 2016, p.15-34), esto es, la finalidad de un objeto o ser. Cuestionarse las condiciones requeridas para descubrir realidades alternativas a las conocidas, combinadas a su vez con cuestiones prácticas relacionadas con el origen para el que fueron creadas, plantea un campo de experimentación de la arquitectura capaz de aunar la dimensión espiritual y la funcional en único elemento construido.

[6.8]

[6.8] Portada del libro, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fuente: Husserl, Edmund. 1913. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.

Las ideas del Movimiento Unitario parecen encontrar en la fenomenología trascendental de Husserl un argumento capaz de desligar la cuestión religiosa del carácter individual del ser humano como la herramienta básica capaz de alcanzar el conocimiento no solo de la realidad visible, sino de aquella derivada de los fenómenos experimentados por sí mismo. Las comunidades domésticas de Rock Crest / Rock Glen y Castlecrag proponen una arquitectura ligada a la naturaleza y a las condiciones específicas del lugar, basadas en la experimentación e interacción con esta. La posición contemplativa del individuo se modifica hacia una relación directa con el entorno, tanto en el proceso constructivo como en la forma en la que sus habitantes interactúan entre ellos. Aludiendo a las ideas de Husserl y la relación bidireccional entre mundo y experiencia, el individuo y la arquitectura propuesta se fundamentan en la experiencia de las comunidades domésticas, lo que les permite definir a su vez una comunidad doméstica de experiencias [6.8].

Del análisis de la obra de Mahony y Griffin se intuye una referencia constante a la presencia del ser humano, desde la urbana hasta el acabado final de un detalle constructivo. Tratan de crear las condiciones necesarias para mostrar y favorecer la aparición de fenómenos capaces de esclarecer la naturaleza de realidades más allá de lo visible. El paso del tiempo y la variación del entorno, el carácter telúrico de los materiales empleados y su ligazón con el terreno en el que se implantan, son algunas de las estrategias empleadas que contienen sus primeras obras, manejando conceptos no visibles pero que se manifiestan tras la experimentación directa de los usuarios. Las obras realizadas en los Estados Unidos, previas a su partida hacia Australia, sirven como ensayo en las que ambos tratan de condensar aspectos relacionados con el tiempo y su relación con la arquitectura y el entorno, pero que todavía no reflejan con claridad conceptos próximos a la naturaleza espiritual a la que Mahony hace referencia al describir la experiencia vivida durante el desarrollo del proyecto para la iglesia unitaria de Evanston.

De la crisis social de entonces, deviene un cuestionamiento del papel de la religión en la sociedad y de los principios sobre los que esta se ha fundamentado históricamente. La necesidad de establecer unas bases comunes para la convivencia tras el periodo bélico vivido en los Estados Unidos, y que a su vez asola el continente europeo, provoca la creación de la teosofía. El movimiento fundado en 1875 en Nueva York, se fundamenta en la búsqueda de la fraternidad universal, basándose en las enseñanzas de las religiones cristiana, hinduista y budista, mediante el desarrollo personal del espíritu y la intuición.

La visión de las religiones no solo desde el punto de vista occidental, sino también teniendo en cuenta la perspectiva oriental, plantea una posición global desde la que Mahony y Griffin reconocen los ideales de la sociedad democrática universal sugerida por ambos en el desarrollo del proyecto para Canberra. De la misma manera que la aproximación de ambos a los estilos arquitectónicos se basa en la utilización de aquellos elementos que consideran oportunos alejados de la tradición Beaux-Arts, el pensamiento integrador de la teosofía se fundamenta en la búsqueda de un modelo en el que se reflejen las ideas de culturas diversas.

[6.9]

[6.9] Retrato de Helena Petrovna Blavatsky. Fuente: Archivos digitales de la Biblioteca Nueva Acrópolis. Organización Internacional.

El primer contacto de ambos con el movimiento teosofista se produce una vez se establecieron en Sydney, a principios de los años 20. Durante el desarrollo del proyecto para Castlecrag, la sección australiana de la sociedad teosófica mostró interés por él, al reconocerlo como un desarrollo urbano más cercano a sus principios que el modelo de ciudad jardín que hasta entonces admiraban. Tras varias conferencias concedidas a petición de los miembros más influyentes de esta agrupación, y habiendo publicado varios textos en la revista “Advance!”, afín al pensamiento teosofista, se convierten en colaboradores frecuentes de esta asociación. En sus artículos exponían su pensamiento en relación a cuestiones sociales, económicas y políticas, sirviéndose de la arquitectura como medio de transmisión de estos conceptos globales.

El texto redactado por Helena Petrovna Blavastky, líder y creadora del movimiento teosofista, titulado *La Doctrina Secreta* (Blavastky 1895) recoge las ideas que configuran el ideario de esta corriente religiosa alternativa [6.9]. En la portada del primero de los seis tomos que la forman, aparece reflejada la frase “*No hay religión más elevada que la Verdad*”, incidiendo en su carácter conciliador y unificador con respecto a las diferentes religiones existentes. Una verdad que puede englobar las realidades no visibles planteadas por Husserl y que desde la perspectiva de Mahony y Griffin puede entenderse como aquella que solo se puede descubrir desde la experiencia. La significación del individuo como herramienta necesaria para el descubrimiento de dicha verdad, lo convierte, junto a su intuición y su capacidad perceptiva, en el único medio capaz para alcanzar tanto el conocimiento de las reglas que rigen el mundo visible, como aquellas que *revelan la existencia de un mundo oculto, suprasensible* (Gómez 2019, p.51) y que suelen asociarse a una cuarta dimensión relacionada con el mundo espiritual.

Alejada de la dimensión religiosa y oriental de la teosofía, y centrada en el desarrollo personal y espiritual de cada individuo, nace la antroposofía, fundada por el filósofo austríaco Rudolf Steiner en 1914. Presenta una vía alternativa a la primera al plantear unas ideas que además del desarrollo espiritual del individuo, se centran en la definición de nuevos modelos sociales, culturales y económicos, englobados en la denominada *Triformación Social* (Steiner 1919). Esta corriente de pensamiento se basa en el conocimiento profundo del mundo no solo a través de la ciencia, sino también mediante el descubrimiento de un mundo sensorial y de percepción espiritual, capaz de complementar a la ciencia, de forma que el ser humano sea un ente completo en su relación con el entorno que le rodea (Steiner 1993). Se trata de una corriente que basándose en las teorías enunciadas por Husserl en su fenomenología trascendental, aboga por el conocimiento del medio natural en el que el hombre se desarrolla a sí mismo como tal, desde la aceptación de unas relaciones con su entorno próximas al pensamiento holístico. *El papel del ser humano en el universo espiritual puede ser experimentado, estudiado, analizado y cuantificado, así como la ciencia empírica revela los secretos del mundo físico* (Watson 1998, p.409). El ser humano solo entenderá el mundo en el que habita considerándolo como un todo, conjunto de elementos que solo pueden comprenderse como partes interrelacionadas entre sí.

[6.10]

[6.11]

[6.10] Primer Goetheanum, Dornach, Suiza, 1922. Arquitecto: Rudolf Steiner. Fuente: Biesantz, Hagen y Arne Klingborg. 1981. *Le Goetheanum, l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*. Ginebra: Editions Antroposophiques Romandes.

[6.11] Segundo Goetheanum, Dornach, Suiza, 1929. Arquitecto: Rudolf Steiner. Fuente: Biesantz, Hagen y Arne Klingborg. 1981. *Le Goetheanum, l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*. Ginebra: Editions Antroposophiques Romandes.

Será en el continente australiano, cuando descubran los textos e ideas de Rudolf Steiner, quien definía la antroposofía como *un camino para el conocimiento, para guiar lo espiritual en el ser humano a lo espiritual del universo* (Steiner 1924, p.13). En ellos encontraron una fuente de inspiración que confirmaba sus ideales, estableciendo la imaginación y la intuición como fundamentales para alcanzar una comprensión completa del mundo del que formaban parte, y poder así desarrollar una arquitectura verdaderamente creativa.

El concepto de Triformación Social, en el que el individuo consigue establecer un equilibrio personal entre el desarrollo cultural, jurídico y económico, que a su vez se ve reflejado en sus relaciones sociales, se fundamentan los principios enunciados en el proyecto para la Capital Federal en Canberra, así como en sus comunidades domésticas, especialmente la de Castlecrag. El primero de ellos entendido como el ámbito de desarrollo cultural, artístico y creativo en el que cada cual es capaz de transmitir sus aptitudes específicas en alguna disciplina, compartidas con sus semejantes para conseguir un crecimiento personal y colectivo. El aspecto jurídico sirve para definir las leyes internas de las comunidades definidas por los individuos, derechos y responsabilidades, según las cuales se deben de regir al haber sido alcanzadas de mutuo acuerdo entre las partes implicadas. El equilibrio económico se fundamenta en la cooperación, y en los modelos productivos basados en la fraternidad para asegurar las necesidades básicas de cada miembro de la comunidad.

Siendo este principio de ordenación social una de las bases en las que Mahony y Griffin coinciden, el desarrollo de una teoría fundamentada en el entendimiento del mundo suprasensible, enunciado por Husserl y la teosofía, desde la perspectiva de las ideas de Steiner, encuentra en Mahony a una mente capaz de coincidir con muchas de estas ideas. En algunos de los textos posteriores, Mahony y Griffin reconocen la influencia del pensamiento de Steiner en el suyo propio (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.174-185). Además de la visión administrativa y de gestión de una estructura social basada en la triformación, la dimensión espiritual basada en las experiencias sensoriales que el arte y la arquitectura pueden contener según este, confirman la afinidad con Mahony y Griffin y las obras posteriores al descubrimiento de su figura. La arquitectura debe perseguir la obra de arte total, algo que coincidía con muchas de las ideas defendidas por ambos a lo largo de su carrera. Parece por tanto que, además de afianzar su pensamiento, lo que ocurre es que en el antroposofismo de Steiner descubren una arquitectura construida que muestra que estas ideas pueden realizarse plenamente.

Los edificios realizados por en el complejo de Dornach, tanto el primer como el segundo Goetheanum (1913-1922 y 1928) [6.10] [6.11], son concebidos bajo los conceptos que definen la arquitectura antroposofista. Esta será proyectada como un todo en el que las superficies se configurarán mediante materiales continuos, en los que la aplicación de simetrías y asimetrías, así como la utilización de formas de carácter organicista, servirán para potenciar la fluidez de los espacios permitiendo que la luz natural moldee tanto su interior como su exterior, como reflejo de la condición cambiante del entorno. Sin un estilo propio, cada uno de los componentes del conjunto

[6.12]

[6.13]

[6.14]

[6.15]

[6.12] Edificio Heizhaus, Dornach, Suiza, 1929. Arquitecto: Rudolf Steiner. Fuente: Fotografía de Eugeni Bach.

[6.13] Incineradora Willoghby, Sydney, 1934. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection.

[6.14] Incineradora Pymont, Sydney, 1935. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection. Cortesía del Powerhouse Museum.

[6.15] Círculo cromático. Fuente: Goethe, Johann Wolfgang. 1810. *Zur Farbenlehre*. Berlín: Cotta.

responde a un lenguaje diferente capaz de significar su individualidad, configurando un entramado en el que la arquitectura se puede leer como única.

Será la expresión verdadera de la función de cada espacio o elemento, esto es, el “ser de las cosas mismas” según Husserl, lo que defina, desde el lenguaje plástico personal de Steiner, la apariencia final de esta arquitectura. Es importante remarcar el hecho de considerar el lenguaje formal de Steiner como personal ya que, deudor de muchas de las ideas expresionistas de entonces, la forma resultante no debía de basarse en modelos reconocibles sino que necesitaba de la experiencia individual para ser concebida ya que *es del todo distinto crear por vivencias internas que por ideas abstractas* (Zimmer 1971, p. 13).

El sentimiento de la forma planteado por Steiner en el volumen para la Heizhaus de 1915 [6.12], en la que la chimenea de la sala de calderas se eleva en el cielo como expresión directa del movimiento ascendente del humo, será replicado, desde el imaginario propio de Mahony y Griffin, en una serie de proyectos para unas incineradoras en el continente australiano realizados entre 1920 y 1936 [6.13] [6.14]. En ambos casos, la voluntad del arquitecto por mostrar el verdadero carácter del proyecto, resultará en una volumetría que adquirirá un valor simbólico capaz de significar al edificio al tiempo que expresa formalmente la razón por la que fue concebido de ese modo. Si bien ejercían una crítica sobre el modelo racionalista que se extendía por el mundo, aceptaban la condición funcionalista de la arquitectura, pero surgida desde la intuición y la imaginación. Solo así la arquitectura podría encontrar nuevas formas de expresión. *La tarea de un funcionalismo en sentido del espíritu es la de encontrar para cada construcción la forma particular que le corresponde* (Biesantz y Klingborg 1981, p. 34).

La utilización del color en la arquitectura propuesta por Steiner, responde a su deseo de transmitir sensaciones determinadas que potenciasen el carácter de las estancias en las que se utilizaban. Este se basaba en la Teoría de los Colores escrita a comienzos del siglo XIX por el científico alemán Johann Wolfgang von Goethe, según la cual *cuando el ojo ve un color se excita inmediatamente, y esta es su naturaleza, espontánea y de necesidad, producir otra en la que el color original comprende la escala cromática entera. Un único color excita, mediante una sensación específica, la tendencia a la universalidad. En esto reside la ley fundamental de toda armonía de los colores* (Goethe 1810, p. 317).

Según Goethe, partiendo del amarillo y el azul como opuestos es posible alcanzar la totalidad del espectro de colores modificando su intensidad. Steiner establece una serie de relaciones entre los colores enunciados como principales, y unos conceptos a ellos asociados, derivados de los de Goethe [6.15]. Estos son, rojo (poder), naranja (nobleza), amarillo (alegría), verde (vida), azul (alma) y violeta (severidad). A su vez definen cuatro categorías en función de las sensaciones que estas combinaciones pueden producir, siendo entonces consistentes, alternativas, complementarias y disonantes. La percepción del color para Steiner se asocia a la *vibración del alma* (Steiner 1904). Esta afirmación se basa en la sinestesia como proceso perceptivo generado por una asociación del sentido del oído y de la vista. Si ciertas personas son

[6.16]

[6.17]

KEY TO THE MEANINGS OF COLOURS.

[6.16] *Movimiento 7*, Wassily Kandinsky , 1935. Fuente: Archivos de la colección The State Tretyakov Gallery.

[6.17] Leyenda para el significado de los colores. Fuente: Besant, Annie y C.W. Leadbeater. 1901. *Thoughts-Forms*. Londres: The Theosophical Publishing House Ltd.

capaces de oír los colores y ver los sonidos (Harrison 2004), la utilización del color en la arquitectura de Steiner parece fundamentarse en la experiencias personales de quien es consciente de los efectos producidos por este cruce entre dos sentidos como la vista y el oído.

La asociación de los colores con diferentes condiciones y actitudes del ser humano de la que Steiner hace mención, no solo se fundamenta en la teoría del color de Goethe sino que forma parte de algunos textos teosóficos a los que accede (Gómez 2019, p.42), y en los que se establece una relación de significaciones que serán utilizadas y ratificadas por artistas de las vanguardias pictóricas de principios del siglo XX, *...comienzan a interesarse por el hecho de que los cambios emocionales muestran su naturaleza por los cambios de color del aura que acompaña a todos los seres vivos* (Besant y Leadbeater 1901, p.11). Muchos de ellos precisan de la abstracción para alcanzar el conocimiento necesario para descubrir la realidad del mundo suprasensible al que los textos de Blavatsky hacían referencia.

El texto de Besant trata de explicar el concepto de vibración aplicado a las ondas sonoras para después trasladar dichas ideas a la utilización del color. La intensidad en la que un sonido es generado no siempre equivale a una correcta transmisión del mensaje. Esto introduce la noción de claridad, tanto en la enunciación de la idea como en la aplicación de determinados colores. *La voz provoca el movimiento de ondas sonoras en el aire que irradian del emisor en todas direcciones, y hace llegar el mensaje a todos aquellos que se encuentran a una distancia en la que pueden oír su voz, dependiendo de su intensidad y claridad en la enunciación. De la misma forma la transmisión de una idea destacada llegará más lejos que un pensamiento débil e indeciso; la claridad y la determinación son de mayor importancia que la fuerza... Debe entenderse que esta vibración radiante transmite el carácter del pensamiento, pero no su sujeto* (Besant y Leadbeater 1901, p.23).

La referencia al carácter del pensamiento, independiente de la naturaleza visible del sujeto, provoca la eliminación progresiva de objetos reconocibles en la representaciones de artistas como Kandinsky, Malevich o Mondrian [6.16]. Esto provoca una utilización de las figuras geométricas puras y las leyes derivadas de estas que concuerda con la visión de Mahony y Griffin al proponer una arquitectura alejada de los estilos clásicos. Si bien sus obras no pueden adscribirse al movimiento encabezado por Le Corbusier y su arquitectura racionalista en Europa, en su obra se observa una voluntad por definir un sistema universal fruto de un proceso de abstracción de los diferentes lenguajes arquitectónicos que ambos emplean.

La descripción realizada por Besant y Leadbeater en la imagen inicial de su texto, en la que otorgan a cada color una cualidad específica, no puede entenderse desde un punto de vista únicamente científico cuyo resultado ha de considerarse universal tras la aplicación de un método de evaluación empírico que así lo demuestre [6.17]. De igual forma la aproximación de Steiner a la teoría del color de Goethe y su aplicación en la arquitectura antroposofista, se convierten en una referencia para Mahony y Griffin, basada en las vivencias personales del fundador del movimiento antroposofista. Esto implica un grado de subjetividad inherente a la descripción de aquello que cada

[6.18]

[6.18] Techo de la sala principal del Teatro Capitol de Melbourne, 1922. Fuente: Turnbull, Jeffrey y Peter Navaretti. 1999. *The Griffins in Australia and India*. Melbourne: Melbourne University Press. Fotografía de Mati Maldre.

individuo sea capaz de percibir en función de su propia experiencia y de los estímulos a los que se vea sometido. El análisis de los proyectos de Mahony y Griffin atendiendo al empleo del color y la significación que este tiene para sus autores, se puede realizar estableciendo la relación entre estos y las ideas de Besant, Leadbeater y Steiner, a partir de las referencias a sus escritos y teorías.

Obviando un estudio más extenso de las características formales y volumétricas del proyecto de Dornach, resulta pertinente establecer unas similitudes en la concepción que de los acabados y otros elementos interiores hacen sus autores. *Su función estética no debía estar dirigida únicamente a la contemplación y admiración del objeto en sí mismo, sino que debía entenderse como una parte de un todo que sirve para definir un concepto global superior* (Walter Burley Griffin 1923, en Griffin 2008, p.272). En cierta medida esta idea hace alusión a una concepción de la arquitectura como obra de arte total, sin mencionar este término, similar a la planteada por Steiner. Formada por partes individuales con identidad propia pero con capacidad de formar un todo reconocible.

En el caso de Mahony y Griffin es necesario recalcar la diferencia que establecían entre mobiliario y acabados. Considerando al primero como todos aquellos objetos que podían colocarse en una estancia, como pueden ser las sillas o las esculturas, han de entenderse como elementos cuyo desplazamiento en el interior de su arquitectura no afecta a la concepción del espacio interior en el que se colocan ya que su naturaleza propia les confiere la capacidad de movilidad. Sin embargo, los acabados contemplan todos aquellos elementos que definen el interior de un espacio, y que su posición no puede verse alterada ya que son parte estructurante del lugar en el que se colocan. Dentro de esta categoría se incluyen las terminaciones finales mediante la aplicación del color en los paramentos y superficies horizontales y las carpinterías.

El énfasis en la utilización del color se produce a su llegada a Australia, y se consolida como una herramienta que trata de acercar la realidad no visible, basada en la percepción individual y experiencial de cada individuo en relación con sus edificios. El proyecto para el Teatro Capitol de Melbourne de [6.18], pese a construirlo antes de conocer las teorías del color planteadas por Steiner, supone una aplicación de las ideas de Besant y Leadbeater. La afinidad en el pensamiento de ambas partes se confirma al analizar el interior acristalado de la sala teniendo en cuenta los estudios realizados por este sobre la significación del color, derivados del simbolismo teosófico de los colores.

La sala principal del teatro alberga una capacidad ligeramente superior a los dos mil espectadores en un espacio diáfano resuelto mediante el empleo de unas vigas de hormigón armado cuyo canto de casi dos metros queda oculto tras la estructura que ilumina el interior del conjunto. En una sucesión de elementos horizontales escalonados hacia el centro de la sala, estas bandejas realizadas en hormigón alojan una serie de prismas contruidos en fibra de vidrio con luminarias dirigidas hacia el techo en una concatenación de piezas coloreadas que parecen flotar sobre los espectadores.

El proyecto inicial contemplaba la posibilidad de realizar cada uno de estos prismas directamente con vidrios de colores fabricados en Europa, pero el coste

[6.19]

[6.19] Interior del Café Australia, Melbourne, 1916. Fuente: Archivos de la New York Historical Society (78495d).

excesivo obligó a rediseñar el conjunto utilizando la fibra de vidrio en su lugar. La instalación de luces de colores bajo las cáscaras traslúcidas produce un efecto de iluminación difuso que genera una especie de aura coloreada, un conjunto iluminado vibrante que acompaña al espectador en los momentos previos al comienzo del espectáculo. Los reflejos sobre las bandejas de hormigón entremezclados con los colores traslúcidos recuerdan en su composición a las geometrías propias de las tallas de piedras preciosas. *Qué cosa tan maravillosa sería que pudieramos construir un teatro en una cueva de cristal* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.277).

El proyecto de 1916 para el Café Australia en Melbourne [6.19] supone un ejercicio en el que reconstruyen de forma artificial un entorno natural en el interior de un restaurante, utilizando recursos compositivos que permiten reconocer directamente el origen natural de los murales dibujados o mediante los motivos escultóricos que definen los elementos estructurales de la sala. La evolución hacia un lenguaje más abstracto, en el que la geometría alcanza una función no solo estructurante sino también simbólica, les permite una visión alternativa para la construcción de un elemento perteneciente al mundo natural como es la cueva. El texto expresionista de Paul Sheerbart en su libro *Arquitectura de Cristal* (Sheerbart 1914), de los que tanto Mahony como Griffin eran conocedores (Condello 2018), supone un cambio en la percepción de ambos sobre la materialización del mundo natural. Para Sheerbart el estudio de la arquitectura islámica y la abstracción de sus patrones geométricos capaces de condensar y transmitir imágenes que recuerdan al mundo natural, se complementa con el uso de la técnica y materiales propios del comienzo del siglo XX, en este caso mediante el uso del vidrio como el material que representa la nueva sociedad que debía crearse, *nuestra esperanza es que la arquitectura de vidrio también mejore a la humanidad en aspectos éticos. Me parece que este es el mérito principal de las paredes de vidrio lustrosas, coloridas, místicas y nobles. Esta cualidad me parece no solo una ilusión, sino algo muy real. El hombre que ve los esplendores del vidrio todos los días no puede tener manos innobles* (Scheerbart 1914, p.26). La construcción de la cueva de cristal a la que hace referencia Mahony se sirve de las ideas de Sheerbart para, mediante el empleo del color y la vibración de este, producir un objeto construido de cuya observación el individuo pueda alcanzar un conocimiento profundo de sí mismo y de la naturaleza no visible que le rodea.

El interior facetado se convierte en una pieza que trasciende la categoría de decoración para transformarse en un elemento estructurante del espacio interior, cuya función no solo es potenciar el efecto espacial del vacío producido en la sala debido al uso del hormigón armado, sino que pretende afectar a la sensibilidad de los espectadores, en un intento por aproximarse al alma de cada uno de ellos. *El techo estaba vivo entre las películas, el color cambiante, aumentando o disminuyendo de intensidad, remarcando o difuminándose en diferentes sombras, para luego brillar como un misterioso fluido blanco hecho de todas las luces juntas* (Boyd 1965).

El entramado técnico del cableado necesario para la instalación queda oculto sobre el conjunto de luminarias, y es controlado desde el cuarto de máquinas del edificio que a su vez controla los mecanismos escénicos del teatro. Parece que el techo

[6.20]

[6.21]

[6.20] Cúpula de la Sala de las dos Hermanas en la Alhambra de Granada. Fuente: Archivos del Patronato de la Alhambra y el Generalife.

[6.21] Sala principal de la Grosse Schauspielhaus, Berlín, 1919. Arquitecto: Hans Poelzig. Fuente: Archivos del Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin (F 1604).

de la sala es concebido como una parte más de todos aquellos aparatos empleados para transfigurar la realidad del teatro, ya sea mediante la propia obra o película representada, como por las variaciones generadas mediante la iluminación general. La percepción del interior de la sala por parte del espectador, lo sumerge en un espacio arquitectónico en el que el plano del suelo, lleno de butacas, se rodea en tres de sus lados por más espacios destinados a alojar a más visitantes en palcos singulares, pero que se abre en dos direcciones hacia un mundo de fantasía y ensoñación que tratan de conectarlos con realidades alejadas del mundo visible. Hacia el frente, el escenario, y hacia arriba, dirigiendo su atención hacia una bóveda celeste de colores.

El interior ha sido comparado con la arquitectura islámica de la Alhambra en la Sala de las Dos Hermanas (Turnbull y Navaretti 1998, p.61) [6.20], así como con la imagen de la sala principal de la Grosse Schauspielhaus de Hans Poelzig en Berlín (James Weirick en Watson 1998, p.56) [6.21]. Los motivos geométricos de la cúpula en la Alhambra, en la que la profusión de los mismos produce un efecto de distorsión en el espectador que los contempla, generando una sensación de movimiento y levedad potenciada por la entrada lateral de luz natural, sirven también como referente para el análisis de la sala principal de Poelzig. La sala de Berlín se compone de una serie de arcos de medio punto concatenados, dispuestos en círculos concéntricos que se elevan hasta definir la cúpula que cubre la sala principal. En el extremo de cada uno de los arcos se colocaba una pequeña bombilla que iluminaba la sala, creando a su vez una bóveda llena de estrellas flotando sobre los espectadores. En el proyecto de Melbourne se fusionan ambas ideas mediante la utilización del color y la iluminación como elemento cambiante que, orientado hacia el techo, trata de desvanecer la materialidad de la arquitectura generando un efecto deslumbrante capaz de afectar no solo a la utilidad del edificio, sino a la vibración del alma de cada individuo.

Tras la similitud entre los ejemplos analizados se descubre el concepto de resonancia empleado por Poelzig en sus obras (Penht 1975, p.16). De igual forma que las ondas sonoras van perdiendo intensidad en función de la distancia entre quien escucha y la fuente emisora, la aplicación de este concepto a la arquitectura permite generar soluciones geométricas a partir de un elemento definido que provocan este efecto de distanciamiento de forma visual. Si en el caso de Poelzig es el empleo del arco y la sucesión de círculos concéntricos que reducen su diámetro elevándose en altura, el techo del Teatro Capitol se compone de unos anillos rectangulares concéntricos que igualmente se elevan hacia el centro de la sala, a los que se adosan tetraedros conectados entre sí generando una formación geométrica que disminuye en densidad a medida que se separa de la platea.

La doble función acústica y simbólica de la bóveda generada en el interior de la sala permite establecer un símil entre la adecuación funcional del edificio y la percepción de este desde una visión espiritual de sus usuarios. Las ondas sonoras se desvanecen en el espacio de igual forma que la geometría de la sala se difumina en una superficie coloreada cuyos reflejos recuerdan la existencia de un mundo sensorial al alcance de quien sea capaz de percibirlo. La experimentación de las vivencias producidas en los espectáculos allí representados parece ser una vía a través de la que

[6.22]

[6.22] Detalle del techo de la sala principal del Teatro Capitol de Melbourne, 1922. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, cortesía de John Folk.

alcanzar la bóveda iluminada, resonante tanto en su geometría como en la variación de sus colores. *Como en la música, debemos ser más conscientes del tiempo, uno de los elementos fundamentales de nuestra creación, y potenciar su infinitud a través de la conservación del ritmo* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.347).

La suspensión en el aire de un patrón geométrico que mediante la resonancia planteada por Poelzig y la vibración producida por las variaciones del color que lo acompañan generando un nube que se desvanece en sentido ascendente, genera una pieza singular que trasciende su función acústica inicial. La repetición de un motivo geométrico y el uso del color variable, envuelven al espectador en una atmósfera singular que trata de alterar la percepción real este, tratando de generar sensaciones y experiencias cercanas a las enunciadas por las ideas teosofistas y el empleo del color, que más tarde se confirmarán a través de la arquitectura de Steiner [6.22].

Construido durante el desarrollo del proyecto para la Capital Federal de Canberra, la exploración formal y el empleo del color de Mahony y Griffin en el interior de la sala del teatro en Melbourne, puede describir la situación personal de ambos en un momento en el que las autoridades locales pretendían prescindir de sus servicios así como modificar los planes iniciales de la ciudad. La nube difusa que se ciernen sobre las cabezas de los espectadores puede analizarse también desde la situación profesional que ambos estaban sufriendo entonces. Una lucha entre diferentes sentimientos, reflejada en los distintos significados asociados a los colores según las ideas de Besant y Leadbeater, que trata de elevarse y hasta alcanzar una solución mejor, sostenida por la perseverancia de ambos al frente de su estudio lejos de su Chicago natal, convertida en una composición cuyo ritmo permanece el aire, suspendida en el tiempo. Tal vez el proyecto del teatro Capitol sea un manifiesto construido en el que ambos expresan su fe en una causa superior al alcance de quienes sean capaces de acceder al mundo suprasensible y al que hacen alusión en sus ideas y proyectos materializados, pese a la oposición que encuentran a lo largo de su vida. *El mundo material está formado debido a la lucha entre la luz y el sonido, las fuerzas de la construcción, estas dos pueden abarcar a su vez todos los temperamentos del ser humano, colérico, sanguíneo, flemático y melancólico, que son determinados por la prevalencia de una u otra de estas fuerzas, en el rojo, amarillo, azul, violeta, creando calidez, luz, sonido y magnetismo, en unas condiciones de la materia que varían del calor, gas, líquido o sólido* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.474).

El uso de los colores se debía realizar de forma que no ocultase las cualidades materiales de la superficie sobre la que eran aplicados. Servirían por tanto, además de para transmitir las sensaciones deseadas de acuerdo a lo enunciado anteriormente, para ensalzar las características materiales del soporte coloreado. Solo así el principio de honestidad material en la construcción podría, no solo mantenerse sino potenciarse. *La aplicación del color no debía ser considerada como una cuestión arbitraria dependiendo de los gustos personales del arquitecto, sino que debía cumplir una serie de requisitos propios de la visión, de la mente y del espíritu, que solo podrían alcanzarse siguiendo las leyes del color* (Walter Burley Griffin 1915, en Griffin 2008, p.285). Otra característica singular al definir los colores consistía en evitar nombrarlos directamente, tratando de

[6.23]

[6.23] Hall de la casa Fishwick, Castlecrag, 1929. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection. Fotografía de Patrick Bingham-Hall.

utilizar términos que en su designación llevaran implícitos matices que caracterizaran los espacios donde eran utilizados. Así, con tan solo mencionarlos, la palabra serviría para aportar unas significaciones adicionales, unas sensaciones específicas, para quien lo escuchase. En sus textos es frecuente leer rojizo, dorado y oliva, en lugar de rojo, amarillo y verde.

El proyecto del Teatro Capitol finaliza en 1924, durante los primeros años del desarrollo de la comunidad doméstica de Castlecrag. Las viviendas realizadas hasta entonces se basan en establecer una relación directa entre el sistema constructivo empleado y la naturaleza de los materiales del lugar en el que se construyen. Al igual que en la casa J.G. Melson, la percepción de los acabados de estas casas y la voluntad de potenciar la conciencia de la existencia efímera del usuario en ellas, no implica una utilización del color de una forma tan significativa ni intencional como sucede tras la realización de este proyecto. La coincidencia en el tiempo con el encuentro con las ideas de Steiner y la sociedad antroposófica australiana, y la obra de Melbourne, sirven como laboratorio para testar la sinestesia, mediante la resonancia geométrica y el empleo del color según este, como recurso arquitectónico en su obra.

La construcción en piedra o mediante el sistema de hormigón prefabricado Knitlock, reducía el empleo del color a algunos de los interiores de las viviendas así como a las carpinterías exteriores que enmarcaban las aperturas realizadas en los volúmenes pétreos que configuran las casas de Castlecrag. Los paramentos interiores solían estar pintados divididos en tres bandas horizontales con tonalidades diferentes. Así, la primera de ellas, de unos 10cm de altura, se cubría con un tono rojizo intenso casi marrón, a modo de rodapié. La segunda llegaba hasta la altura del dintel de puertas y ventanas y se pintaba con tonos grisáceos o amarillos pálido. La última, separada de la anterior mediante una junta rehundida, se termina en tonalidades amarillas mezcladas con blanco, a la vez que se le incorporaban matices dorados aplicados como gotas dispersas por la superficie. Esta solución solía utilizarse también en los techos de algunas habitaciones. Según Steiner, el dorado era la máxima expresión del amarillo, color principal que representa la alegría. Además, *los antiguos valoraban el oro no por su valor, sino en razón a su capacidad para relacionar lo material con lo espiritual* (Steiner 2015, p.35). Su posición parece recrear de una manera abstracta la bóveda celeste, incidiendo así en la necesidad de alcanzar una dimensión del hombre más allá de la terrenal, de acuerdo a los términos utilizados por Steiner.

En la casa Fishwick [6.23], las estancias principales y los dormitorios están pintados en tonos amarillo pálido, transmitiendo así una sensación de tranquilidad y reposo, de forma que la luz que penetra por las ventanas incide en las superficies y estas refuerzan su luminosidad. A su vez, los aseos están acabados en una gama de azules intensos que recuerda la relación primitiva del hombre con el agua, y que por tanto parece transportarle hasta su mundo más primitivo y personal. Sin embargo, la estancia dedicada al despacho principal de la vivienda, está pintada en tonalidades rojizas y anaranjadas, representando el poder, la dignidad y la nobleza propios de un espacio de estas características. Es necesario destacar la presencia en la casa de unos soportes cilíndricos pintados en una paleta de verdes oscuro sobre las que se incrustan

[6.24]

[6.25]

[6.24] Hall de la casa Fishwick, Castlecrag, 1929. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection. Fotografía de Eric Sierins.

[6.25] Puerta de acceso a la Haus Duldeck, Dornach, Suiza. Arquitecto: Rudolf Steiner. Fuente: Rudolf Steiner Archiv.

unas manchas doradas, a modo de gotas, dotando al acabado de un brillo adicional. Su aplicación sobre el verde, símbolo de la vida, parece querer transmitir a quien en esta casa habita, sus ideales sobre la concepción de la vida únicamente en comunión con el entorno natural, como verdadero soporte para el desarrollo del ser humano como individuo completo [6.24].

En la arquitectura antropológica, los carpinterías colocadas en los umbrales de paso entre una estancia y otra, o bien entre el interior y el exterior, se conciben como objetos cuya configuración responde de manera singularizada a las condiciones específicas en las que se colocan. La geometría utilizada para su definición tratará de recoger no solo las tensiones propias de las solicitaciones a las que se verán sometidos durante su funcionamiento, sino también a aquellas derivadas del modo en el que se perciban para ser usados (Climent 2011, p.120) [6.25].

Los patrones utilizados en las carpinterías de madera de puertas y ventanas en Castlecrag, están generados a partir de una ligera rotación de las divisiones, con respecto a la horizontal, evitando la ortogonalidad. Surgen entonces motivos triangulares y hexagonales que convierten a cada una de las carpinterías en lienzos independientes de la geometría constructiva y estructural de las viviendas. Desde el planteamiento teórico de Husserl y el ejemplo aplicado de Steiner, la inclinación de estos elementos podría servir para significar las fuerzas a las que se ve sometido el dintel que soporta el peso de las piedras sobre el hueco abierto, convertido en un patrón geométrico abstracto. El dinamismo formal generado por la direccionalidad marcada por estos elementos inclinados, transmite al usuario la sensación de movimiento de apertura de estas carpinterías. A su vez, parece incidir en la dirección que sigue la luz natural al penetrar en el interior de las viviendas [6.26].

En las carpinterías exteriores también se utiliza el color de acuerdo a los criterios seguidos en otros elementos de la vivienda. En las colocadas en la casa Duncan, además de incidir en la geometría antes mencionada, se sirven de una tonalidad verde mezclada con blanco, que acerca su color al de la vegetación que la rodea. El movimiento de apertura de las carpinterías, además de permitir atravesar su umbral como elemento de paso de sus habitantes, servirá para introducir de manera simbólica la naturaleza en su interior. El color, significante de la vida, se adentra en el interior del hogar al tiempo que permite que el aire, y con él los olores y los sonidos del entorno natural, penetren en la vivienda [6.27].

Se consigue dotar al conjunto de una sensación de pesantez, levedad y transparencia al mismo tiempo, presentando no solo las cualidades propias de la carpintería de madera, sino del esfuerzo requerido para situar unos huecos que iluminan el interior, realizados en una construcción masiva en piedra. La solución propuesta trata de transmitir el concepto global que supone la apertura de un hueco en la arquitectura, y cómo este será parte del todo gracias a las relaciones que establecerá con el entorno que lo rodea, incluida la propia arquitectura de la que nace. El énfasis sobre la naturaleza de las fuerzas internas a las que son sometidos amplifica la ligereza de sus opuestos, esto es, aquellos que se colocan en las perforaciones realizadas en los muros de piedra.

[6.26]

[6.27]

[6.26] Exterior de la casa Fishwick, Castlecrag, 1929. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection. Fotografía de Simon Griffiths.

[6.27] Exterior de la casa Duncan, Castlecrag, 1934. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection. Fotografía de Richard Miller.

Del análisis de las carpinterías y de su composición respecto de elementos constructivos de orden superior como pueden ser los muros de piedra o los dinteles, se puede apreciar otro de los conceptos que la literatura teosófica, y que posteriormente Rudolf Steiner en la antroposofía denomina como polaridad. *El contraste entre líneas y fuerzas verticales y horizontales* (Gómez 2019, p.54) trata de compensar conceptos opuestos en cualquier composición creada por el ser humano. El equilibrio entre las partes permite alcanzar un estado de serenidad personal desde el que poder percibir la cuarta dimensión, entendida como aquella capaz de generar en el individuo sensaciones y experiencias derivadas de la interacción con la obra contemplada.

En la vivienda J.G. Melson se contraponen la naturaleza pétreo del volumen construido, con la ligereza del reflejo producido en el agua, así como con la posibilidad de habitar el interior de una roca creada por el hombre adaptándose al entorno. Las bandas horizontales ascendentes concéntricas realizadas en hormigón armado se complementan con los motivos geométricos de fibra de vidrio y luces de colores que colonizan el techo del Teatro Capitol, en las que lo macizo de las primeras provoca una línea en sombra envuelta en una nube de colores cambiante, equilibrando lo masivo de la construcción y lo ligero de la percepción final. La representación de conceptos inmateriales a través de la utilización del color y de la geometría que se definen en las carpinterías de las casas en Mason City y en Sydney, se complementa con la aparición de unos elementos constructivos cuya escala se deforma.

La polaridad en la obra de Mahony y Griffin trata de establecer unos criterios desde los que comprender tanto la naturaleza visible como la inmaterial en sus propuestas. La diferenciación entre lo uno y lo otro encuentra un símil, según la antroposofía, en la que la luz y la oscuridad representan conceptos opuestos que pueden equilibrarse mediante el conocimiento y el correcto empleo del color, que permite el paso de una a otra, es decir, acceder desde la realidad al mundo suprasensible mediante las experiencias potenciadas por el uso del color en los objetos. Las obras analizadas se sirven del color como herramienta para favorecer el conocimiento de las leyes internas a las que son sometidos los elementos que componen el edificio, como ocurre en Castlecrag, al tiempo que permite definir una vía de acceso alternativa a vivencias y experiencias personales para establecer un desarrollo espiritual más intenso, ya sea individual o colectivo, en un entorno cultural y evocador como el de Melbourne.

Steiner plantea la existencia de una ciencia alternativa capaz de definir la realidad del mundo espiritual al que hace mención, a través de los sentidos, potenciando la percepción individual para acceder al alma de cada persona. Para ello establece una dualidad entre el microcosmos, identificado con el ser humano, y el macrocosmos, la naturaleza (Steiner 1993, p.31). El primero de los términos implica una conciencia plena de cada individuo y de su relación con el entorno, de forma que las acciones que realiza son fruto de su propia experiencia. El segundo concepto se sitúa por encima del hombre, y para que este conozca las leyes internas que lo definen es necesario que modifique su percepción de la realidad visible, de su microcosmos, para convertirse en un elemento más del macrocosmos identificado con el entorno natural.

[6.28]

[6.28] Sin título (Dibujo en una pizarra negra de una conferencia de Rudolf Steiner el 20 de Marzo de 1920). Fuente: Rudolf Steiner Archiv.

El tránsito de un término a otro necesita de una variación en la percepción del espectador, para ser capaz de comprender que su individualidad, pese a existir, se transforma en una parte más del conjunto global. La utilización del color, entendido como una descomposición en diferentes elementos que componen el rayo de luz, y por tanto lo opuesto a la oscuridad, sirve a Steiner para proponer una arquitectura en la que su empleo amplifique las leyes ocultas a la vista del individuo, haciéndolas visibles. Las obras de Mahony y Griffin y la utilización que hacen del color, pueden comprenderse como una materialización de los estados intermedios necesarios para transitar entre el microcosmos y el macrocosmos enunciado por Steiner. Elementos contruidos capaces de acercar a quienes desconocen la teoría defendida por teosofistas y antroposofistas, haciendo visible la transición de la luz a la oscuridad, esto es, del individuo al todo y viceversa, mediante la descomposición de las leyes ocultas en colores reconocibles para el ser humano. La asociación de estos con diferentes condiciones sirve como guía para facilitar la comprensión de estos fenómenos enunciados por quienes aceptan la existencia de una cuarta dimensión o realidad suprasensible que complementa al ser humano.

La concepción que Mahony y Griffin tienen de los acabados resulta una parte esencial para completar la idea de ambos en la que la arquitectura es considerada como obra de arte total. Coincidentes en gran medida con los postulados de Steiner, encuentran en este una vía de confirmación de sus ideas. Singulares desde el punto de vista formal, comparten los principios básicos a través de los cuales buscan una comprensión profunda de la arquitectura desde la experimentación de los espacios de una manera diferente. La intuición y las sensaciones que puedan producir, tratan de potenciar el “verdadero ser” de cada uno de ellos. La sinestesia propuesta por este, puede reconocerse en la obra de Mahony y Griffin como un recurso arquitectónico en el que la utilización del color asociado a una determinada geometría es capaz de materializar una realidad intangible, perteneciente a la cuarta dimensión en la que lo suprasensible ocurre. La implicación del individuo y la experimentación de la arquitectura como una realidad trascendental según las ideas de Husserl ratifica el uso del color según sus leyes internas, y no de manera arbitraria.

Si cada una de las partes que conforman sus obras puede leerse de forma independiente, como objeto individual y singular, tan solo mediante una visión global de todos sus elementos se alcanza la comprensión total de la arquitectura propuesta. Cada elemento sirve al conjunto, desde su individualidad y en relación con el entorno, con el único objetivo de favorecer la convivencia entre el usuario y la naturaleza. Desde la geometría utilizada, hasta los materiales y los colores de cada parte, sirven para ensalzar el todo en comunión con el entorno. Así el hombre será capaz de desarrollarse plenamente, desde el respeto a la naturaleza, entendiendo que forma parte de ella y que por tanto ha de adaptarse a esta. Solo así será capaz de alcanzar un desarrollo individual superior [6.28].

[7.1]

VORTRAG
VERANSTALTET VOM AKAD.
ARCHITEKTEN VEREIN.

**ADOLF LOOS:
ORNAMENT
UND
VERBRECHEN.**

FREITAG, DEN 21. FEBRUAR 1913.
7/8 ABENDS IM FESTSAAL DES
ÖSTERR. ING. U. ARCH. VEREINES.
I. ESCHENBACHGASSE 9.
KARTEN ZU 5, 4, 3, 2, 1 K.
BEI KEHLENDÖRFER

12. MÄRZ:
MISS LEVETUS: ALTENGL. KATHEDRALEN.
MITTE MÄRZ:
DR. HABERFELD: ÜBER ADOLF LOOS.

[7.1] Cartel de la conferencia "Ornament und Verbrechen" del 13 de febrero de 1913. Fuente: Archivos del Museo Albertina, Architektursammlung (ALA 2697).

7. El ornamento como liberación.

“El mundo occidental, habiéndose centrado en hacer de la naturaleza una servidumbre del hombre, tiende en su arquitectura ‘moderna’ a convertir el utilitarismo en la única prueba de auténtica belleza... Pero en la India, donde la religión no se ha olvidado y donde la industrialización no se ha contaminado de otros intereses, este modernismo material sería antinatural... El secreto del crecimiento artístico según las condiciones modernas es que todo, por insignificante que sea, debe ser hecho más y más bello, de forma que solo así el progreso será posible.”

Walter Burley Griffin, (1937, en Griffin 2008, p. 347)

La publicación del texto “Ornamento y delito” (Loos 1908) supuso una revolución en la forma en la que la arquitectura debía, según su autor, enfrentarse al uso del ornamento por tratarse de un elemento prescindible al carecer de función alguna en los nuevos edificios propuestos. La comparación de este con la aplicación de tatuajes en el cuerpo humano refleja el sentir de parte de la sociedad deseosa de romper con la tradición y descubrir un lenguaje nuevo en la arquitectura, capaz de obviar elementos aplicados sobre las superficies de los edificios, como simple réplica de modelos decorativos pasados [7.1].

No se trata tan solo de una crítica hacia la utilización de geometrías y motivos clásicos pertenecientes al pasado siglo XIX, sino también una exaltación del coste excesivo que ocasiona en el desarrollo de un proyecto arquitectónico. La mano de obra especializada requerida para realizar estas tareas secundarias, según las ideas de Loos, no concuerda con la realidad de una sociedad en la que la industrialización conduce a un empleo de la técnica dirigida hacia la estandarización tanto económica como funcional de las futuras construcciones. El coste excesivo del uso del ornamento en la arquitectura repercute en el tiempo que el artesano debe emplear en su producción, reduciendo su beneficio comparado con aquellos que, renunciando a este, son capaces de generar más construcciones en el mismo período de tiempo (Loos 1908, p.4).

El contexto en el que Loos emite esta crítica hacia el uso del ornamento a comienzos del siglo XX, coincide con el auge del movimiento modernista vienés, en el que el uso de geometrías curvas y motivos vegetales implica un virtuosismo en la interpretación de los lenguajes clásicos utilizados en épocas pasadas como el Barroco. Para Loos, esta nueva arquitectura no puede considerarse moderna al no pertenecer en esencia a su tiempo. La considera vacía de contenido y tan solo una réplica mejorada y perfeccionada de modelos ya conocidos. La identificación del ornamento como el principal lastre del que la arquitectura debe desprenderse cuanto antes para encontrar una nueva identidad propia del siglo XX, se complementa con la visión funcionalista que desde el continente europeo pretenden aplicar a las nuevas construcciones.

La crítica emitida por Loos parece ser concluyente en la necesidad de abandonar el uso del ornamento en favor de unas arquitecturas desnudas, carentes de todos

[7.2]

[7.2] Portada del libro *Prospective Ornament*, de Claude Bragdon.
Fuente: Bragdon, Claude Fayette. 1915. *Projective Ornament*.
Rochester, Nueva York: The Manas Press.

aquellos añadidos que las devalúen, al tiempo que las convierten en caducas. Sin embargo, el final del texto parece dejar abierta una vía para aquellos que deseen explorar una forma diferente en la utilización de lenguajes antiguos. La definición de elementos contemporáneos mediante el estudio y empleo de motivos pertenecientes a otras culturas puede convertirse en la solución para generar una arquitectura propia del tiempo en el que Mahony y Griffin desarrollan sus proyectos. *El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones anteriores y extrañas a su antojo. Su propia invención la concentra en otras cosas* (Loos 1908, p.6). La insistencia de Loos en la necesidad de crear arquitecturas despojadas de todo ornamento puede entenderse entonces como la definición de nuevos modelos que no sean una aplicación directa de lo ya conocido, sino una reinterpretación de estos en busca de un estilo propio.

El empleo de la ornamentación en la arquitectura de Mahony y Griffin se identifica como una constante en la que los motivos geométricos, inicialmente utilizados de forma epitelial en sus primeras obras en el continente americano, acaban convirtiéndose en trazados generadores de algunos de sus desarrollos urbanos en Australia, hasta convertirse en un conjunto inseparable de la naturaleza del propio edificio en sus últimas obras en la India. La invención a la que se refiere Loos, parte de la aceptación del ornamento como elemento inseparable de la arquitectura generada, alejado de la noción de delito enunciada por este, al no ser una mera aplicación de los modelos conocidos de épocas pasadas.

Distanciarse de lenguajes conocidos implica descubrir motivos que puedan aplicarse al ornamento más allá de la reinterpretación de la naturaleza en los términos en los que la arquitectura clásica lo hacía. En 1915 el arquitecto norteamericano Claude Fayette Bragdon publica el texto “Projective Ornament” (Bragdon 1915) en el que analiza las posibilidades de desarrollar un nuevo lenguaje arquitectónico que refleje el espíritu de la cultura estadounidense, diferenciándose de los modelos funcionalistas defendidos en el continente europeo a comienzos del siglo XX [7.2]. Cercano a la idea organicista de las arquitecturas propuestas por Sullivan, Bragdon rechaza el individualismo basado en el talento singular del arquitecto, y considera que el empleo del ornamento en sus arquitecturas no es un método universal y por tanto no puede ser aplicado a toda la sociedad. Consciente de la importancia de desarrollar un sistema alejado de modelos conocidos, la propuesta de Sullivan al geometrizar motivos naturales hasta convertirlos en elementos que recuerdan a los originales pero con una nueva identidad propia, le sirve para defender el uso de la geometría y de sus leyes internas como herramienta fundamental para desarrollar un lenguaje ornamental alternativo.

El uso de patrones matemáticos extraídos de la naturaleza, genera un lenguaje formal universal que pretende sustituir el uso de motivos geométricos históricos y su asociación con lenguajes arquitectónicos específicos. La “geometría latente” (Bragdon 1910, p.60) está presente en todos los elementos que configuran el mundo en el que habitamos y es labor del arquitecto descubrirla en aquellas que son consideradas bellas, para convertirla en patrones universales capaces de ser replicados por cualquier otra persona.

[7.3]

[7.3] *Cuadrado mágico*. Fuente: Bragdon, Claude Fayette. 1915. *Projective Ornament*. Rochester, Nueva York: The Manas Press.

La propuesta de Bragdon también contempla la posibilidad de generar figuras geométricas que posteriormente se conviertan en motivos ornamentales, en diferentes elementos derivados directamente de las matemáticas. Los cuadrados “mágicos”, compuestos por números colocados en una posición específica según la cual de la suma de cada una de las columnas, filas o diagonales se obtiene la misma cifra, esconde un trazado geométrico universal capaz de condensar una belleza atemporal [7.3]. El trazado generado al tratar de unir cada uno de los números del cuadrado siguiendo su orden, produce un motivo geométrico universal, que puede ser multiplicado y combinado entre sí definiendo un patrón de carácter ornamental. Estas representaciones aparecen en la cultura hindú simbolizando la fortuna y suelen incorporarse en monumentos y edificios como amuleto, proporcionando un valor añadido a la pura geometría resultante. El contacto inicial de Mahony y Griffin con la cultura asiática a través del grafismo nipón, se intensifica a partir del desarrollo de la comunidad de Castlecrag al establecer relaciones con el movimiento antroposofista y sus ideas provenientes de la concepción universal y cíclica del mundo, presentes a su vez en la cultura hindú. La llegada de ambos a la India y el desarrollo de diferentes proyectos en este país, provoca una nueva evolución en su lenguaje arquitectónico influenciados por las construcciones, monumentos y cultura locales.

Siendo las matemáticas un elemento generador universal de posibles patrones geométricos que pueden aplicarse en la arquitectura, la música también es, según Bragdon, otra fuente en la que encontrar motivos formales y leyes compositivas que definan nuevas arquitecturas. *La música depende principalmente de la división igual y regular del tiempo en ritmos, y estos en medidas... La arquitectura implica una división rítmica del espacio de acuerdo a las leyes numéricas y geométricas. Existe una cierta semejanza entre la armonía en la música y la proporción en la arquitectura* (Bragdon 1910, p. 85). La comparación entre una y otra disciplinas convierte a la segunda en “música congelada”. Esta definición es conocida por Mahony y Griffin de acuerdo a la correspondencia mantenida con Lute Drummond, miembro de la comunidad doméstica de Castlecrag, director de las obras de teatro allí representadas, y cercano al pensamiento e ideas antroposofistas. La comparación entre ambas muestra el carácter universal al que debe aspirar la nueva arquitectura propia del siglo XX, aquella en la que *es considerada como música congelada, ni el clasicismo ni el romanticismo, sino tomando lo mejor de cada uno de ellos, como un estilo único, cosmopolita por definición, comunitario en pensamiento, impersonal en su expresión, orgánico de acuerdo a cada parte, cada detalle, cada nota incluso alejada de su función, estrictamente subordinadas al conjunto* (Lute Drummond, en Mahony 1949, p.121).

El ornamento en la obra de Mahony y Griffin debe considerarse como una parte más, indisoluble, del conjunto final de una obra. No se trata de un elemento añadido ni de un mero recurso estilístico diseñado para embellecer y dotar de significación y presencia a un edificio una vez construido. La conclusión de Bragdon en su ensayo “The Beautiful Necessity” es que la arquitectura no debe entenderse como aquella en la que pueda separarse su condición utilitaria, concebida desde la construcción, de aquella más expresiva, sirviéndose de la decoración. Al concebir la nueva arquitectura, se ha de intentar *unificar ciencia, arte y religión, de igual forma que estaban unidas en tiempos y*

[7.4]

[7.4] Portada del libro *The Seven Lamps of Architecture*. Fuente: Ruskin, John. 1909. *The Seven Lamps of Architecture*. Londres, Nueva York, Toronto y Melbourne: Cassel and Company Ltd.

culturas pasadas, en las que la sabiduría sacudía por igual tanto a los corazones como a las mentes de los seres humanos (Bragdon 1910, p.93).

Alejados de la visión de Loos, y por tanto de los movimientos y vanguardias que se comenzaban a desarrollar en Europa durante las primeras décadas del siglo XX, el planteamiento de ambos frente a la utilización del ornamento en la arquitectura les acerca a pensadores como Bragdon, quien defiende la creación de un nuevo arte desde la investigación y la ciencia, pero sin olvidar la belleza basada en la definición de órdenes internos objetivos y no solo en apreciaciones individuales subjetivas.

La consideración del ornamento como un elemento aplicado, o como un valor añadido del proyecto, es lo que según Ruskin diferencia a la arquitectura de la construcción (Ruskin 1849, p.15). La técnica de la construcción aplicada como una ciencia exacta permite la creación de edificios que sirven para el propósito por el que fueron concebidos. *Además de las necesidades y usos comunes del edificio, la arquitectura imprime en sus formas ciertas características venerables, belleza, que de otra forma podría ser considerada como innecesaria* (Ruskin 1849, p.16). Tras sus palabras se puede intuir la necesidad de considerar a la arquitectura como una disciplina capaz de ofrecer al ciudadano algo más que una respuesta funcional a un problema específico [7.4].

El título del capítulo, “La lámpara del sacrificio”, en el que Ruskin expone su argumentación a favor de la arquitectura como el *arte que crea y adorna edificios contruidos por el hombre para cualquier uso, de tal forma que contemplarlos contribuye a su salud mental, poder y placer* (Ruskin 1849, p.15), parece contener la idea común entonces de que el ornamento era algo que, o bien no debía ser utilizado, o que en caso de emplearse requiere de un esfuerzo específico por parte del arquitecto a la hora de desarrollarlo de forma adecuada. La búsqueda de Mahony y Griffin de una arquitectura capaz de garantizar no solo un entorno construido adecuado sino un desarrollo personal de cada individuo, responde a lo enunciado por Ruskin.

Quizás el sacrificio al que ambos están dispuestos a enfrentarse es el de mantenerse al margen de los movimientos funcionalistas europeos, que comenzaban a desembarcar tanto en los Estados Unidos como en Australia, manteniéndose fieles a unos principios generales en los que su arquitectura no puede ser separada de su condición formal externa, entendida esta como ornamento según Bragdon o Ruskin. Tras el uso de elementos propios de diversas culturas y épocas pasadas, aplicados de forma abstracta y ecléctica, reside una libertad creativa añadida, frente a la rigidez autoimpuesta en el continente europeo condensada en las palabras de Loos.

La esencia del ornamento en la arquitectura durante el siglo XIX era, en su condición diferenciadora y monumental, su simbolismo (Collins 1965, p.127). La irrupción de la máquina en los sistemas productivos supone una ruptura con el modelo artesanal tradicional encargado de la ejecución de dichos elementos ornamentales, lo que obliga a una redefinición de dicha condición singular al convertirse en un elemento que, según Loos, carece de rentabilidad para quien lo realiza. El desarrollo industrial convierte a la construcción, y con ella la expresividad derivada de los sistemas

[7.5]

[7.5] Patrón geométrico, Claude Bragdon. Fuente: Bragdon, Claude Fayette. 1910. *The Beautifull Necessity: seven essays on theosophy and architecture*. Rochester, Nueva York: The Manas Press.

estructurales de las obras desarrolladas por ingenieros y arquitectos, en una vía alternativa para desarrollar un lenguaje propio alejado de ideas las clasicistas previas en las que el ornamento era considerado como un añadido.

Esta fusión entre realidad constructiva y estructural, y la evolución de unos motivos geométricos derivados de la utilización de nuevos materiales y sistemas constructivos innovadores, permiten generar nuevas geometrías y modelos arquitectónicos capaces de condensar tanto la honestidad material con la que son concebidos, como la belleza necesaria para ser considerados como arquitectura en términos de Ruskin [7.5].

Años más tarde en 1935, en paralelo al periodo en el que Mahony y Griffin desarrollan sus últimas obras en la India, aquellos que defendían una arquitectura alternativa a los modelos clásicos, la negación absoluta del ornamento propuesta por Loos les resulta excesiva. Reconocen el error de considerar al funcionalismo como única vía alternativa a la arquitectura conocida, y conceden la misma importancia a la *satisfacción estética del alma de cada individuo* (Gropius 1935, p.24), que a la dimensión material y funcionalista del edificio. *La nueva arquitectura debe generar un conjunto heterogéneo pero inseparable como obra de arte, en el que la antigua diferenciación entre lo monumental y los elementos decorativos desaparezca para siempre* (Gropius 1935, p.58).

La búsqueda de referentes alternativos al modelo vegetal como base para la generación de elementos ornamentales, de manera que la abstracción geométrica derivada de patrones matemáticos diversos produzca un lenguaje contemporáneo, sirven para enmarcar la visión de Mahony y Griffin con respecto al ornamento desde la generación del mismo. Los motivos que subyacen en su utilización trascienden la apariencia física final del objeto construido, en busca de una arquitectura global que de nuevo la conecte con la dimensión personal y sensorial de cada uno de sus usuarios.

El todo en el que conciben su arquitectura no permite, en sus últimas obras en el continente asiático, una separación entre las partes y una diferenciación entre el tributo rendido a la función y a la contemplación puro visual. De tal forma que los elementos creados, no son edificios o estructuras ornamentadas, sino que en ocasiones pueden considerarse como ornamentos construidos. La diferenciación entre estos dos conceptos es enunciada por el arquitecto y crítico inglés Robert Kerr en 1869 en “A development of the theory of the architecturesque” (Kerr 1869), ofreciendo un modelo alternativo a la idea de que el ornamento es considerado siempre un añadido al edificio final.

Si sus primeras obras responden a lo aprendido junto a Wright en el desarrollo de proyectos como el edificio Larkin o el Templo Unitario, al comenzar su práctica profesional independiente como socios, Mahony y Griffin deciden abandonar el lenguaje abstracto en el que comenzaban a trabajar desde Europa, para explorar una vía personal más expresiva y alternativa. *Se olvidaron de las formas abstractas y despojadas de carácter, cargadas de una excesiva severidad intransigente, dando paso a una arquitectura de complejidad, riqueza y poder emocional* (James Weirick en Watson

[7.6]

[7.7]

[7.8]

[7.6] Monumento Clark Memorial, Grinnell, Iowa, 1910. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/3453)

[7.7] Primera versión del monumento a James Stuart, cementerio Waverley, Sydney, 1914. Fuente: Archivos de la Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia, Universidad de Nueva York (1000.105.00034).

[7.8] Monumento a James Stuart, cementerio Waverley, Sydney, 1916. Fuente: Archivos del Powerhouse Museum Sydney, fotografía de Geoff Friend.

1998, p.71). Dicha evolución se puede identificar mediante el análisis de tres proyectos concebidos como elementos conmemorativos realizados en los Estados Unidos, Australia e India. Pese a tener un carácter tangencial en la obra de Mahony y Griffin, la pequeña escala en la que son concebidos y la ausencia de programa funcional en favor de uno puramente monumental, permite descubrir el cambio de escala sufrido en el uso del ornamento en todos ellos. La evolución responde, en tres tiempos diferenciados, a la idea expuesta por Kerr.

El primero de ellos, la Clark Memorial Fountain en Grinnell, Iowa, realizada en 1910, recuerda algunos de los hitos construidos por Wright en el exterior de las Prairie Houses. Muestra un sistema compositivo en el que el módulo cuadrado utilizado en diferentes tamaños, sirve para definir tanto el plano del suelo en el que se sitúa como la volumetría general del elemento conmemorativo que se erige en el centro de la pieza [7.6]. La base sobre la que se soporta la fuente, cuyos lados se inclinan hacia el interior generando una superficie pétreo lisa, a medida que ascienden en vertical, se complementan con diferentes motivos geométricos aplicados sobre las piezas achaflanadas. La posición central de la fuente, con cuatro pilones dispuestos en planta según una cruz latina, se complementan con cuatro elementos cúbicos cuyas caras verticales se componen de elementos verticales en relieve, situados entre dos piezas horizontales que resultan ser homotéticas a la pieza general sobre la que se soportan el conjunto. El elemento central de remate recupera de nuevo los motivos geométricos aplicados de forma epitelial, convirtiendo el conjunto en una estructura conmemorativa ornamentada.

La tumba diseñada para James Stuart entre 1914 y 1916 en Sydney permite, gracias al cambio de escala de la operación, definir una solución en la que la volumetría comienza a reflejar unas geometrías capaces de resolver tanto la definición constructiva como simbólica del conjunto. No obstante, la comparación entre el boceto inicial y la solución final construida, sirve para constatar las palabras de James Weirick al indicar el camino alternativo elegido por Mahony y Griffin en el empleo de un vocabulario formal alejado de la abstracción, *estaban interesado en la dimensión poética y espiritual de la arquitectura como un arte* (James Weirick en Watson 1998, p.76) [7.7]. Sin embargo, esta comparación descubre un primer modelo heredero de las geometrías del Templo Unitario, que una vez construido muestra el carácter superficial de la ornamentación empleada. Pese a ello, la dirección ascendente representada en los motivos geométricos empleados y la construcción del memorial, añaden al conjunto una dimensión simbólica específica en la que parece ensalzar una posible relación entre el mundo terrenal y lo divino [7.8].

El monumento para el Rey Jorge V en Lucknow, India, de 1937, retoma el uso del módulo cuadrado, de aproximadamente 1,80m de lado, como generador de la composición final. Pese al evidente salto de escala entre el primer proyecto en Grinnell y este, la estrategia utilizada en ambos monumentos es la misma, al colocar el elemento conmemorativo en el centro y rodearlo de elementos cuadrados en planta que definen el ámbito de la actuación [7.9]. La evolución consiste en descubrir la capacidad del ornamento de convertirse en un sistema espacial en el que el ser humano puede

[7.9]

[7.9] Plano del monumento para el Rey Jorge V en Lucknow, India, 1937. Fuente: Archivos de la Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia, Universidad de Nueva York (1000.018.00061).

acceder gracias al cambio de escala. Pese a la aparición de un arco en el centro de la composición, los elementos apilados entre sí responden a su vez a la realidad constructiva y simbólica de todo el monumento. El carácter representativo del conjunto al incidir en la dirección ascendente de los prismas apilados, y más allá de los motivos geométricos empleados en las caras de cada uno de ellos, descubre un sistema espacial tridimensional, capaz de ser asociado con un elemento ornamental de gran escala que permite introducir la escala humana de forma activa. La relación entre el ornamento y el volumen construido se fusiona creando un único conjunto que envuelve al individuo y que gracias a su presencia, permite reconocer la escala real de la pieza.

El desarrollo de unas estrategias proyectuales específicas en las que el ornamento evoluciona hacia un modelo similar al segundo tipo enunciado por Kerr, se aplica a programas funcionales de escala mayor que la de los monumentos antes analizados. Se puede descubrir al comparar las viviendas realizadas en Rock Crest / Rock Glen, el proyecto para el Newman College, las incineradoras construidas en Australia y las viviendas de la comunidad doméstica de Sydney, como pasos previos a su llegada a la India. Será en este país donde la diferenciación entre estructura y ornamento desaparezca, en lo que supone una liberación formal definitiva en la obra de ambos.

La casa J. G. Melson en Mason City refleja la voluntad de ambos de realizar una construcción en la que los muros exteriores no se conciben como tales (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.299), sino que se convierte en un volumen pétreo, extensión de un talud rocoso existente, del que parece formar parte antes de ser reconvertido en vivienda. La masividad del proyecto se ve reforzada por la apertura de huecos, hendiduras profundas en la piedra, que permiten el paso de luz al interior. Se trata de una pieza compacta cuya sencillez geométrica inicial, que parte de un volumen prácticamente cúbico perforado de manera puntual, se modifica debido a la incorporación de elementos secundarios como las celosías y el mirador adosados a la piedra. Pueden considerarse como las piezas que dotan al conjunto de una escala doméstica reconocible, y que responden a diferentes cuestiones funcionales requeridas en el programa de la vivienda.

Atendiendo a la dualidad de conceptos planteada por Kerr, las viviendas desarrolladas en la comunidad doméstica de Iowa, y especialmente este proyecto, se pueden englobar en la categoría de estructuras ornamentadas. Entendiendo por estructura el volumen general que define la pieza así como los elementos añadidos que permiten la especialización del programa funcional interno de la vivienda. Su condición de ornamentada, más allá del acabado tosco de las piedras con la que se construye, reside en el empleo de elementos geométricos singulares que enfatizan algunas de los huecos que perforan el volumen general.

La solución constructiva empleada en la definición de los dinteles de cada uno de los huecos de las fachadas laterales de la vivienda se aleja de la visión funcionalista de Loos, hasta convertirse en piezas sobredimensionadas que además de cumplir con su función estructural básica al estar formados por una clave y cuatro dovelas, añaden una dimensión simbólica al conjunto [7.10]. La naturaleza ornamental de su acabado,

[7.10]

[7.11]

[7.12]

[7.10] Detalle de un dintel de la casa J.G. Melson, Mason City, Iowa, 1912. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society of America, fotografía de Mati Maldre.

[7.11] Detalle de la fachada del Palacio Pitti de Florencia, s.XV. Fuente: Wilhelm Lübke, Max Semrau. Grundriß der Kunstgeschichte.

[7.12] Gran Stupa de Sanchi, Bhopal, India. Fuente: Archivos de la fundación Cultural and Heritage India.

mantiene su condición constructiva alejándose de otros modelos en los que tales elementos se complementaban con diferentes motivos escultóricos o geométricos superpuestos sobre las piezas que definen el arco o dintel [7.11].

Pese a su condición secundaria en la forma en la que se resuelven constructivamente, las superficies rugosas de piedra, y las geometrías empleadas en los dinteles de las hendiduras en el volumen general, suponen una evolución en el lenguaje arquitectónico de ambos, hacia una interdependencia entre apariencia y construcción, entre ornamento y estructura. La situación del volumen en el paisaje como un elemento más de este, tan solo se ve alterado por la introducción de partes adicionales que permiten reconocer la escala humana de la actuación. La aplicación de motivos geométricos específicos sobre estos no responde sin embargo a la escala global de la pieza, sino de forma puntual a cada uno de ellos. El ornamento se ve subordinado a la estructura general, significado en los diferentes elementos que componen el volumen final.

El proyecto para el Newman College, para la Universidad de Melbourne en Victoria se convierte en uno de los primeros edificios públicos construidos por Mahony y Griffin en el continente australiano. Su escala y situación en el entorno urbano en el que se realiza, les permite dotar al conjunto de un significado simbólico de carácter institucional, al tiempo que les sirve como ejercicio personal para desarrollar algunas de las ideas iniciadas en Mason City, en las que el ornamento y la estructura general del edificio comienzan a fundirse conjuntamente.

La naturaleza educativa y religiosa de la institución que alberga el edificio, y el deseo de los propietarios de que así se presentara ante la sociedad, implica una fuerte carga simbólica capaz de transmitir dichos valores de manera efectiva. Por encima de la utilización de elementos constructivos y geométricos que recuerdan a arquitecturas religiosas cercanas a las estupas budistas y las cúpulas católicas (Turnbull 1998, p. 58) [7.12], el edificio propuesto comienza a romper la separación entre arquitectura ornamentada y ornamento construido, al deformar las proporciones conocidas de los elementos que configuran el alzado del conjunto, tanto hacia el claustro interior ajardinado, como hacia el exterior.

La asociación entre ornamento y tipología arquitectónica, supuso que críticos de la época no supieran entender la propuesta de Mahony y Griffin, llegándola a tildar como *fuera de proporción y fuente de depresión personal* (McGregor 2009, p.298). Las variaciones sobre los estilos clásicos, y en consecuencia de la forma en la que el ornamento era implementado en el edificio, implican un cambio y una reinterpretación de las normas compositivas conocidas. Sin basarse en los motivos vegetales como geometría fundacional de los volúmenes generados, la mera desproporción de los huecos y sus elementos estructurales provoca un cambio en su arquitectura, en la que la expresividad de su geometría prima sobre la mera funcionalidad de la misma.

La sucesión de huecos genera una galería interior cubierta, en la que los pilares romboidales con el vértice del lado mayor orientado hacia el exterior soportan unos arcos cuyos motivos geométricos sobresalen de la alineación de la fachada, hasta crear

[7.13]

[7.14]

[7.15]

[7.13] Newman College, Melbourne, 1915.
Fuente: Archivos de la Universidad de Melbourne.

[7.14] Acueducto cerca de Roma, Thomas Cole, 1832. Fuente: Archivos del Metropolitan Art Museum.

[7.15] Incineradora Pyrmont, Sydney, 1935.
Fuente: Turnbull, Jeffrey y Peter Navaretti. 1999. *The Griffins in Australia and India*. Melbourne: Melbourne University Press. Fotografía de Dianne Betts.

una imagen de llenos y vacíos, de huecos en sombra que parecen horadar un conjunto pétreo de mayor orden. La proporción entre muro de piedra y elementos ornamentales con capacidad estructural tiende a equilibrarse, a diferencia de lo ocurrido en la casa Melson en Iowa, hasta producir una composición de cinco bandas horizontales pétreas. Tres de ellas macizas y las otras dos troqueladas por unas perforaciones en las que resulta difícil establecer una relación con la escala humana, salvo por la aparición de las carpinterías colocadas en el interior de cada uno de los huecos de planta primera [7.13].

El alzado en el que aparecen representados los huecos como espacios profundos en sombra, flanqueados por arcos y pilares que sobresalen de la proyección vertical del muro de piedra que define cada nivel, puede asimilarse al ejercicio de abstracción realizado por el pintor Thomas Cole en su obra “Acueducto cerca de Roma” [7.14]. La reinterpretación que su autor hace de la arquitectura romana, en un paisaje hipotético a las afueras de la ciudad creando una estructura lineal que se pierde hacia la derecha de la escena, contiene ideas aplicadas por Mahony y Griffin en este edificio público. La geometría utilizada se convierte en un sistema generador, en su caso de una infraestructura, y en el otro, en un edificio. La representación del conjunto como una infraestructura en ruinas, puede considerarse como una estrategia ornamental similar a la utilizada en el proyecto del Newman College, al modificar las proporciones de los elementos constructivos. La descontextualización de ambos objetos con respecto a las tipologías arquitectónicas en las que se basan, se sirve de la libertad concedida al empleo del ornamento para generar reinterpretaciones de modelos conocidos.

Frente a la negación del ornamento como elemento puramente decorativo y por tanto perteneciente a épocas pasadas de Loos, Mahony y Griffin consideran que su utilización debe trascender esa condición de añadido, potenciando un simbolismo capaz de transmitir el carácter de una obra arquitectónica. *El ornamento es el registro que permanece cuando la materia se destruye* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.424). Estas palabras sirven para definir la geometría utilizada en la chimenea del proyecto de 1936 para la incineradora municipal Pyrmont realizada en Sydney [7.15]. La utilización de diversos elementos en relieve que generan el alzado principal del conjunto, se complementan con la verticalidad de la torre. Sus sombras combinadas con los motivos geométricos situados en los laterales de la misma, recuerdan el proceso de desintegración al que se ven sometidos los cuerpos y cómo los gases generados se disuelven en su trayectoria ascendente hacia el cielo.

Retomando las ideas de los trazados generados por los cuadrados mágicos enunciados por Bragdon, la presencia de algunos de los motivos geométricos en relieve recuerda a las propuestas de este, si bien en esta etapa australiana el resultado propuesto por Mahony y Griffin pertenece todavía a un periodo en el que el ornamento de sus obras es superficial. Previo al desarrollo de sus obras en la India, en el que experimentan las posibilidades tridimensionales de los elementos colocados en fachada, generando en ocasiones celosías que esconden huecos detrás de ellas [7.16].

El carácter público y la escala de los proyectos para las incineradoras en Australia, les permite retomar algunas de las ideas empleadas en la biblioteca Stinson Memorial de 1914. El relieve generado por el uso de los bloques de piedra en el

[7.16]

[7.17]

[7.16] Incineradora Pyrmont, Sydney, 1935. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2105).

[7.17] Incineradora Pyrmont, Sydney, 1935. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/1929).

basamento, así como la decoración empleada en los huecos de vidrio que dejan pasar la luz al interior, potenciando la horizontalidad de una propuesta compacta, se convierten en Sydney en un complejo cuya abstracción dificulta la diferenciación del uso al que se destina el edificio. Si en el primero construyen un contenedor cultural donde los libros están disponibles al público, pero seguros tras lo masivo del conjunto, en la propuesta australiana resulta imposible reconocer el uso del edificio. La ausencia de elementos que permitan identificar la escala del ser humano en el edificio, lo transforman en un objeto cuyo carácter simbólico genera en sí mismo una pieza en la que su geometría constructiva y ornamental se convierten en una única pieza. Tan solo la aparición de los vehículos en la fotografía y la puerta que da acceso al puesto del control del edificio sirven para reconocer al ser humano como usuario de esta propuesta [7.17].

El conjunto de proyectos para incineradoras en el continente australiano pueden considerarse como un laboratorio en el que la relación entre el ornamento y la arquitectura que se genera comienza a deshacer la separación entre construcción y decoración. Primero a través de un simbolismo específico, tal y como indica Mahony al mencionar la permanencia de la materia destruida, continuando con la progresiva conversión de la volumetría total propuesta en un elemento capaz de ser comprendido como un conjunto único. Un edificio con una profusa ornamentación, o una pieza tridimensional perteneciente a un sistema ornamental de mayor escala, que puede ser habitada.

El empleo de técnicas constructivas en las que el uso del hormigón armado combinado con estructuras metálicas les permite generar luces de grandes dimensiones, adelanta las ideas de Gropius en las que la técnica permite resolver tanto un problema constructivo como satisfacer las necesidades del alma humana, desarrollando arquitecturas bellas en su totalidad. La arquitectura materializada en los proyectos para las incineradoras en el continente australiano resulta una evolución de la producida hasta entonces. La fusión entre la volumetría general, la geometría que la genera, la escala del objeto y las reglas utilizadas para su apariencia exterior final, suponen una alternativa clara al modelo propuesto por Loos, y cercano al que años más tarde Gropius reclama para evolucionar el racionalismo en Europa.

La búsqueda de una arquitectura en la que la relación entre esta y el paisaje produjese un conjunto unitario, encuentra en el tratamiento de elementos ornamentales tradicionales deformados y modificados según la voluntad de los arquitectos, una vía alternativa para producir modelos distintos a los conocidos. La comunidad doméstica de Castlecrag plantea una nueva solución a la vivienda unifamiliar aislada construida en los suburbios de las grandes ciudades, nacida de la premisa básica de fundirse con el paisaje. *Si uno comienza bien no hay nada que hacer que sea difícil. Y empezar bien significa resolver el problema antes de la construcción. Tener el hábito de hacer esto permite acercarse a las fuentes de información necesarias para resolver problemas mayores... Un arquitecto que realiza proyectos urbanísticos no está tan obsesionado con que sus edificios sean llamativos... su objetivo principal es hacerlos discretos, sí, invisibles. Y eso es lo que ocurrirá en Castlecrag* (Walter Burley Griffin 1922, en Griffin 1949, p.438).

[7.18]

[7.19]

[7.18] Casa Moon, Castlecrag, 1922. Fuente: Turnbull, Jeffrey y Peter Navaretti. 1999. *The Griffins in Australia and India*. Melbourne: Melbourne University Press.

[7.19] Casa GSDA nº1, Castlecrag, 1921. Fuente: Turnbull, Jeffrey y Peter Navaretti. 1999. *The Griffins in Australia and India*. Melbourne: Melbourne University Press.

De las viviendas realizadas, y de su capacidad de adaptarse tanto a la topografía como a la naturaleza constructiva del lugar mediante el empleo de la piedra y el hormigón, se deduce una voluntad explícita de convertirse en accidentes naturales del propio paisaje. La abstracción del lenguaje utilizado tanto en la compacidad de los volúmenes definidos, como en la forma en la que se practican aberturas en sus paramentos verticales, recuerda las operaciones empleadas previamente en Mason City. La fuerte pendiente del emplazamiento elegido y la vegetación que envuelve al conjunto, convierten las viviendas de Castlecrag en pequeñas cuevas distribuidas en el paisaje. La estrategia de apertura de huecos empleada tanto en la casa J.G. Melson, como en el Newman College, mediante la agrupación de los mismos en bandas horizontales enmarcadas por elementos ornamentales cuya escala es deformada, en un intento de distorsionar la del conjunto edificado, es empleada a su vez en esta comunidad residencial a las afueras de Sydney [7.18].

La desaparición a la que hace mención Griffin parece incidir también en la necesidad de hacer desaparecer las huellas de la acción del hombre sobre la naturaleza. Las arquitecturas propuestas recuerdan a construcciones megalíticas tanto por lo masivo de su composición como por la significación de los elementos horizontales y verticales básicos que definen cada hueco. La combinación de ambos mecanismos permite reconocer un empleo del ornamento desde la libertad de quien no se ve sometido a las normas compositivas clásicas, y de quien considera que cualquier época o referencia es válida para desarrollar un nuevo lenguaje arquitectónico propio.

La técnica disponible durante la construcción de Castlecrag permite el desarrollo de elementos constructivos específicos realizados tanto en piedra como en hormigón prefabricado. A esto hay que añadirle el carácter simbólico de las nuevas construcciones al transmitir, mediante la creación de volúmenes que pueden ser identificados como cuevas contemporáneas, la necesidad de recuperar la relación entre hombre y naturaleza. Mediante una referencia directa a épocas primitivas en las que el primero trataba de comprender a la segunda desde una posición de subordinación, Mahony y Griffin parecen recrear esta atmósfera de nuevo sirviéndose del ornamento como herramienta proyectual tanto simbólica como constructiva [7.19].

La llegada de Griffin a la India en 1935 supone el comienzo de la última etapa del viaje emprendido por él y Mahony, algo más de veinte años antes al asociarse como arquitectos en busca de una arquitectura universal. El encuentro con una cultura completamente diferente a la conocida hasta entonces, no solo en cuanto al paisaje y su atmósfera singular, sino debido a una sociedad formada por ciudadanos ajenos a las tendencias políticas y económicas propias de la cultura occidental. Tras las obras realizadas en Australia, la aventura que comenzaban en el país asiático confirmará muchos de sus ideales sociales reflejados en la arquitectura, al tiempo que elevará su producción a un nivel hasta entonces desconocido gracias a la libertad con la que desarrollarán un lenguaje personal fruto del extrañamiento y fascinación que la arquitectura local les produce desde su llegada al país.

La India estaba socialmente dividida entonces entre aquellos a favor del sistema económico y político derivado del modelo heredado del Imperio Británico, e identificado

[7.20]

[7.20] Bhagavadgeeta, texto sagrado hindú, India, s.XIX. Fuente: Archivos Husaini Arts. Fine Islamic and Indian Art.

con arquitecturas heredadas de estilos propios del siglo XIX; y por otro lado, quienes eran capaces de vislumbrar una identidad propia a través de una modernidad local, agrupados bajo el nombre de movimiento Swadeshi (Scriver y Srivastava 2015, p.13-20). El máximo exponente de este último grupo era Mahatma Gandhi, quien defendía un modelo social en el que la “sarvodaya”, el progreso para todos, evitara las presiones para implementar una rápida industrialización en el país. En su lugar propone un movimiento holístico en el que se recuperase la coherencia de las comunidades tradicionales locales y con ellos los modos de vida y estructuras propias de la sociedad que conforma el país mayoritariamente. *Un ideal religioso y artístico que contribuirá al desarrollo de la India a través del arte... El Swadeshi es una manera de mirar a la vida. Es esencialmente sinceridad. Busca primero esto, el arte de vivir, y después encontrarás que las antiguas civilizaciones, mucho más espirituales que industriales, renacerán de las cenizas de su vulgaridad actual* (Coomaraswamy 1911, p.7). Conocedor de este, Griffin encuentra en la India argumentos que confirman la necesidad de reforzar el concepto de comunidades domésticas enunciadas previamente en los Estados Unidos y Australia, al mismo tiempo que recupera la labor del arte y oficios locales como sustento económico de estas. *Me siento identificado con el esfuerzo y los tremendos sacrificios del señor Gandhi y la organización que dirige con el objetivo de dar hacer visibles los productos y prácticas locales dando empleo estable y unas condiciones de vida decentes al pueblo hindú* (Walter Burley Griffin 1935, Griffin 1949, p.176).

La diferencia principal entre el panorama económico y social occidental y el que descubren en India, es que el desarrollo personal y espiritual de cada individuo sigue presente de forma intensa en la sociedad, a diferencia de lo que ocurría en Europa, América y Oceanía. El hinduismo como religión mayoritaria del país, supone una referencia en la que el bienestar físico del ser humano no puede separarse del de su alma. Esta concepción del mundo como un todo, como un absoluto en el que lo visible y lo no visible, permite establecer el camino hacia la emancipación personal tanto en esta vida como en las futuras. El texto sagrado del hinduismo Bhagavad-gītā, o Moksha Shastra, se traduce del sánscrito como texto sagrado de la liberación, y establece el camino para la emancipación [7.20].

La evolución como arquitectos de Mahony y Griffin se debe en gran medida a ese ejercicio de liberación personal, en el que la interpretación de la arquitectura local y de su ornamento como símbolos de una arquitectura nacional y universal, les sirven como inspiración de sus nuevas obras. Desarrollan un lenguaje arquitectónico local en el que su condición de vernáculo le añade una dimensión social en su capacidad de condensar la sabiduría y experiencias de generaciones previas en su utilización. Una arquitectura “nacida en la casa de uno” según el origen latino del término, y que atendiendo a las ideas de ambos, refleja una condición dual entre el origen histórico de aquellos que habitaron antes el lugar, pero que a su vez nace desde la condición individual de cada ser humano, y por tanto desde su propia consciencia. Si bien no olvidan el carácter funcional para el que son creadas, sus obras se constituyen como elementos contruidos capaces a su vez de desarrollar los aspectos inmateriales inherentes al ser humano que desde occidente se habían dejado de lado en favor de cuestiones más pragmáticas.

[7.21]

[7.22]

[7.21] Acceso a las Grutas de Elefanta, Gharapuri, India. Fuente: Archivos de la UNESCO World Heritage Convention.

[7.22] Templo Gwalior, India. Fuente: Madhya Pradesh Tourism.

Las influencias islámicas e hindúes de las construcciones y monumentos que Griffin visita en su viaje inicial desde Sri Lanka hasta Lucknow (Walter Burley Griffin 1935, en Griffin 1949, p.30-40) acercan a este a un vocabulario formal en el que el ornamento utilizado encuentra en la vegetación y en la abstracción geométrica sus principales fuentes de inspiración. La gran escala de algunas de las arquitecturas visitadas aumenta la sensación de singularidad con respecto a la visión occidental de este, potenciando el carácter simbólico de estas obras.

Pese al conocimiento de ambos de la cultura nipona, y la relación existente entre el pensamiento antroposofista y el país hindú, la exposición directa a la realidad física en la que debían trabajar les descubre un camino, si bien intuitivo previamente, confirmado tras un recorrido inicial por diferentes ciudades y arquitecturas singulares del país hasta llegar a su destino final en Lucknow. Es necesario recordar las arquitecturas de la casa J.G. Melson, las imágenes producidas en algunas de las viviendas en Castlecrag, y la pregnancia visual de obras como la Biblioteca Stinson Memorial o el interior del Teatro Capitol de Melbourne, para comprender el impacto que supone en ambos el encuentro con estas construcciones locales.

La imagen que muestra el acceso a las Grutas de Elefanta [7.21], un complejo de templos excavados en las rocas para rendir tributo a Shiva, recuerda a algunas de las ideas planteadas por Mahony y Griffin en la seriación de huecos sobre los que colocan un fuerte dintel soportado por grandes pilares, alejados de los estilos clásicos, y cuya escala no es reconocible salvo cuando aparece la figura del ser humano junto a ella. La excavación de la roca y la significación del punto de entrada con un sistema estructural desproporcionado parece replicar las viviendas de Castlecrag situadas en la ladera, construcciones pétreas a las que se les realizan perforaciones para acceder a su interior.

La visita a la fortaleza del Palacio de Gwalior descubre una arquitectura realizada en piedra cuyo color rosáceo se funde con el paisaje que lo rodea al tiempo que refleja y potencia la luz dorada que recibe del sol cada día. Un empleo de los materiales locales para convertirlos en arquitectura anclada al entorno del que nace [7.22]. Su carácter masivo se complementa con una composición en franjas horizontales, estratos topográficos apilados, rematados por pequeños torreones de vigilancia que acentúan la linealidad del conjunto. El empleo del color en la geometría utilizada en su ornamento será un recurso que aplicarán en muchos de sus proyectos en la India, en aquellos correspondientes al tipo enunciado por Kerr como estructuras ornamentadas.

El encuentro con el Taj Mahal supone una recreación de muchas de las referencias visuales y culturales con las que Griffin parece sentirse identificado, *...su visión con la luz de la mañana. Para mí, esto no fue menos impresionante que para cualquier devoto que alguna vez haya cantado alabanzas y es bastante independiente del hecho de que arquitectónicamente, podía ver elementos que deberían haber sido independientes. El brillo del mármol de Italia, o del sur de Australia, o de Georgia, con sus deliciosas sombras difuminadas en la sucesión de nichos y cúpulas, cóncavos y convexos, que mostraban un espíritu de perenne juventud para el alma* (Walter Burley Griffin 1935, en Griffin 1949, p.36). Una descripción en la que se intuye una estrategia

[7.23]

[7.24]

[7.25]

[7.23] Taj Mahal, India. Fuente: Amal Photography.

[7.24] Palacio de Agra, India. Fuente: Diego Delso, delso.photo, Licencia CC-BY-SA.

[7.25] Mezquita Jama Masjuid, India. Fuente: Fotografía de P. Scozzari.

que afectará a las obras realizadas en la India por ambos, y que confirma la condición mestiza y universal de estas [7.23]. La sucesión de entrantes y salientes y el uso de geometrías curvas, de nuevo sin una escala reconocible para el espectador, les servirá para realizar la transición hacia el ornamento como elemento tridimensional habitable.

En contraste con el hinduismo condensado en el Palacio de Gwalior, la visita al Palacio de Agra proporciona a Griffin una visión de la arquitectura islámica en el que la sobriedad del empleo de la piedra como único material constructivo y los motivos geométricos de menor escala, se combina con una profusión de la decoración así como en el tratamiento de la luz en el interior, capaz de generar atmósferas que recuerdan a las descritas por este al observar el Taj Mahal. La composición horizontal del Palacio de Agra, muestra un nivel inferior compacto, carente de aperturas, rematado por una galería superior en el que la proporción entre huecos y macizos es prácticamente similar [7.24]. Una imagen que retoma ideas presentes en la biblioteca Stinson Memorial en Iowa.

La visita a la mezquita de Jama Masjid le ofrece una visión del volumen que define el acceso principal al conjunto similar a la ya descrita del Taj Mahal, pero en esta ocasión enfatizando la condición de volumen pétreo perforado por diferentes huecos de profundidad y tamaños variables, que producen un prisma carente de escala reconocible [7.25]. Si la función de dicha construcción era generar una puerta, el carácter simbólico modifica esta condición hasta elevarla a la categoría de una arquitectura diseñada para enriquecer el alma, capaz de condensar la magnitud espiritual del programa que el edificio debe albergar. Una roca flanqueada por unas arquerías perimetrales que definen una plaza interior, dotando al conjunto de una solemnidad y presencia singular tanto a escala individual como en el paisaje. Una estrategia similar a la empleada en la casa J.G. Melson, en la que el muro de piedra que discurre en paralelo al río ha de considerarse como una extensión de la vivienda y por tanto del ámbito al que parece pertenecer.

Tras el contacto en primera persona con la arquitectura, sociedad y atmósfera cultural y religiosa del país, la práctica de Griffin en solitario hasta la incorporación de Mahony unos meses más tarde, se centra en encargos de carácter privado derivados del proyecto para la biblioteca de la Universidad de Lucknow en 1935 [7.26]. Las dos versiones que realizan de este edificio, junto con otra biblioteca para la ciudad de Ahmedabad en 1936, responden en planta a una organización axial y simétrica, en la que las salas de servicio y administración flanquean un espacio central destinado al depósito de libros y sala de consulta [7.27]. Se trata de un esquema que recuerda a modelos ya conocidos en el continente europeo y americano, y que se muestran al exterior como unos edificios en los que el vocabulario y la composición volumétrica general se ve influenciada por arquitecturas locales como el Palacio Gwalior.

La sucesión de bandejas horizontales aterrazadas que generan un espacio entre ellas para la ventilación del conjunto en el primer ejemplo, así como el empleo de dos módulos tridimensionales que se alternan entre sí de forma ascendente creando la fachada principal en el segundo caso, suponen una primera aproximación a su nueva arquitectura generada en la India. La biblioteca de Lucknow se caracteriza por la

[7.26]

[7.27]

[7.28]

[7.26] Primera versión de la biblioteca de la Universidad de Lucknow, 1936. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2842).

[7.27] Ampliación de un edificio municipal en Ahmedabad, 1936. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2844).

[7.28] Planta general de la Exposición de Industria y Agricultura de las Provincias Unidas de Agra y Oudh, 1935. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/1076).

utilización de un elemento ornamental aplicado sobre una arquitectura que parece replicar el esquema del edificio Larkin, repitiendo la seriación de machones ciegos y franjas verticales perforadas tantas veces como fuese necesario, combinadas con la organización aterrazada en la pieza central. La condición volumétrica del edificio en Ahmedabad, en la que el conjunto edificado se convierte en una formación geométrica cuya composición dificulta la definición de la escala del mismo con respecto al ser humano, muestra una estrategia proyectual alternativa que ambos emplearán en lo sucesivo en sus proyectos en la India.

En 1935, Griffin recibe el encargo para la realización de la ordenación general y el desarrollo de los pabellones que conforman la Exposición de Industria y Agricultura de la Provincias Unidas de Agra y Oudh. Se trata del último proyecto de escala urbana que ambos realizarán juntos antes del fallecimiento repentino de este en 1937. Localizado en la zona más antigua de la ciudad de Lucknow, el parque Victoria se encuentra situado entre esta parte de la ciudad y el río Gumti. En una superficie total de algo menos de cuarenta hectáreas, la temática principal de la exposición consiste en recrear y mostrar los recursos necesarios para preservar la fauna y flora locales que definen el hábitat específico de la región en la que se establece el proyecto.

La ordenación general del conjunto está basada en la generación de un eje principal con orientación norte sur, atravesado por dos ejes transversales que conectan con la trama urbana consolidada al este de la parcela. En paralelo a dicho eje principal y delimitando el recorrido de una barranca preexistente en el solar, se establece otro eje secundario que genera un área de servicios y ocio paralela a la dedicada a los pabellones de exposición generales. Los pabellones se disponen en la parcela siguiendo el trazado de una geometría circular en la zona norte y otra elíptica en la sur, esta última interrumpida por una vía que delimita el ámbito general en la parte suroeste [7.28].

Cada pabellón ha de considerarse como una pieza autónoma que se inserta en un lienzo continuo, carente de calles y caminos que puedan definir circulaciones principales y secundarias. La tipología circular se combina con otras rectangulares, en una sucesión de elementos dispuestos como las cuentas de un collar sobre una superficie prácticamente horizontal. La ausencia de referentes geográficos o urbanos significativos en el ámbito de actuación, supone un desafío para Mahony y Griffin al enfrentarse a un proyecto cuyas dimensiones y programa se distancian notablemente del carácter doméstico y residencial en el que solían trabajar hasta entonces.

Este hecho diferenciador les permite desarrollar un sistema en el que el carácter social inherente al concepto de exposición universal se combine con una visión alternativa de las arquitecturas generadas desde la utilización del ornamento como sistema generador de las mismas. La ausencia deliberada de sistemas de recorridos definidos en el interior se combina con la aparición de ejes visuales que conectan elementos significativos en la ordenación como la lámina de agua situada en el centro del conjunto, así como una serie de torres y puertas situadas en los extremos de los ejes antes mencionados. Los siete accesos al recinto de la exposición, se significan mediante la utilización de elementos específicos que a modo de puertas, dan la bienvenida al

[7.29]

[7.30]

[7.29] Torre eléctrica en la Exposición de Industria y Agricultura de la Provincias Unidas de Agra y Oudh, 1935. Fuente: Archivos de la Biblioteca Mitchell, Biblioteca Estatal de New South Wales.

[7.30] Palacio del Emperador Akbar, India. Fuente: Fotografía de Arian Zweegers.

visitante anticipando el lenguaje arquitectónico singular que configura todo el conjunto [7.29].

Las construcciones identificadas como cúpulas, organizadas dos a dos en ejes radiales separados entre sí 15°, se distancian de las siguientes agrupaciones en giros de 30°, trazando una circunferencia que ilustra el *ciclo productivo en una secuencia desde la agricultura, los sistemas extracción, así como la naturaleza de los materiales utilizados, desde los químicos, minerales, vegetales y animales* (Walter Burley Griffin 1936, en Griffin 1949, p.110). La voluntad de ambos de definir un sistema lógico en la distribución de los contenidos de cada pabellón, no se corresponde con la realidad final del evento acontecido (Kruty y Sprague 1997, p.54). Cada pieza se transformó en un contenedor carente de relaciones con sus vecinos, generando así pequeños escenarios individuales que, desde su singularidad, se convierten en piezas de un conjunto mayor unitario al ser observadas desde el exterior.

Los ámbitos circular y elíptico generan así unos espacios interiores desde los que contemplar cada una de las piezas que definen el perímetro, como una sucesión de elementos singulares a los que acercarse de manera libre según el interés de cada visitante. Los lugares producidos sirven como puntos de encuentro, espacios de intercambio similares a los definidos en Mason City en el interior de la comunidad entre los árboles y junto al río, y que recuerdan a los espacios intersticiales generados en Castlecrag entre las viviendas.

Las palabras pronunciadas por Griffin tras su visita al Palacio del Emperador Akbar de la dinastía Mughal, reflejan la sensación causada por la profusión formal del lenguaje arquitectónico de su construcción [7.30]. *La impresión de esplendor y grandeza de la arenisca rojiza de la ciudad solo fue superada por el descubrimiento de las ágoras, caravasares, fortificaciones, canales, las innumerables cúpulas y la decoración de los baños, aterrizados, pabellones de cinco plantas, sucesión de patios y arquerías, pozos, jardines con agua, mezquitas, minaretes, galerías, balcones, pasajes y las estancias públicas y privadas del palacio...* (Walter Burley Griffin 1936, en Griffin 1949, p.65). Sirva esta descripción como germen de lo que durante nueve meses ambos desarrollan como proyecto para la exposición en Lucknow.

Una sucesión de pabellones en los que el lenguaje formal islámico e hinduista se funde con características de las arquitecturas vernáculas locales, generando un entorno compuesto por piezas singulares y evocadoras, más allá de la función expositiva para la que fueron concebidas. Los alzados generales del conjunto retoman el sistema de representación gráfico empleado en el proyecto para Canberra, en el que se descubre una sucesión de huecos oscuros en contraste con las superficies continuas de color ocre que definen el volumen general de cada pieza. En ellos se reconocen operaciones empleadas en proyectos como el Newman College, así como otros derivados de un cambio de escala, estrategias empleadas tanto en Rock Crest / Rock Glen como en Castlecrag. La propuesta de convertir cada uno de estos elementos en una parte perteneciente a un sistema simbólico general confiere a cada uno de ellos una condición ornamental tridimensional en la que la escala del hombre desaparece, concediendo

[7.31]

[7.32]

[7.31] Detalle de la sección transversal del eje industrial de la Exposición de Industria y Agricultura de la Provincias Unidas de Agra y Oudh, 1935. Fuente: Archivos de la Avery Architectural and Fine Arts Library de la Universidad de Columbia, Nueva York.

[7.32] Detalle de un pabellón Barbette, en la Exposición de Industria y Agricultura de la Provincias Unidas de Agra y Oudh, 1935. Fuente: Archivos de la Biblioteca Mitchell, Biblioteca Estatal de New South Wales.

mayor importancia a las posibles sensaciones generadas en la interpretación de cada individuo de toda la actuación [7.31].

El carácter efímero de la exposición parece impulsar a Mahony y Griffin hacia un desarrollo simbólico de cada pieza, en un intento de generar una visión capaz de permanecer en el visitante más allá de la duración del evento. El proyecto parece ser un intento de crear una arquitectura que alejándose del significado sagrado de las construcciones locales, permita elevar la temática de la exposición hasta la condición antes mencionada a través de una monumentalidad capaz de afectar al espíritu de cada individuo. La comprensión de las características del ecosistema local se convierte así en la imagen a reverenciar dentro del conjunto creado.

Tras las construcciones planteadas se puede descubrir una lectura alternativa derivada del extrañamiento formal fruto de la reinterpretación de los ornamentos y sistemas compositivos tradicionales locales. De igual forma que los huecos de entrada a las Grutas de Elefanta se convierten en los guardianes de las imágenes que se custodian en su interior, la sucesión de los pabellones diseñados en Lucknow y organizados de forma continua orientados hacia diferentes centros desde los que ser observados, puede ser interpretada de forma opuesta.

Los diferentes huecos perforados para el acceso así como para el paso de luz al interior de cada pabellón se convierten en aperturas dentro de un sistema ornamental tridimensional. Cada uno de estos elementos a su vez se complementa con diferentes sistemas geométricos que sirven como un segundo orden que singulariza cada pieza diferenciándose de sus semejantes [7.32]. El anamorfismo que se desprende de esta interpretación supone un ejercicio singular para transmitir a la arquitectura cualidades propias del ser humano. Esto es, cada pabellón, custodio de diferentes actividades y contenidos relacionados con la naturaleza y el papel del ser humano en la agricultura y la industria, se convierte a su vez en guardián y observador de quienes forman parte de la exposición, itinerantes en su calidad de visitantes, pero inquilinos en su condición de habitantes efímeros del planeta.

Siendo este proyecto el último cuya escala urbana y cuyo carácter comunitario permite asemejarlo a las comunidades domésticas de los Estados Unidos y Australia, es necesario incidir en la ventaja que supone en la concepción del conjunto como un elemento cuya existencia física se ve limitada por una condición temporal determinada. A diferencia de Iowa y Sydney, e incluso de proyectos de una magnitud mayor como es Canberra, este hecho se convierte en una libertad plástica inédita en su obra, tanto por sus dimensiones como por la complejidad formal lograda.

Lo efímero de la obra se transforma tanto en una oportunidad como en un requisito a cumplimentar para transmitir el mensaje de preservación medioambiental que los organizadores del evento querían mostrar a la sociedad. La participación activa de Mahony en el diseño de los pabellones parece imprimir en ellos el virtuosismo gráfico característico de sus dibujos, materializado en sus edificios y ornamentos (Johnson 1977, p.134), convertidos en una composición volumétrica en la que el individuo se ve inmerso al visitarla. Puede considerarse como una obra de madurez en

[7.33]

[7.34]

[7.33] Proyecto de viviendas en Strandboulevard, 1917. Arquitecto: Jacobus Johannes Pieter Oud. Fuente: Archivos de la Universidad de Pennsylvania.

[7.34] Biblioteca y museo para el Raja de Mahmudabad, 1937. Fuente: Archivos de la Avery Architectural and Fine Arts Library de la Universidad de Columbia, Nueva York.

la que las condiciones específicas del encargo les permiten desarrollar con total libertad un exploración formal contenida en sus obras previas guardando un difícil equilibrio entre el pragmatismo e idealismo que define su carrera como arquitectos.

En algunas de sus primeras obras en la India se pueden descubrir reminiscencias de arquitecturas que algo menos de una década antes se estaban realizando en Europa de la mano de arquitectos como Jacobus Johannes Pieter Oud, en sus propuestas para viviendas sociales de carácter funcionalista [7.33]. Más allá de las similitudes formales en la composición volumétrica escalonada, Mahony y Griffin apuestan por un desarrollo del ornamento cuya función simbólica no puede separarse de la puramente utilitaria del edificio [7.34]. La adaptación al lenguaje local mediante el empleo de motivos geométricos aplicados sobre las superficies y volúmenes deliberadamente simplificados del ejemplo holandés, indica una evolución hacia soluciones en las que las geometrías cúbicas escalonadas serán a su vez volumen edificado y ornamento [7.35].

La India es un territorio por descubrir, particularmente atractivo para mí, porque posiblemente todavía exista un arte vivo en la construcción, con reminiscencias de la artesanía creativa, como nunca en Europa desde el Renacimiento, y que aún no ha sido completamente destruido por el poder abrumador y el peso del formalismo escolarizado de la burocracia europea y de quien se espera que finalmente pueda escapar... (Walter Burley Griffin 1936, en Griffin 2008, p.323). Pese a las palabras críticas hacia la posición que desde Europa convertían tanto a la artesanía como al ornamento en algo perteneciente a épocas pasadas, Griffin era consciente de la oportunidad que la hibridación de ambos métodos ofrecía para el desarrollo de una arquitectura alternativa.

Conocedores de los textos del poeta y premio Nobel Rabindranath Tagore, su visión de un modelo de cooperación entre oriente y occidente, entre Europa y Asia, de manera que ambos sepan reconocer sus virtudes tanto en el ámbito social y cultural como en el productivo e industrial, les sirven como referente para emplear ideas de las vanguardias europeas fusionadas con lo aprendido de la arquitectura local. *Sabemos que no somos los únicos. El conflicto con Europa está despertando a toda la Asia civilizada. Hoy Asia está decidida a autorrealizarse de forma consciente, y a partir de ahí con energía. Ha comprendido: «conócete a ti mismo», ése es el camino a la libertad. La destrucción está en imitar a los demás* (Tagore 1902). La visión de Mahony y Griffin como personajes externos en el diálogo planteado por Tagore, les permite definir una propuesta en la que incluyen su bagaje cultural previo como resultado de una práctica global nacida en occidente pero fuertemente influenciada por el pensamiento oriental.

El ornamento es entendido entonces como parte de un sistema de pensamiento global, en el que la arquitectura se considera una obra completa que comprende desde la escala urbana, hasta los elementos definidos como decorativos o accesorios según algunos críticos. La capacidad evocadora del lenguaje empleado y la manipulación geométrica desde la abstracción de elementos característicos de otras culturas y periodos históricos, imprime un carácter simbólico a sus obras que trasciende lo inmediato de las acciones urbanas y constructivas realizadas a mayor escala. Se trata de

[7.35]

[7.35] Casa Begam Mohammad Raza, Lucknow, 1937. Fuente: Archivos de la Avery Architectural and Fine Arts Library de la Universidad de Columbia, Nueva York.

la herramienta necesaria para alcanzar el desarrollo del ser humano en relación con su entorno y en sociedad, atendiendo a cuestiones que se acercan a las ideas enunciadas por Gropius al reclamar una arquitectura capaz de satisfacer el alma de cada individuo desde la estética de la obra realizada. Desde la gran escala urbana hasta el detalle construido, en busca de la inmensidad emocional del ser humano.

La incorporación de cualidades alternativas a la practicidad inicial de los objetos construidos produce un sistema visual capaz de comprender y unificar diversos significados. Este acto de combinar todos estos elementos no debe ser culturalmente específico pero sí debe ser visualmente inteligible (Bloomer 2000, p.27). De las palabras del escultor y profesor de la Universidad de Yale, Kent Bloomer, se desprende una voluntad por unificar en un único sistema las vertientes funcionales y decorativas heredadas de los siglos XVIII y XIX en las artes, para acercarlas a las ideas propias de culturas clásicas como la griega, desde una visión contemporánea del arquitecto que como Mahony y Griffin, pretende generar un nuevo modelo social y arquitectónico. La no especificidad de su arquitectura, basada en la interpretación de modelos locales y la significación visual propuesta desde su simbolismo, convierten a sus obras tardías en ejemplos en los que sus autores diluyen deliberadamente la separación entre el utilitarismo funcional y aquel que trata de desarrollar el alma del individuo, generando un conjunto complejo y de difícil catalogación.

[8.1]

[8.1] Alzado del proyecto final de carrera de Marion Mahony Griffin, Una casa-estudio para un artista, 1893. Fuente: Archivos del MIT Museum.

8. Un estudio en el que habitar.

“...mantenerse vivo y despierto era el requisito esencial para acceder al mundo espiritual, para convertirse en un ser creativo independiente, para entrar de manera consciente, en lugar de tratar de acceder a ciegas sin saber uno ni lo que hace ni cómo lo hace.”

Marion Mahony Griffin, (Griffin 1949, p.825)

La práctica profesional de la arquitectura a finales del siglo XIX basada en una estructura heredera del modelo de transmisión del conocimiento de maestros a aprendices, en una sociedad en la que la figura de la mujer se reducía a su papel como encargada del hogar y de la familia, dificultaba la inclusión de estas en el mundo laboral. La formación recibida por Mahony desde pequeña, próxima a círculos liberales de la ciudad de Chicago gracias a las referencias femeninas dentro de su seno familiar como su madre, Clara Hamilton Mahony y su tía Myra Perkins, y su relación con hombres y mujeres activistas en busca de una incorporación de la mujer a la sociedad en condiciones de igualdad para todos, condiciona el pensamiento y su posicionamiento personal en una profesión controlada entonces por el género masculino. Mahony fue la segunda mujer graduada como arquitecta en el MIT, en 1894, y la primera en obtener la licencia profesional para ejercer en los Estados Unidos en 1898. En palabras de Reyner Banham, *fue la primera mujer arquitecto en América (y quizás en el mundo) que no tenía que disculparse en un mundo de hombres* (Banham 1973, p.101).

El ambiente colaborativo en el que crece, en el que se concedía un papel primordial al individuo y a su educación como pilar fundamental de una nueva sociedad, le permite desarrollar un sentido crítico en el que la acción y la experimentación descubrirá nuevas vías frente al adoctrinamiento de los métodos educativos tradicionales (Dewey 1906, p.465-481). Su aproximación a la actividad como arquitecto se produce en unos términos alejados de la imagen individualista y competitiva de la época y de sus nuevos colegas de profesión. La mirada extraña de quien considera imprescindible un cambio en el paradigma social de toda una época que pertenece al pasado, se traduce en un carácter inconformista que queda patente en el que fue su último trabajo como estudiante del MIT, aquel en el que se cuestiona el modelo residencial clásico y que plantea el germen de una solución que más adelante materializará en Estados Unidos y Australia.

La propuesta de desarrollar la vivienda y estudio de un pintor, suponía una transgresión del modelo educativo Beaux-Arts que exigía que la escala del proyecto respondiera a un programa público de mayor tamaño. Tras la sugerencia inicial de su profesor para realizar la casa de un arquitecto, Mahony opta por realizar una para un artista, por tratarse de un personaje más flexible (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.153). Reflejo de sus intereses personales, y consciente del poder reivindicativo que su propuesta podría tener en la profesión, su trabajo plantea una crítica doble, no solo a la vivienda tradicional, sino al propio sistema educativo de la universidad. La

[8.2]

[8.2] Sección del proyecto final de carrera de Marion Mahony Griffin, Una casa-estudio para un artista, 1893. Fuente: Archivos del MIT Museum.

acción enunciada por Dewey precisa de la experimentación, de la materialización de un interés específico de quien entonces era una alumna [8.1].

Atendiendo a la naturaleza crítica que define a Mahony, las palabras en las que describe una parte del proyecto como un lugar en el que *había una gran sala junto al comedor, donde las mujeres podían charlar después de una gran cena, dejando a los caballeros hablar de sus propios asuntos en el comedor... donde podían sentarse y fumar* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.156), pueden analizarse como una manifestación contra los tópicos sociales en los que hombres y mujeres actuaban según las normas de una sociedad anticuada. Por encima de la respuesta gráfica y formal al programa, la investigación realizada en la que tanto la vivienda como el lugar de trabajo se convierten en un sistema único, propone una alternativa al modelo doméstico y profesional vigente entonces (Walker 1916, p.43). Entendido como un ejercicio de reivindicación de las incompatibilidades existentes entre el papel de la mujer en la sociedad y su incorporación al mundo laboral, la propuesta de Mahony plantea una revisión de la relación entre hombre, su trabajo, y el hogar, de forma que la vivienda-estudio se convierte así en un elemento que unifica a ambos. Tomando como hipótesis inicial que la casa en la que la mujer trabaja y cría a sus hijos es el mismo lugar donde el hombre trabaja, el nuevo modelo de vivienda propuesto en su trabajo final permite una lectura inversa de los hechos, siendo la mujer la que pueda ocupar el papel del hombre como parte equivalente en el sistema laboral de la nueva sociedad.

La voluntad de crear un sistema social democrático, en el que tanto hombres como mujeres puedan disfrutar de los mismos derechos, implica para Mahony una aceptación de los mismos deberes y obligaciones. *Es necesario que la mujer entienda el trabajo con el mismo espíritu que lo hacen los hombres. Si queremos algo en este mundo, debemos de pagar un precio por ello, y tener éxito significa hacer grandes esfuerzos. La mujer no puede esperar formar parte de una profesión como la de arquitecta porque se haya adaptado especialmente para ella. Como hicieron los hombres, de igual forma deben hacerlo las mujeres, trabajando de día y de noche. Debe estar en lo más profundo de sus sueños. Debe darle sus sábados, sus domingos e incluso sus vacaciones. Actualmente los hombres deben dejar prácticamente su vida social, y las mujeres deben hacer lo mismo* (Marion Mahony Griffin, en , en Griffin 1915). Las palabras pronunciadas por Mahony en un foro sobre el papel de la mujer en la arquitectura, encierran un mensaje universal en el que quien las pronuncia no solo se considera igual al hombre, sino que advierte que por encima de ambos está la arquitectura. El objetivo común al que como individuos deben dedicarse por completo y que solo entonces les convertirá en iguales.

La vida en la vivienda de su trabajo final en el MIT contiene estas palabras, en un intento por eliminar las diferencias existentes, mediante la profesión de la arquitectura que ella exhorta a convertir en pasión, como objetivo superior a alcanzar en una vida en común. Se mezclan recorridos públicos y privados, espacios íntimos y de trabajo, estancias principales y lugares de servicio, entre los que aparecen situaciones en contacto con la naturaleza, independientemente de la geometría elegida para su definición [8.2]. La casa-estudio para un pintor parece contener un manifiesto en el que se reivindica la incorporación de la mujer al mundo laboral, y la vuelta del hombre al

[8.3]

[8.3] Edificio Steinway Hall, 64 East Van Buren Street, Chicago, 1895. Fuente: *Engineering News*, nº34, Octubre 1895.

doméstico, generando un espacio común en el que se diluyen las diferencias entre ambos. Se trata de un esquema previo, un esbozo del sistema de trabajo empleado por Mahony y Griffin a lo largo de su carrera, en el que su condición de matrimonio convive con la de dos arquitectos cuyos roles no pueden definirse de manera precisa ya que por encima de todo forman una unidad dedicada a la arquitectura.

La formación recibida por Griffin en la Universidad de Illinois, se alejaba del perfil artístico y filosófico del MIT, enfatizando la vertiente técnica de la profesión, reflejado en el control de la construcción y en una aproximación racional a la disciplina. Su trabajo final denominado “Comparativa de los costes en la construcción arquitectónica”, consistió en realizar un estudio detallado de la repercusión económica para un mismo edificio, en función del sistema constructivo elegido, ya fuese madera, ladrillo o piedra (McGregor 2009, p. 59). Gran parte de lo aprendido entonces les servirá para desarrollar los modelos de vivienda más económica, en busca de una superficie más compacta de cada una de ellas, así como la creación de sistemas prefabricados que abaratasen los costes totales. La sistematización de la arquitectura y la aplicación de un módulo base sobre el que comenzar a trabajar son característicos de la formación de Griffin, pero también pueden descubrirse en la minuciosidad del trabajo de delineación de Mahony. El dominio de las diferentes técnicas constructivas y la capacidad de gestión de información relacionada con cuestiones económicas y administrativas, caracteriza la forma en la que este se aproxima a la arquitectura, desde una visión complementaria a la de ella.

La práctica de ambos como conjunto es heredera de su formación individual como estudiantes de arquitectura, pero revisada y adaptada a los modelos de trabajo en los estudios en los que participan como delineantes o como arquitectos colaboradores, en base a unos principios sociales alternativos. Además de la estructura de maestros y aprendices en la que se incorporan al terminar sus estudios, la relación horizontal establecida entre los distintos colaboradores les proporciona un conocimiento esencial en paralelo a la estructura jerárquica de la que forman parte al comenzar a trabajar.

En 1899, y tras obtener su título como arquitecto, Griffin comienza a trabajar para Dwight Perkins en el edificio realizado por este en 1895 en Chicago, la torre de oficinas para la compañía de pianos Steinway [8.3]. Es entonces cuando Perkins contrata a Marion Mahony Griffin, como delineante en su estudio para desarrollar el proyecto. Una vez concluida su construcción, Perkins se trasladó en la última planta del edificio y junto con Robert C. Spencer Jr., Myron Hunt y Frank Lloyd Wright, establecen sus oficinas como arquitectos en un único espacio de trabajo en el que cada uno de ellos desarrolla su actividad profesional de manera independiente. Una “comunidad de la arquitectura” según el artículo publicado en 1897 en el periódico Chicago Inter-Ocean. Una organización responsable del bien común que funcionaba dentro de las estructuras económicas capitalistas (Grey 2011, p.70). Un entorno en el que cada cual debía hacer frente de los gastos derivados de su actividad, pero que compartía no solo un espacio físico sino unos ideales basados en la creación de una nueva sociedad democrática, identificada en este caso con la igualdad de oportunidades para cada uno de ellos de comenzar a ejercer la profesión de forma autónoma. El artículo incide en el hecho de que la estructura se basaba en los principios de cooperación y no tanto en la rivalidad

[8.4]

[8.5]

[8.4] Lincoln Park Café Brauer, Chicago, 1908. Arquitecto: Dwight Perkins. Fuente: Biblioteca Pública de Chicago, Chicago Park District Records.

[8.5] Hayt Elementary School, Chicago 1907. Arquitecto: Dwight Perkins. Fuente: Archivos del Chicago Historic Schools, cortesía de Bill Latoza.

propia de un sistema social competitivo por naturaleza (Watson 1998, p.12). La evolución de la sociedad no solo debía reflejarse en las arquitecturas propuestas sino que también debía modificar el modelo de trabajo habitual.

La figura de Perkins resulta significativa en la formación de Mahony y Griffin ya que condensa algunas de las estrategias urbanas y sociales, basados en modelos de ocio y educativos que fomentan la interacción entre las personas y la naturaleza. El estudio para la implantación de diferentes zonas de ocio y la conexión de los parques en la ciudad de Chicago [8.4], los centros cívicos comunitarios *que no pertenecen a ningún individuo o grupo determinado, pero que proporcionan el bienestar social y educacional de todos los miembros de la comunidad* (Perkins 1900, p.60), o la transformación de éstos en escuelas como hitos en torno a los que organizar una comunidad residencial alternativa [8.5], reflejan una filosofía cercana a la defendida por John Dewey, y que tanto Mahony como Griffin tratan de implantar en los modelos de comunidades domésticas en el continente americano y en el australiano.

Las bibliotecas realizadas por Richardson eran condensadores de conocimientos contruidos gracias a las aportaciones filantrópicas de las grandes fortunas norteamericanas, que trataban de generar espacios de encuentro democráticos entre quienes los utilizaran. El modelo defendido por Perkins, siguiendo los principios de Dewey, era el de garantizar el acceso a la educación y formación del individuo desde su infancia, de forma que la institución de la biblioteca se convierte en soporte a la labor social y comunitaria de la escuela. El proyecto de Castlecrag contiene las aspiraciones democráticas de Perkins, tanto en la concepción de los espacios de ocio comunitarios como en la gestión de las actividades culturales y su relación con la escuela dentro de los límites de la ordenación.

La última planta de la torre Steinway se convierte para Mahony y Griffin en su centro cívico personal, una biblioteca en la que acceden a unos conocimientos que ratifican lo aprendido en la universidad, pero que además añaden una dimensión colaborativa hasta entonces desconocida. Bajo la estructura vista de la cubierta inclinada, el ambiente industrial organizado de forma continua con pequeños paramentos verticales que dividían zonas de menor tamaño pero sin alcanzar el techo, un grupo de jóvenes arquitectos provenientes de diferentes estudios ya consolidados, habían decidido convertir en realidad el nuevo estilo arquitectónico americano, mediante la acción colectiva focalizada en un único objetivo superior a cada uno de ellos. El espacio de trabajo se había transformado en un lugar de intercambio de ideas y pensamientos progresistas, *símbolo de la vanguardia* (Brooks 1963, p.171-175). La estructura horizontal en la que las asociaciones puntuales entre los diferentes arquitectos y sus delineantes, se complementaba con la aparición de personajes relacionados con otras disciplinas, enriqueciendo el ambiente cultural de aquella comunidad profesional situada en Chicago, el epicentro de la nueva arquitectura americana.

La reconstrucción de la ciudad atrajo a numerosos arquitectos de diferentes partes del mundo, y algunos de ellos como el italiano Adamo Boari, encontraron en el equipo formado por Perkins el lugar ideal para desarrollar su carrera profesional [8.6]. Los diferentes encargos que obtiene entonces, le obligan a viajar por los Estados Unidos,

[8.6]

[8.7]

[8.8]

[8.9]

[8.6] Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1904. Arquitecto: Adamo Boari. Fuente: Archivo Manuel Toussaint Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

[8.7] Perspectiva de la ciudad de Chicago, lámina 87, vista desde el oeste sobre la ciudad, 1909, dibujo de Jules Guérin. Fuente: Archivos del Museo de Historia de Chicago.

[8.8] *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, Gustav Klimt, 1907. Fuente: Archivos de la Neue Galerie. Museum for German and Austrian Art. New York.

[8.9] Mobliario para el Newman College, Melbourne, 1917. Arquitecto: Walter Burley Griffin. Fuente: Archivos de la Galería nacional de Victoria, Melbourne (D186-1971).

a Italia y a México, realizando edificios de carácter público religioso fundamentalmente. Tras participar en el concurso para el Palacio Legislativo de la Ciudad de México, en el que obtiene el segundo premio, inicia una serie de conversaciones con altos cargos de la Iglesia en dicha ciudad, que le permitirán construir numerosos edificios para esta institución allí. Además de las posibles referencias a la arquitectura autóctona del país centroamericano y que guardan semejanzas con las propuestas en las comunidades domésticas analizadas, puede establecerse un paralelismo entre la carrera de este y la de Mahony y Griffin. La percepción que ambos podían tener de la gestión del trabajo del primero, en una práctica internacional sin igual entre el resto de los miembros del estudio de Steinway Hall, y de la que Griffin participó de manera activa como delineante hasta 1903, parece anticipar la que años más tarde será la suya propia.

La presencia de artistas en aquel lugar de trabajo era también frecuente. El estilo gráfico de Jules Guerin, alejado de la tradición clásica y próximo a las ideas modernistas que se estaban implementando en Europa, le convirtió en un artista demandado por muchos de los arquitectos de Chicago para representar sus edificios [8.7]. Las imágenes que realiza para el Plan de Burnham parecen contener muchas de las ideas utilizadas por Mahony en las perspectivas para el concurso de la Capital Federal de Australia, tanto en el punto de vista utilizado, que se eleva por encima de la ciudad presentando de forma dramática la extensión de las avenidas principales hasta el horizonte lejano, hasta los colores escogidos que recuerdan a los empleados por Gustav Klimt en algunas de sus obras contemporáneas [8.8]. Interesados por la cultura asiática y sus artes, los dibujos de Guerin se muestran ante Mahony y Griffin como una vía alternativa a la estética Beaux-Arts, que incluye elementos del mundo oriental representados desde la visión de un artista norteamericano. Unidas a los referentes europeos, las imágenes de Chicago se presentan como un nuevo lenguaje capaz de condensar los matices de otras culturas lejanas al tiempo que proyecta una imagen ideal de una nueva ciudad en el continente americano.

La estructura de trabajo creada se asemejaba a una empresa en la que no solo había coordinadores de proyectos sino que contaba con especialistas en determinadas materias que precisaban de un desarrollo específico y unos conocimientos fuera del alcance de una única persona. La presencia ocasional del diseñador de muebles Gustav Stickley en el grupo de trabajo de Chicago, introdujo la figura del artesano como necesaria en el desarrollo de una vivienda para que sea confortable [8.9]. La creación del mobiliario hecho por el hombre y para este, *un producto simple, duradero, confortable y que encaje en el lugar para el que fue pensado... olvidando los modelos heredados de la tradición, aplicando únicamente los principios de la construcción y expresando así una idea clara* (Stickley 1909, p.3).

Por encima de las cuestiones técnicas específicas, el contacto con estos artistas mostró a Mahony y a Griffin las capacidades comunicativas que las artes plásticas podían añadir a sus proyectos y cómo, de las colaboraciones puntuales se extraían objetos capaces de mejorar la obra de arquitectura inicial. Alejada de la formación del arquitecto como conocedor y transmisor único de la disciplina, la interacción entre los diferentes agentes servirá a ambos como un aprendizaje necesario para gestionar los conflictos administrativos derivados de los proyectos urbanos de mayor escala, así como

[8.10]

[8.10] Casa estudio en Oak Park, 1898. Arquitecto: Frank Lloyd Wright. Fuente: Lámina VI del Wasmuth Portfolio. Fuente: Archivo de la Biblioteca J. Willard de la Universidad de Utah.

los posibles conflictos de intereses entre los propietarios y promotores de las comunidades domésticas en América y Oceanía.

El sistema de estudios cooperativos de Steinway Hall ha de entenderse como *organización espontánea de una generación de arquitectos que perseguían una reforma social como objetivo común, más allá de una escuela o un estilo de arquitectura bajo la que adscribir a quienes compartieron espacio de trabajo en aquel edificio* (Grey 2011, p.79). Conocidos como el grupo “The Eighteen”, término acuñado por Wright años más tarde, muchos de los que disfrutaron de la experiencia de trabajar en conjunto persiguiendo un objetivo común recuerdan su paso con orgullo (Brooks 1963, p.171-175). El modelo de organización cooperativo se convertirá en una de las características del sistema de trabajo del estudio de Mahony y Griffin. La condición de iguales, en este caso como dos colaboradores recién titulados que comienzan a trabajar no solo para una persona sino para un grupo de profesionales que según sus necesidades los demandan de forma intermitente, sienta las bases de una futura asociación entre ambos.

A la propuesta de cambio planteada por Mahony en su proyecto final de carrera, se añade una aproximación al sistema de trabajo desde la aplicación de principios comunitarios que faciliten el intercambio de información entre todos sus miembros al tiempo que fomenten un clima de trabajo y superación individual derivado de la observación y crítica de los trabajos de los semejantes.

Un año antes de que Griffin comenzase a trabajar en Steinway Hall, Wright decide trasladarse a una nueva oficina en Oak Park, un estudio alejado de la ciudad y construido como una pequeña extensión de su casa. Sea de forma consciente o casual, el modelo planteado por Mahony para el MIT encontraba un ejemplo real en el que poder ser aplicado, un taller para un arquitecto, junto a su casa y su familia, en el que testar la validez de su propuesta. *Por un lado la “Casa”, las habitaciones privadas del conjunto a las que se podía retirar rápida y fácilmente para descansar o cambiar de humor, leer, tocar el piano, hablar con sus hijos. Por otro, el “Estudio”, un verdadero taller... alejado pero conectado. Estaban los aprendices, o delineantes, trabajando más o menos “en familia”, almorzando a diario con el “patrón” y su familia. Es una vida europea, paternalista, extrañamente ajena al modo americano* (Mason 1958, p.46). Las semejanzas entre el proyecto de una casa-estudio de Mahony y el estudio de Oak Park de Wright que Grant Mason apunta existen en base al programa y la manera de trabajar en equipo, se corroboran desde un análisis de ambas plantas y la organización espacial y los recorridos de cada una de ellas.

La ampliación está compuesta por tres piezas concatenadas, en una posición tangente a la vivienda existente [8.10]. Se accede directamente desde la calle a un espacio central que ejerce de vestíbulo, y que a su vez conecta con el espacio de trabajo principal y mediante un pequeño corredor con una pieza singular de geometría octogonal en la que se coloca la biblioteca del estudio. Tras el vestíbulo se sitúa el despacho privado de Wright que tiene acceso tanto al área de entrada como a la zona de trabajo común. Las mesas de dibujo se organizan en torno a un espacio central común que se ilumina cenitalmente a través de unas ventanas dispuestas en octógono, como homotecia de la geometría de la sala de la biblioteca. Desde el espacio común se accede, a través de una puerta situada en una de las esquinas, a un volumen intermedio entre la

[8.11]

[8.11] Planta del proyecto final de carrera de Marion Mahony Griffin, Una casa-estudio para un artista, 1893. Fuente: Archivos del MIT Museum.

vivienda y la ampliación, perpendicular al eje de acceso principal, y que a su vez tiene una conexión directa al jardín.

La planta propuesta por Mahony, plantea una vivienda formada por diferentes estancias cuadradas o rectangulares conectadas entre sí, organizada en torno a un espacio central, con una escalera que permite el acceso a la planta superior privada que alberga los dormitorios. A ambos lados de la escalera aparecen dos accesos al patio ajardinado que separa la vivienda del espacio para el estudio. De forma perpendicular se coloca una pieza longitudinal que contiene a su vez una escalera que parece comunicar con la parte privada de la vivienda. El espacio central del jardín dispone de dos accesos, uno directo desde la calle y otro hacia el jardín exterior de la finca. El estudio, organizado en tres salas comunicadas entre sí, se abre hacia el jardín exterior mediante una gran cristalera [8.11].

Las similitudes entre ambos, toda vez que la vivienda de Mahony se sustituye por el espacio de trabajo común de Wright, y el pabellón del estudio de esta por la biblioteca de Oak Park, muestran una adaptación del modelo de casa-estudio en un estudio en sí mismo. Las habitaciones de la vivienda se transforman así en los lugares de trabajo individuales, la escalera principal en una chimenea, el pabellón del jardín en el despacho de Wright, la conexión con el jardín en la unión con la vivienda existente en Oak Park y el jardín en el espacio de recepción del nuevo estudio.

Como apunta James Weirick, parece extraño que ninguno de los dos fuera consciente de las semejanzas entre ambos ejemplos (Weirick 1988, p.44-54). Esto invita a pensar que el deseo de ver convertido en realidad un nuevo modelo de trabajo planteado, tanto por Mahony en su trabajo final de carrera, como por Wright en su apuesta por abandonar Steinway Hall, sirvió como impulso para materializar el espíritu colaborativo en el que vivían por aquel entonces. Puede considerarse que el estudio de Oak Park es un proyecto derivado de la colaboración entre ambos, quizás no oficial y con las correspondientes renuncias en cuanto a la autoría y la originalidad del diseño implícitas en la operación.

La estructura inicial del nuevo equipo estaba conformada por Wright y Mahony, esta de forma permanente hasta 1909, y aumentaba o disminuía de forma orgánica en función de las necesidades del estudio y del volumen de trabajo. El modelo propuesto incluía la colaboración de expertos arquitectos, ingenieros y artistas, junto a los cuales participaban estudiantes sin experiencia previa. La función exacta de esta durante los primeros años en Oak Park es confuso aunque parece ser la encargada del *diseño de los detalles de pequeños elementos, y en particular algunos muebles de interior. Mobiliario, lámparas ornamentales, chimeneas, mosaicos cerámicos...* (McGregor 2009, p.47). También se encarga del desarrollo gráfico de los proyectos residenciales y la manera en la que son presentados tanto en plantas y secciones como en las perspectivas exteriores.

Entre los artistas que colaboran con Wright en su etapa en Oak Park, destaca el escultor Richard Bock. Educado según la tradición Beaux-Arts, y tras un periodo de formación junto a Louis Sullivan, realiza algunas de las esculturas figurativas que se incluyen en proyectos como el Templo Unitario o el edificio de oficinas Larkin. En sus trabajos destaca la abstracción geométrica de las figuras humanas y de los motivos vegetales, que convierte las partes en un mismo elemento común que a su vez parece

[8.12]

[8.13]

[8.14]

[8.12] Detalle del edificio Larkin, Buffalo, Nueva York, 1903. Arquitecto: Frank Lloyd Wright. Esculturas: Richard Bock. Fuente: Archivos Prairie Styles Website.

[8.13] Mural en la casa Meyer May, Grand Rapids, Michigan, 1910. Arquitecto: Frank Lloyd Wright. Muralista: George Mann Niedecken. Fuente: Archivos de la Meyer May House Steelcase.

[8.14] Mural en la casa estudio de Oak Park, *The Fisherman and the Genie*, 1895. Muralista: Orlando Giannini. Fuente: Archivos Prairie Styles Website.

ser una extensión de la geometría del edificio [8.12]. Esta colaboración descubre otra de las virtudes del modelo colaborativo en el que convivían diferentes personajes, cada cual con una posición singular en sus respectivas disciplinas, que no es otra que la exposición a las críticas de otros durante el proceso de trabajo y no solo una vez acabado. *Ha decidido ponerse a sí mismo bajo la crítica de Wright durante un tiempo, ya que su ambición es la de convertirse en un Escultor Americano independiente...* (Hoffman 2013, p.35).

El muralista George Mann Niedecken fue otro de los colaboradores habituales de Wright, participando en muchos de los proyectos residenciales en los que incorporó sus diseños a las chimeneas proyectadas por este. El trabajo realizado por Niedecken abrirá un camino de exploración en el sistema de trabajo de Mahony, al descubrir un medio de expresión capaz de traspasar los límites del papel y ser materializado como una realidad construida más de la vivienda. La escala doméstica los motivos naturales mostrados en el exterior, no solo se reflejará en la composición de las vidrieras o en el mobiliario, sino también como parte de los muros interiores o las chimeneas en sus primeras viviendas [8.13].

Orlando Gianini fue otro de los artistas cuya participación activa en el estudio amplía el concepto de un único espacio en el que vida y trabajo se desarrollan en paralelo. Suyos son algunos de los murales que aparecen en las habitaciones privadas en Oak Park, todas ellas inspiradas en motivos indios autóctonos del paisaje norteamericano, y en las que para representar la tierra emplea unos colores dorados que potencian la extensión del territorio por descubrir. La horizontalidad de las composiciones se complementa con la aparición del hombre, como elemento vertical que enfatiza la relación entre el paisaje y el individuo. Los alzados realizados para el concurso de Canberra recuerdan en cierta medida la relación planteada por Gianini entre las montañas y el horizonte [8.14].

La ampliación de la casa inicial de Oak Park, debía transformar el conjunto en un taller unitario inspirador, un lugar en el que el ambiente de trabajo estuviese rodeado de elementos que potenciaran las capacidades de todos los miembros de la nueva familia que habían creado. *Era un lugar perfecto en el que aprender y practicar la arquitectura* (Wright 1977, p.95). Para ello Wright incorporó no solo obras de artistas conocidos sino que convirtió el estudio en un lugar en el que el debate cultural se mezclaba con el trabajo como arquitectos. La presencia de un piano y de otros instrumentos musicales, se combinaba con la de grabados japoneses o pequeñas esculturas asiáticas y otras piezas de difícil clasificación. La naturaleza también formaba parte del interior del estudio, y la presencia de plantas en diferentes lugares del mismo recordaba la relación constante del hombre con esta. Las mesas de trabajo se ordenaban alrededor de la chimenea, elemento central del conjunto, y sobre esta un texto recordando que “La Verdad es Vida”.

Un modelo de vida que tanto Mahony como Griffin comienzan a disfrutar en una posición privilegiada dentro del estudio, la primera como responsable de la gestión de los proyectos y como encargada de definir un nuevo sistema de representación personal, fruto de sus propios intereses y aceptado por Wright. Griffin será el encargado de algunos de los proyectos de mayor envergadura del estudio en aquella

[8.15]

[8.15] Frank Lloyd Wright y sus colaboradores en Taliesin East, 1937. Fuente: Archivos de la Chicago Historical Society.

época, como el Templo Unitario y el edificio de oficinas Larkin. Habían dejado de ser unos aprendices para convertirse en unos arquitectos con los que *Wright mantenía un diálogo constante, que ambas partes disfrutaban, y que servía para aclarar asuntos relevantes para los proyectos del estudio* (Peisch 1964, p. 47).

El espíritu inicial de Steinway Hall se mantiene durante los primeros años de trabajo en Oak Park, en el que la relación horizontal entre los diferentes miembros del estudio se asemeja a la de una gran familia. Según el esquema de trabajo general de su estudio, *asignaba a cada colaborador un proyecto que había sido cuidadosamente ideado en mi cabeza, y que aceptaban como un trabajo específico. Desarrollaban todas sus fases en la zona de dibujo del estudio, y de vez en cuando se reunían con los clientes, comprendiendo el proyecto al completo* (Wright 1914, p.410).

Con el paso de los años, y tras los desencuentros con algunos de los miembros del estudio con mayor experiencia, entre los que se encuentra Griffin, Wright decide modificar la organización de su estudio y contratar así a más estudiantes en lugar de arquitectos o ingenieros titulados. *Discípulos aparte, alrededor de quince jóvenes completamente inexpertos y sin formación, atraídos por el carácter de mi trabajo, me buscaban como su jefe. No soy un profesor, soy un trabajador que no hace otra cosa más que darles la libertad de mi taller, mi trabajo y a mi mismo... mientras pago los gastos derivados de su formación* (Wright 1914, p.410). El simple hecho de denominar como discípulos a quienes habían trabajado junto a él, en condiciones de igualdad tanto por edad como por formación, denota una voluntad de significación como alguien singular frente al resto, que no todos los que colaboran con él desde el comienzo están dispuestos a aceptar.

La experiencia y la formación como arquitectos de aquellos que fueron sus primeros colaboradores, si bien al comienzo de su aventura en Oak Park fue ventajosa para ambas partes, a medida que Wright se fue consolidando como un arquitecto cuyas aspiraciones individuales estaban por encima de cualquier colectivo, se convirtió en un problema. *Tales privilegios en manos de colaboradores egoístas, ambiciosos y seguros por encima de sus posibilidades, haría que pronto el sistema dejara de funcionar* (Wright 1914, p.410). Unas declaraciones que aludían a Griffin quien, debido a su experiencia y a las cada vez más frecuentes ausencias de Wright en el estudio, tenía una mayor implicación en la concepción y desarrollo de algunos de sus proyectos y que sin embargo no veía recompensado con un reconocimiento a su trabajo. En 1906 Griffin, con algunos proyectos personales en marcha, abandona el estudio y decide volver a la última planta del edificio Steinway Hall, esta vez como arquitecto. Cinco años más tarde, Mahony se une al que entonces se convertirá en su marido, creando su propio estudio de arquitectura.

La libertad que concedía a sus colaboradores permitió a Mahony y a Griffin desarrollar su carrera profesional independiente en paralelo al trabajo junto a Wright. Uno de los motivos por los que este abandonó el estudio de su maestro Sullivan, que exigía a sus trabajadores la dedicación exclusiva para su estudio, y que este no quiso aplicar en Oak Park, se convirtió en una de las causas de las disputas entre él y sus colaboradores. Lo que comenzó siendo una extensión del modelo de Perkins, se transforma en una organización similar a la de sus maestros Sullivan o Richardson, en

[8.16]

[8.17]

[8.16] Estudio de Henry Hobson Richardson en Cottage Street, área de colaboradores, 1886. Fuente: Grishold Van Rensselaer, Mariana. 1969. *Henry Hobson Richardson and His Works*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

[8.17] Estudio de Henry Hobson Richardson en Cottage Street, mesa de trabajo y estancia para libros, 1886. Fuente: Grishold Van Rensselaer, Mariana. 1969. *Henry Hobson Richardson and His Works*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

la que se vuelve al modelo vertical de transmisión de conocimiento y producción. Un modelo que años más tarde Wright evolucionaría hasta crear Taliesin y Taliesin West (Marty 2009, p.63) [8.15].

La experiencia vivida junto a Wright, más allá de los desencuentros que precipitaron el fin de esa etapa y que devienen en una relación en la que ambas partes se reprocharán sus actitudes durante el resto de su vida, significa un descubrimiento de la figura del arquitecto como referente no solo social, sino también para quienes colaboran con él. La comunidad colaborativa de Steinway Hall, se transforma en Oak Park en una comunidad cultural, en el que las relaciones entre quienes la conforman diluyen las distancias entre lo personal y lo profesional. El arquitecto que en un principio encarnaba Wright, y que su fuerte personalidad y ambición le obligan a modificar, retoma el modelo heredado de Richardson [8.16].

El carácter de este no le impedía contar con la ayuda de sus colaboradores, en primera instancia estudiantes que se formaron bajo sus enseñanzas, en un estudio cuya estructura carecía de la figura autoritaria en la que posteriormente se convertiría Wright, y que provocó el final de Oak Park. El modelo de Richardson era *algo inusual en aquella época, compuesto por un gran número de estudiantes, trabajando de un modo independiente, pero manteniendo a su vez un sentimiento de unidad, de trabajo y de producción* (Grishold Van Rensselaer 1969, p.123). Cada uno de ellos era consciente de la pertenencia a un grupo cuyo objetivo era común, y estaba por encima de los individuos. Su carácter lo convertía en un líder, un referente, un mentor para cada uno de sus empleados. Al igual que en el caso de la casa-estudio de Mahony, la relación entre la vivienda personal y el estudio convertido en una ampliación de la primera, favorecía el ambiente familiar que Wright quiso implementar en su aventura lejos del grupo de Steinway Hall. La capacidad de Richardson para generar ese tipo de relación entre todos los que conformaban su equipo se fundamentaba en el respeto hacia cada uno de ellos, en mostrar la necesidad de interdependencia entre las partes, como único medio para alcanzar el objetivo común, que en ocasiones no era tan solo ser arquitectos sino mejores personas.

La unidad creada en la que vivienda, estudio y biblioteca, se convierten en un espacio fluido en el que dependiendo de las circunstancias, del volumen de trabajo, o de las necesidades de intimidad variaba su configuración, se diferencia de la propuesta octogonal de Wright por el aislamiento de esta con respecto al conjunto unitario. Para el primero, la biblioteca era un lugar fundamental en el que desarrollar proyectos, un espacio inspirador en el que debatir y al que acudir cada día en busca de soluciones. No existía una separación clara entre las diferentes estancias de la casa, porque todo era parte de un mismo conjunto. La vida y el trabajo eran inseparables para Richardson y su comunidad [8.17].

La movilidad constante a la que Mahony y Griffin se ven sometidos como arquitectos, derivada de los encargos en diferentes continentes, les dificulta la creación de un lugar permanente en el que establecer su oficina. Pese a todo, la biblioteca se convertirá a su vez en un lugar fundamental de los espacios en los que desarrollan su labor como arquitectos al tiempo que como familia. Los textos que conformaban su colección abarcaban la arquitectura, la sociología, la botánica o el arte, generando un

[8.18]

[8.18] Croquis de Henry Hobson Richardson para el Ayuntamiento de Albany, 1880. Fuente: Grishold Van Rensselaer, Mariana. 1969. *Henry Hobson Richardson and His Works*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

espacio eminentemente cultural en un ambiente residencial, al que tenían acceso no solo ellos sino los miembros de su estudio y de la comunidad en la que residían. La presencia de niños y vecinos en su vivienda de Castlecrag se combinaba con las tareas de delineación de otros proyectos en desarrollo entonces.

Tanto en el caso de Wright como en el de Richardson, la casa-estudio era un elemento acabado en sí mismo, sin ninguna relación con el entorno próximo ni con su vecindario. La comunidad cultural creada en Sydney, convierte el hogar de Mahony y Griffin en una estancia similar a las escuelas propuestas por Perkins, en las que el espíritu de Oak Park se transmite no solo entre los colaboradores próximos a éstos sino entre los diferentes miembros de Castlecrag. El centro sobre el que gravita la vida de Wright y Richardson, materializado en sus respectivos estudios, se convierte en un satélite del conjunto mayor creado en la naturaleza de Middle Harbour.

Frente al modelo maestro-aprendiz de Wright, en el que el desarrollo del proyecto lleva implícita la solución a la que este quería llegar, Richardson plantea una alternativa basada en la autonomía de sus colaboradores de forma que, si bien no eran exactamente un diseño enteramente suyo, contenían su esencia. Era el resultado de una gran capacidad de transmisión de sus ideas a sus colaboradores, así como del compromiso de estos adquirido con él. La principal diferencia entre Wright y Richardson, pese a trabajar de forma similar, reside en la relación existente entre la sensación de pertenencia a un colectivo y el grado de autoría de un proyecto. En ambos casos los colaboradores eran conscientes de pertenecer a un grupo común, pero en el caso de Wright, su equipo sabía que las obras eran de este, mientras que en las de Richardson había una pequeña parte de todos ellos. *Desarrollaba las capacidades individuales de cada uno de sus alumnos, hasta moldearles en algo parecido a él mismo, y les transmitía sus amplios conocimientos en relación a las virtudes esenciales de lo que la arquitectura debía poseer... No había métodos de enseñanza en el sentido habitual de la palabra, tan solo inspiración, una magnética transmisión* (Grishold Van Rensselaer 1969, p.130).

Su método de trabajo consistía en realizar un pequeño croquis en el que se condensaba la idea general del proyecto, para posteriormente entregárselo a uno de sus colaboradores para que este lo desarrollara. Tras una concepción global del proyecto en su cabeza, convertía esos pensamientos en un dibujo que condensaba la potencialidad del proyecto (Grishold Van Rensselaer 1969, p.128). La distancia generada entre ambas partes concedía una libertad a su colaborador para adquirir autonomía en el desempeño de su labor como arquitecto, pero a su vez manteniendo un control sobre las propuestas [8.18]. Al frente de los modelos de trabajo antes mencionados tan solo existía una persona, un individuo capaz de transmitir unas ideas a quienes le rodeaban, en base a las que definir y convertir en realidad su propia arquitectura. El caso de Mahony y Griffin, que en esencia comparte rasgos característicos de Wright y Richardson, puede considerarse diferente en cuanto a la dualidad de quienes conforman la estructura básica del estudio.

La formación analítica de Griffin unida a la capacidad gráfica de Mahony parece configurar la estructura de trabajo básica de su estudio. *Griffin es un hombre talento, y es su valiosa mujer quien le da a ese talento su mejor representación. Y en este arte del*

[8.19]

[8.20]

[8.19] Mural de la chimenea de la casa Ricker, Grinnell, Iowa, 1911. Fuente: Archivos del Grinnell College.

[8.20] Casa Adolph Mueller, Decatur, Illinois, 1911. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection. Fotografía de Mati Maldre.

dibujo, Mahony ha demostrado ser una de las más distinguidas del mundo (Florence Taylor, en Building 1914). De igual forma que en Oak Park el primero era el encargado de desarrollar el proyecto a nivel técnico y la gestión del mismo en obra, la segunda se ocupaba de cuestiones de naturaleza más ornamental (Paul Kruty en Watson 1998, p.4). La predilección por los sistemas racionales en los que la definición de un módulo genérico establece la norma a partir de la cual desarrollar un proyecto, es una herencia directa de las enseñanzas recibidas en la Universidad de Illinois. El carácter práctico de Griffin, le permitió desarrollar la idea del módulo como generador de todos los elementos de su arquitectura, muros, tabiques, ventanas, fachadas. *En un intento por diferenciarse de la práctica de Wright en Oak Park* (Barry Byrne en McGregor 2009, p.69), que en aquel entonces estaba más interesado en un sistema compositivo de diferentes elementos geométricos, la abstracción del sistema de Griffin que genera un tablero virtual sobre el que comenzar sus proyectos, será aplicada junto a Mahony en incluso adoptada por esta en la definición de diversos motivos ornamentales [8.19].

El comienzo de su actividad como socios coincide con un mayor desarrollo del concepto de vivienda accesible, alejado de las grandes dimensiones de las planteadas en Oak Park junto a Wright. La llegada de Mahony al estudio supone un descubrimiento para ella de una forma de trabajar diferente. *La parte más difícil de todos los problemas arquitectónicos, la vivienda de bajo coste, nunca la resolvimos en ese estudio (Oak Park). Pero cuando pasé de aquella etapa de mi formación a lo que se podría denominar como mi escuela de posgrado, en el estudio de Griffin, fui consciente de los principios espaciales, conceptos estructurales básicos o de las necesidades de las personas... y empecé a soñar en la práctica de la arquitectura en este nuestro siglo XX* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.306). De sus palabras se desprende una relación inicial maestro-discípulo similar a la que ambos vivieron junto a Wright, que deja entrever además una admiración personal por Griffin. Tras el carácter tímido y contenido de este aparece un personaje con *una cualidad incandescente, o dicho de otra manera, con un brillo propio* (Barry Byrne, en McGregor 2009, p.69), cuyo carisma recuerda en cierta medida al de Richardson, capaz de atraer a sus colaboradores no solo por sus conocimientos sino también por la manera en la que trataba a estos.

Junto a cuatro colaboradores más, Harry Robinson, Barry Byrne, George Elgh y John van Bergen, a los que se suma Mahony, la práctica profesional del estudio responde en cierta medida a la estructura vivida junto a Perkins. Esta vez en el mismo lugar en Steinway Hall pero con Griffin al frente, en la que cada uno de ellos podían mantener su actividad profesional en paralelo. Algunos seguían trabajando para Wright, incluso Mahony en el desarrollo de la casa Adolph Mueller, hasta el cierre definitivo del estudio de Oak Park [8.20].

Tras un periodo en el que la búsqueda de clientes, generalmente constructores y promotores dispuestos a invertir su dinero en realizar pequeñas promociones inmobiliarias residenciales, era la tarea en la que Griffin centraba sus esfuerzos tras haber terminado de colaborar definitivamente con Wright. El trato con clientes y la búsqueda de posibles encargos era algo que, si bien no había sido su labor en Oak Park, su carácter y su capacidad analítica y pragmática le generaba simpatía entre estos. Las comunidades domésticas desarrolladas entre 1910 y 1912 son el reflejo de la capacidad

[8.21]

[8.21] Jurado del concurso de Canberra revisando las propuestas recibidas, 1912, Melbourne. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 8138/1).

de trabajo de un estudio como el suyo, en el que el acercamiento a los problemas urbanos desde la arquitectura del paisaje era un valor añadido frente a otros arquitectos de entonces.

La organización del estudio y el espacio físico en el que trabajaban no era comparable con el lugar creado por Wright en Oak Park, ni con la propuesta de Richardson. El comienzo de la práctica de Mahony y Griffin juntos, pese a disponer de encargos, no les permitía establecerse en un lugar específico en el que afianzar ninguno de los modelos de trabajo conocidos hasta entonces. Ambos suplían estas carencias con una capacidad de trabajo sin igual. Tras su matrimonio en 1911, Mahony y Griffin eran socios igualitarios, tanto en la práctica de la arquitectura como en su vida privada. Habían logrado una unión absoluta, en lo personal, lo profesional y lo creativo (McGregor 2009, p.127).

La evolución de Griffin como arquitecto tras abandonar el estudio de Wright, y su interés por la estructura interna generadora del proyecto en base a un módulo que se desarrolla de manera tridimensional y no solo en planta, precisaba de la capacidad gráfica de Mahony para materializarse y poder mostrarlo al público. El perfeccionismo de esta, unido a un gran interés por los pequeños detalles de cada elemento que conforma un proyecto, se combinan con la inmediata comprensión de las ideas de Griffin. La conexión generada entre ambos condensaba el modelo de Richardson y Wright en tan solo dos personas que además, eran capaces de aportar alternativas a las ideas del otro, modificando así sus respectivas posturas. Tal y como indica un colaborador suyo en aquellos momentos, *había un acuerdo tácito entre ambos y cada sugerencia que Walter hacía era sopesada por Mahony, para después desarrollarla y modificarla entre ambos* (Roy Lippincott en McGregor 2009, p.128).

El creciente volumen de trabajo de su estudio coincide con la convocatoria para el concurso de la Capital Federal de Australia, una oportunidad para desarrollar un proyecto singular de gran envergadura y *que Griffin había estado esperando durante años* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.287). Pasadas unas semanas desde que Mahony consigue las bases del concurso para el estudio, y sin que se produzca ningún avance al respecto, la proximidad de la fecha de entrega obliga a esta a advertir a su socio que el tiempo se acaba y que es necesario que plasme sus ideas en papel para que puedan comenzar a desarrollar la documentación gráfica requerida, a lo que este le responde que estaba terminando de concretar la idea global en su cabeza (Griffin 1949, p.293-294). Tras las palabras de Mahony se descubre un método de trabajo coordinado, un sistema de producción en el que cada cual conoce su función principal, aunque en el desarrollo de tales roles, como apunta Lippincott, pudieran alternarse [8.21].

Se establece un primer orden en el que el concepto general del proyecto, de la misma manera que proponía Richardson, debía ser planteado por Griffin tras una visión completa del problema fruto de una reflexión detenida tras conocer los condicionantes generales, en este caso las bases del concurso. El control del tiempo de producción de los documentos finales parece indicar que Mahony era la encargada de gestionar este aspecto en el estudio, además de ser quien convertía en imagen las ideas generales enunciadas por su socio, con la ayuda de colaboradores como Lippincott. El primer esquema, croquis inicial que contiene la esencia del proyecto, se convierte en el

[8.22]

[8.22] *Truth is life*. Interior de la casa estudio en Oak Park, 1898. Fuente: Frank Lloyd Wright Trust. Fotografía de James Caulfield.

plano general de la propuesta, diseñado por Griffin. Unas primeras líneas generales acompañadas de unos esquemas funcionales sirvieron a Mahony para terminar la versión final y realizar las perspectivas que completaban la documentación gráfica enviada. En paralelo, este se encargó de redactar toda la documentación escrita que detalla la propuesta con precisión, aportando datos específicos de la misma que completaba el conjunto enviado a la organización del concurso (Griffin 2008, p.3).

Años más tarde, el desarrollo del proyecto para el Newman College parece responder al mismo método de trabajo, *un día vino (Griffin) con un croquis, dibujado en un sobre pequeño corriente... todo estaba allí, en ese sobre, más lo que había en su cabeza. Estaba todo controlado, y así se construyó* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.240). Tal era la conexión mútua en su sistema de trabajo, que las etapas previas en las que Richardson o Wright dejaban a sus colaboradores o aprendices la libertad de desarrollo del proyecto hasta alcanzar una solución semejante, y en ocasiones de forma inducida igual a la que tenían en mente, se desarrollan de forma natural en un proceso automatizado que acelera el ritmo de producción del estudio.

No existe una transmisión de conocimientos a sus colaboradores, en el sentido estricto maestro-aprendiz, ya que ambos se ocupan de todas las labores fundamentales del proyecto. Quienes trabajan junto a ellos son parte activa de este método, en una especie de extensión de Mahony o Griffin, en función de las tareas que estuvieran realizando entonces. La disolución entre hogar y estudio se hace patente en este proyecto para Canberra, ya que la falta de espacio en Steinway Hall, les obliga a realizarlo en la casa de los padres de Griffin. Es entonces cuando el modelo planteado por Mahony en el MIT, se convierte en una realidad alternativa, distorsionada debido a las circunstancias excepcionales en las que ocurría, pero que puso de manifiesto el sistema de trabajo colaborativo con mayor intensidad si cabe, que en las experiencias vividas en Oak Park. Padres, hermanos, amigos, colaboradores, socios, todos trabajaban juntos en un entorno improbable, en el que unos dibujaban mientras otros cocinaban, animaban o escribían, como parte de un grupo en principio inconexo, pero que tenía como objetivo único finalizar aquel proyecto en fecha. La confianza de ambos en quienes les rodeaban, concediendo a cada cual su tarea particular a realizar según sus mejores cualidades, contiene el espíritu de las comunidades domésticas que más adelante desarrollan en los Estados Unidos y Australia, y que de alguna forma se plantea como modelo social para la futura Capital Federal en Canberra. El improvisado hogar-estudio de la “familia” Griffin confirma la frase de Oak Park en la que se recordaba que “La Verdad es Vida” [8.22].

Tras realizar el concurso, trasladan su oficina al ático del edificio Monroe, en Michigan Avenue, en el que será un nuevo intento por replicar un modelo de estudio estable como el de Dwight Perkins, pero tratando de mantener la estructura familiar-profesional parecida a la propuesta por Richardson. La repercusión mediática del resultado del proyecto para Canberra les obliga a disponer de un espacio en el que recibir a nuevos clientes así como a diferentes medios de información interesados en hacer pública la identidad de los autores de la propuesta vencedora (McGregor 2009, p. 136). Pese al sistema de trabajo interno en el que ambos eran coautores del proyecto, la prensa tan solo muestra a Griffin como responsable del mismo. Las reticencias de la

[8.23]

[8.23] Joshua Melson y Minnie Melson, en la entrada de la casa J.G. Melson, 1913, Mason City, Iowa. Fuente: McGregor, Alasdair. 2009. *Grand Obsessions: The life and work of Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin*. Londres: Lantern.

sociedad a aceptar la doble autoría del concurso, siendo una mujer la otra parte implicada, parecen encontrar en las grandes capacidades gráficas de Mahony un argumento válido para, mediante la exaltación de su virtud, conceder a su socio todo el crédito en la concepción de la ciudad de Canberra.

La propuesta para la comunidad doméstica de Mason City se convierte en un encargo para su estudio gracias a los contactos mantenidos entre Mahony y uno de los promotores, Joshua Melson, que por aquel entonces trataba sin éxito que Wright fuese el encargado de desarrollar un proyecto para él. La función de captación de clientes se había convertido en una labor común, sin distinciones, y en la que cada uno de los socios era consciente de sus virtudes. Al conocer la falta de compromiso de Wright con Melson, Mahony plantea las virtudes de acercarse a su proyecto desde la arquitectura del paisaje, en lo que tanto ella como su socio eran expertos. La visita de Griffin al lugar, acompañado de su posible cliente, y su vuelta al estudio con el encargo para realizar proyecto, demuestra la capacidad de empatía que este era capaz de generar en quienes le rodeaban, haciéndoles partícipes de sus sueños no solo como espectadores sino como parte activa en el proceso. Si los clientes acudían a Wright para que este hiciera un proyecto suyo para ellos, Mahony y Griffin convencían a los clientes de que entre todas las partes implicadas iban a llegar a una solución única, nacida de la voluntad de todos. *Volvió a casa con el encargo para hacer la casa del señor Melson en el bolsillo. El otro (Wright) había manejado el proyecto solo desde el punto de vista del arquitecto, situando la vivienda junto a la calle. Griffin descubrió la antigua cantera junto al río y dibujó en la mente de Melson una casa al borde del precipicio, con unas vistas increíbles sobre todo el río. La tristeza inicial de Melson se transformó en entusiasmo* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p. 297-299) [8.23].

La visita inicial de Griffin al lugar le permite imaginar una idea global de la actuación, estableciendo las condiciones generales de la posición de las futuras viviendas. Estas se iban construyendo de forma individual, en función de la disponibilidad económica de sus clientes. Tras unos bocetos generales de Griffin y el empleo del módulo como unidad básica para la resolución en planta del proyecto, Mahony realizaba la representación gráfica final según el modelo tripartito diseñado entre ambos mostrando las plantas y las perspectivas interior y exterior más significativas de cada proyecto. Establecer cuánto hay de cada cual en la concepción de cada vivienda es una tarea que además de no poder confirmarse, resulta imprecisa ya que resulta un error el obviar las influencias que pudieran ejercer el uno sobre el otro en un proceso de trabajo en conjunto. Similar al método empleado en Canberra, el plano de ordenación general, trazado sobre una retícula modular cuadrada, se complementa con una perspectiva aérea que contempla toda la intervención. El primero trazado por Griffin y la segunda realizada por Mahony, pero el conjunto supervisado por ambos como unidad.

Las bases del concurso de Canberra como condicionante inicial del proyecto, se habían convertido en Mason City en las figuras de los cuatro socios que querían realizar la operación inmobiliaria de Rock Crest/Rock Glen, y junto a ellos las reglas básicas que se debían cumplir en el desarrollo de la nueva comunidad y su relación con el entorno. La visión de las oficinas de Steinway Hall en la que muchos profesionales trabajaban en

[8.24]

[8.24] Walter Burley Griffin trabajando, alrededor de 1925.
Fuente: Archivos Nacionales de Australia (A1200, L32618).

el mismo espacio, se transforma en Iowa en una relación inicial entre iguales, de arquitectos y promotores, que debían colaborar entonces como un equipo capaz de establecer la estrategia más beneficiosa para todas las partes a la hora de realizar el proyecto. Desaparece la figura del aprendiz del arquitecto, para convertirse en un nuevo tipo de socio temporal de los promotores y clientes, con los que alcanzar acuerdos por encima de los intereses personales de cada cual. La labor formativa de Richardson ha de reflejarse en las negociaciones de Mahony y Griffin con los promotores de la nueva comunidad doméstica, al tiempo que continúan trabajando en un equipo cuya infraestructura mínima les obliga a combinar las labores de diseño, con las de producción y crítica [8.24].

La llegada al continente australiano supuso un desafío en el modelo de trabajo de un estudio que estaba comenzando a consolidarse en los Estados Unidos. La falta de ejemplos similares al tipo de práctica que pretendían desarrollar entonces (David Dolan, en Watson 1998, p.182), con proyectos en tres ciudades de Australia y otra serie de propuestas en marcha en los Estados Unidos, les convierten en un estudio cuya práctica internacional necesitaba de representantes relativamente estables en aquellas localizaciones donde fueron más necesarios. Las distancias entre ciudades y países se traducían en largos periodos en los que debían trabajar por separado, en lo que se adivina como un gran ejemplo de coordinación y gestión de los flujos de trabajo internos.

Roy Lippincott y George Elgh se desplazaron hasta Australia para seguir trabajando como colaboradores junto a Mahony y Griffin. este último, encargado de las negociaciones con las autoridades locales de Canberra, delega en Mahony, y junto a ella Lippincott y Elgh, el control de los proyectos que se desarrollan en Melbourne y Sydney entre 1914 y 1925. El hogar-estudio de aquella propuesta para el MIT se había convertido en una realidad, y a veces, en una pesadilla. *Cuando Walter trabaja en su despacho privado me voy a dormir al sofá, cuando tiene que trabajar en la oficina de Canberra me tumbo en su mesa y duermo allí hasta que está listo para irse, algo que suele ocurrir a las once y media o las doce... A veces él continúa su trabajo en el tren e incluso en la cama hasta la una o las dos* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.168). La correspondencia constante entre ambos, recogida en el manuscrito “The Magic of America” (Griffin 1949), muestra una comunicación permanente en cuestiones relacionadas con la concepción de los proyectos a realizar.

Su condición de extranjeros en un lugar por desarrollar, les supone una serie de oponentes entre la administración y los arquitectos municipales que comprenden se podían extender más allá del proyecto de Canberra. Las similitudes entre las propuestas urbanas en los Estados Unidos y las ideas expresionistas en Alemania, eran vistas por algunos sectores de la sociedad australiana como un signo de cercanía ideológica pero también política. Las críticas a sus proyectos dejaron de ser objetivas para centrarse en cuestiones secundarias y meramente especulativas (McGregor 2009, p.244).

La distancia con su país de origen les obliga a redefinir el modelo de estudio, y transforman su pequeña “familia” de trabajo, en un grupo que buscará socios temporales en función del tipo de proyecto a realizar. Se trata de una evolución del modelo de Oak Park, en el que el número de aprendices variaba dependiendo del

[8.25]

[8.25] Cartel publicitario de Castlecrag, 1925. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/77).

volumen de trabajo existente en el estudio, hacia otro más flexible. La estructura básica de Griffin, Mahony, Lippincott y Elgh será la encargada de pensar y desarrollar los proyectos, en base a un sistema de trabajo horizontal en el que los dos últimos serán las personas de confianza de los primeros. De manera puntual, algunos estudiantes de arquitectura realizaban tareas específicas junto a Mahony y Griffin, quienes eran vistos como unos personajes extraños con los que poder aprender una arquitectura nueva. *Y así me convertí en ayudante de Griffin, para la envidia de mis compañeros de Universidad. Ahora me parece extraño que sus ideas nos resultaran tan peculiares* (Frederick W. Ballantyne en McGregor 2009, p.252). La experiencia vivida en Steinway Hall junto a Perkins les servirá como referente para estos años en Australia. Proyectos como el Newman College o el Teatro Capitol, serán construidos en colaboración con estudios locales como AA Fritsch Architects y Peck & Kemter Architects. Junto con Eric Nicholls, con quien se asocia en 1930, realiza una serie de proyectos para incineradoras para una compañía local. Este se hará cargo de los proyectos de ambos en Australia tras su marcha en 1935 a la India. Barry Byrne, antiguo colaborador de Wright, se convierte en su socio local en los Estados Unidos, para el desarrollo de los proyectos que allí tenían en marcha. La distancia con el continente australiano y algunos malentendidos en relación a la autoría de los trabajos, obligan a Mahony y a Griffin a rescindir años más tarde dicha asociación. La práctica en dos continentes diferentes era algo difícil de sostener económicamente y el control sobre los proyectos y el contacto con los clientes era cada vez más complejo. El sueño de crear un estudio intercontinental era algo quizá adelantado a su tiempo debido a las limitaciones existentes en los medios de transporte y en el sistema de comunicación.

La decisión de trasladarse definitivamente a Australia implica una evolución en el modelo de estudio de arquitectura conocido por ambos hasta entonces. Las dificultades burocráticas se compensaban con un mercado inmobiliario cuya actividad invitaba a participar en él. Seguros de su modelo social alternativo, deciden convertirse en arquitectos promotores y para ello crean en 1919 la sociedad Greater Sydney Development Association Ltd (GSDA), junto con algunos miembros simpatizantes del comité técnico para el proyecto de la Capital Federal en Canberra, cuyo objetivo era adquirir terrenos para después desarrollar promociones inmobiliarias en las que implementar el modelo de comunidad doméstica experimentado previamente en los Estados Unidos [8.25]. *El primer objetivo de Griffin no era hacer dinero, sino la satisfacción personal de poder mostrar sus habilidades a la hora de crear nuevas ideas e ideales, que parecen ir unidos a un aprendizaje dirigido hacia una visión socialista sobre compartir con tus asociados* (Malcom Moore en McGregor 2009, p.382).

La estructura bipartita del estudio encuentra en este momento un equilibrio entre la labor comercial y burocrática que desempeña Griffin y la dedicada a la producción de los documentos técnicos del proyecto. La GSDA será la empresa encargada de gestionar los terrenos de Castlecrag, sobre los que construir un nuevo modelo de comunidad residencial a las afueras de Sydney. La construcción de las primeras viviendas fue una inversión de Griffin, Mahony y sus socios, con el objetivo de atraer más clientes a Castlecrag. Los problemas económicos de la operación debido a la falta de ventas y la acumulación de las deudas, obligan a Mahony y a Griffin a formar

[8.26]

[8.27]

[8.26] Retrato de Marion Mahony Griffin, 1936. Fuente: Archivos de la Biblioteca Mitchell, Biblioteca Estatal de New South Wales (F927.2/G).

[8.27] Retrato de Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin en Castlecrag, 1930. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 12365), fotografía de Jorma Pohjanpalo.

parte de la construcción de las viviendas, junto con algunos de los futuros propietarios. *Allí estaba Griffin trabajando junto a los otros encantado, como si en caso de que no hubiera sido predestinado a ser arquitecto, su verdadera ocupación habría sido cavar zanjas y partir piedras* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.430).

La figura del arquitecto como maestro que inculca su saber a sus discípulos, se había transformado en la de un equipo capaz de desarrollar cualquier labor, una estructura multidisciplinar cuyos contactos les permitían ampliar el número de miembros del grupo en cualquier momento. Los terrenos de Castlecrag se habían convertido así en su hogar-estudio, trascendiendo los límites físicos de cualquier edificio. Los estudiantes de arquitectura o ingeniería, aprendices junto a Richardson o Wright, se habían transformado en los hipotéticos futuros residentes, y con ellos su familia. Muchos de los nuevos habitantes dedicaban su vida al mundo de la cultura, en múltiples disciplinas, por lo que la convivencia con ellos convirtió a su vez a Mahony y a Griffin en aprendices en su nueva oficina al aire libre.

En 1936, y tras un año de negociaciones de Griffin en solitario en la India, Mahony se desplaza hasta allí en la que será su última etapa como estudio, previa al fallecimiento prematuro de este en 1937 [8.26]. El enorme trabajo realizado durante esos dos años les obliga de nuevo a reestructurar su equipo, dejando al mando en Australia a Eric Nicholls. El encargo para desarrollar el plan general y los edificios de la exposición de Agricultura e Industria de las Provincias Unidas en Lucknow, tenía unas dimensiones que excedían la capacidad de trabajo de ambos. Sin un lugar fijo hasta entonces, se instalan en dos habitaciones de la vivienda de Desmond Young, amigo de Griffin y expatriado perteneciente a la colonia británica en el país, donde comienzan a realizar el proyecto. Entre ambos, dos delineantes locales, y hasta diez jóvenes sin experiencia previa a los que Mahony debe formar a la vez que realiza los planos del proyecto, *allí estaban estos adolescentes en lo que podría llamarse como una guardería de arquitectura... completamente dedicados y agradecido por la oportunidad ofrecida* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.140).

Dos décadas más tarde, el modelo de trabajo empleado para el concurso de Canberra, se repetía en el continente asiático. Una estructura mínima en la que la dupla formada por Mahony y Griffin era suficiente para desarrollar el proyecto a tiempo. Cada vez más alejados de los ejemplos de Steinway Hall y de Oak Park, la ética personal de Richardson parece permanecer en ellos como guía profesional. La repentina muerte de Griffin deja en el aire la cuestión sobre cómo habría evolucionado la estructura de su estudio en un país por desarrollar tanto social como técnicamente. Tal vez, la experiencia vivida en Castlecrag defina de forma más precisa el sistema de trabajo de dos arquitectos que conciben la naturaleza como el medio ideal en el que desenvolver sus conocimientos [8.27]. Un equipo que es capaz de pasar a la acción más allá de los límites físicos de un edificio, y que eleva la propuesta inicial de un hogar-estudio desde la coherencia de un pensamiento que refrenda la máxima de que “La Verdad es Vida”.

[9.1]

[9.1] Louis Henry Sullivan, 1895. Fuente: WikimediaCommons.

9. Hacia una arquitectura emocional.

“He desarrollado una ciudad como ninguna otra ciudad en el mundo. Pensada de forma que no esperaba que ninguno de los gobiernos del mundo pudiera aceptarla.”

Walter Burley Griffin, entrevista en el New York Times, 2 de Junio de 1912

El impacto que causa en un joven Griffin la oratoria de Louis Henry Sullivan al asistir como espectador a la conferencia titulada “The Young Man in Architecture”, celebrada en Chicago con motivo de la convención anual de la Architectural League of America en 1900, supone el encuentro con la figura del arquitecto como aquel capaz de ser un guía que lidere la transformación de una sociedad en crisis [9.1]. Un profeta que advierte de un cambio en el paradigma arquitectónico y social, un referente que muestra a sus fieles el camino alternativo que deben recorrer para alcanzar su nuevo destino. *Sullivan fue el primer arquitecto americano en ser consciente de su relación con la sociedad. Richardson tuvo buenas intuiciones, e hizo demostraciones efectivas; pero Sullivan sabía qué quería, y lo que es más importante, sabía lo que debía hacerse. Vio que la labor del arquitecto era organizar las fuerzas de una sociedad moderna, adecuarlas a las necesidades del ser humano, expresarlas en las formas plásticas y utilitarias de un edificio* (Mumford 1931, p.143). Su interés por definir la nueva arquitectura americana y la manera en la que caracterizará a la gente que la construya, servirá como fundamento teórico para Mahony y Griffin en su deseo de crear una nueva identidad propia, mediante la utilización de la arquitectura como herramienta. *Cualquiera que sea el camino que tome nuestra arquitectura, así lo hará nuestro país; o si lo preferís, cualquier camino que tome nuestro país, así lo hará nuestra arquitectura* (Sullivan 1918, p.31). Descubren entonces la capacidad del arquitecto para proponer cambios más allá de los objetos construidos, siendo posible una transformación de la sociedad a través de los principios de organización social enunciados por este.

En el prólogo del manifiesto “Kindergarten Chats” (Sullivan 1918), su autor hace un llamamiento a todos aquellos interesados en *la naturaleza de la Arquitectura como un arte creativo*, incidiendo en la necesidad de definir una nueva Democracia, por encima de las connotaciones políticas del término, hasta elevar al individuo como elemento indispensable para su materialización. Basándose en *el alejamiento de este de las ataduras historicistas y liberando así su imaginación para mostrar sus poderes y sus habilidades creativas al difundir el espíritu de libertad responsable, en otras palabras, el verdadero espíritu de la democracia* (Sullivan 1918, p.15). De sus palabras se desprende el papel fundamental del individuo como base sobre la que constituir un nuevo modelo alternativo, basado en la libertad creativa de quienes sean capaces de emplear la imaginación como una herramienta necesaria y complementaria al uso de la razón.

La libertad individual, identificada con el término democracia, es lo que debía perseguir el ser humano para definir su propia identidad. Sullivan advierte a los norteamericanos que deben ser cuidadosos con lo que construyen ya que su entorno

[9.2]

[9.2] *Wonderer above the sea of fog*, Caspar David Friedrich, 1818.
Fuente: Archivos de la Hamburger Kunsthalle & Galerie der Gegenwart.

construido no solo les identifica sino que les define como lo que pueden llegar a ser. Es momento de actuar y dejar a un lado la contemplación de la naturaleza planteada por Whitman, Emerson y Thoreau, para construir la nueva identidad americana desde el entorno natural como lugar de experimentación y acción. La repercusión de sus ideas en la obra de Mahony y Griffin permite establecer a Sullivan como referente básico en su formación inicial como arquitectos, y cuyos principios pueden ser reconocidos a lo largo de su trayectoria profesional como arquitectos. Coetáneos y colaboradores de Wright, Sullivan se convierte en alguien a quien admirar no solo por sus obras, sino por unos principios arquitectónicos capaces de transformar una sociedad y cuya universalidad permite que sean aplicados por quienes los consideren como una vía alternativa válida para el cambio. Si para Wright la figura del “Lieber Meister” implica un reconocimiento de la labor del arquitecto como abanderado de un nuevo estilo arquitectónico basado en la construcción de un lenguaje singular alejado de los modelos historicistas, para Mahony y Griffin representa un guía espiritual que enuncia unos principios democráticos que pueden verse materializados a través de la arquitectura como herramienta social que combina modelos de gestión y elementos construidos, con una capacidad evocadora basada en la razón y la emoción.

Consciente de la necesidad de un modelo educativo diferente pero al mismo tiempo de la urgencia del cambio, Sullivan incide en el individuo como base sobre la que construir una nueva arquitectura. *No podéis ser verdaderamente educados en las escuelas. Por lo tanto, debéis educaros a vosotros mismos* (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.214) (McGregor 2009, p.63). Esta frase, pronunciada ante una audiencia repleta de jóvenes estudiantes, se transforma en una de las características principales de la obra de Mahony y Griffin, potenciada por la movilidad que define su práctica profesional durante algo más de dos décadas. Un recorrido en el que la resiliencia se convierte en su aliada frente a los diferentes obstáculos que entonces Sullivan les advirtió se podrían encontrar. *Esforzaos en desarrollar en vuestras mentes la agilidad, flexibilidad, precisión, equilibrio, resistencia y juicio de un atleta... Si la mente humana se alimenta de polvo, reproducirá polvo. Si se alimenta de naturaleza, reproducirá naturaleza* (Louis Henry Sullivan 1900, en Sullivan 1979, p.222). De su análisis se puede considerar a ambos como unos discípulos de este, capaces de materializar sus ideas, reflejadas tanto en la escala urbana como en la residencial, desde la creación de un nuevo modelo social planteado en sus comunidades domésticas, como en la construcción de sus viviendas y en la definición de los detalles constructivos de cada una de ellas.

Defensor del pensamiento romántico como alternativa compatible con el uso de la razón, Sullivan considera a ambos como fuentes necesarias para producir una arquitectura completa, alejada de las visiones acotadas en las que se tiende a separar la vertiente espiritual de la científica, y que considera han provocado la crisis de identidad que sufre la disciplina a comienzos del siglo XX (Morrison 1935, p.17) [9.2]. Esta idea confirma lo que por aquel entonces era común entre muchos pensadores de la época, quienes consideran necesario un cambio en el modelo social y cultural, en el que es preciso retomar la conexión perdida con el mundo espiritual de cada individuo, desde

[9.3]

[9.4]

[9.3] Marion Mahony Griffin, 1915. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2046).

[9.4] Walter Burley Griffin, 1915. Fuente: Archivos de la Biblioteca Mitchell, Biblioteca Estatal de New South Wales (F927.2/G).

una visión de la naturaleza como el ejemplo en el que encontrar la inspiración y las respuestas a la crisis de valores en la que se encuentra la disciplina.

Ante el uso de la razón como única herramienta válida para el desarrollo cultural y científico de la nueva sociedad del siglo XX, se presenta la alternativa del modelo romántico basado en la experiencia emocional frente a la puramente racional. La excesiva rigidez del primero y la aparente laxitud e imprecisión del segundo, favorecen la aparición de defensores de un sistema lógico capaz de devolver el orden a una sociedad que, en los Estados Unidos acaba de terminar una Guerra Civil, y en Europa se enfrentará pocos años más tarde a dos conflictos bélicos que debilitarán el sistema social existente. Frente a la dicotomía planteada, Sullivan propone un modelo integrador en el que el verdadero desarrollo del individuo, y por tanto de la sociedad de la que forma parte, asegure la presencia de lo objetivo y lo subjetivo, de lo tangible y de lo intangible, como realidades que conforman la Naturaleza en la que vive.

Más allá de su arquitectura construida, la obra de Sullivan ha de considerarse en conjunto con sus textos, analizados en el contexto histórico en el que se escriben, y teniendo en cuenta los referentes filosóficos y estilísticos que condicionan una época de cambio como la vivida entonces en los Estados Unidos. Su principal objetivo era hacer renacer al país gracias al poder de la arquitectura, construida o escrita, ya que ambas partes formaban un conjunto indivisible. *Hacer un edificio real y hacer un poema son una única cosa... el poeta tiene el poder de ver y hacer* (Sullivan 1918, p.86). Tras un lenguaje evocador, críptico en ocasiones, y más próximo a la poesía que al ensayo, aparece la visión de un individuo soñador. Un arquitecto capaz de no solo imaginar un nuevo país sino de agitar a quienes acceden a sus textos o se sienten atrapados entre sus palabras, *Sullivan era mitad arquitecto, mitad joyero* (Walter Burley Griffin 1930, en McGregor 2009, p.62).

Sus ideas y la manera en la que las plasma en sus textos, encuentran una inspiración en los textos trascendentalistas de Whitman y Emerson. El lenguaje simbólico de este, contiene los aspectos inmateriales identificados como la *esencia espiritual* (Weingarden 2009, p.6) que configura el mundo natural del que forma parte el ser humano, y que la nueva arquitectura propuesta debe ser capaz de mostrar a la sociedad. De igual forma que el poeta es capaz de plasmar a través de las palabras la belleza de la naturaleza, el arquitecto ha de utilizar su lenguaje propio, la construcción, como medio a través del cual manifestar y proponer una nueva belleza propia del siglo XX. *El hombre físico o trabajador; el hombre que cuestiona y se convierte en científico; el hombre emocional, que dramatiza las actividades y da sentido a la vida; el hombre especulativo y contemplativo que se convierte en filósofo; el poder moral que lo empuja a la democracia; el hombre soñador que se vuelve visionario; el místico, el poeta, el profeta, el pionero, el que afirma, el aventurero orgulloso... entonces se levanta el último velo, el hombre-realidad es hallado sano de corazón, la quintaesencia del poder, el soñador de sueños, el creador de realidades, el más grande de los artífices: el maestro artesano... y es así como la naturaleza del arte universal empieza a emerger dentro del resplandor de esta luz moderna* (Sullivan 1924, p.22).

[9.5]

[9.5] *Mano con una hoja*. Dibujo de Louis Henry Sullivan, 1885. Fuente: Archivos del Art Institute of Chicago (M.249).

Pese a las críticas al modelo arquitectónico y social de entonces, los textos de Sullivan se caracterizan por un lenguaje positivo que ensalza las capacidades de los jóvenes arquitectos dispuestos a aprender una manera alternativa de hacer arquitectura [9.3] [9.4]. De ellos se desprende una confianza en el futuro próximo capaz de movilizar a aquellos deseosos de cambiar la sociedad, como era el caso de Mahony y Griffin. Su escritos se convierten no solo en una nueva teoría arquitectónica sino en algo comparable con un *texto de carácter religioso* (Morrison 1935, p.240), en el que no se propone un estilo arquitectónico específico como solución, sino un pensamiento capaz de ser materializado de diversas formas por quienes comprendan el verdadero espíritu que contienen sus palabras.

El lenguaje visual empleado por Emerson es utilizado por Sullivan para recrear en sus textos una visión constante, en la que el significado de las palabras empleadas parece contener la imagen del concepto al que hacen referencia, al tiempo que proponen una nueva realidad posible (Birmingham 2000, p.210). Se trata de un lenguaje en el que el uso de la metáfora implica una dificultad añadida en la interpretación exacta de las intenciones de quien lo escribe, pero que a su vez contiene un potencial evocador para aquel que lo lee. Sus escritos no tratan de describir un método a aplicar en la práctica proyectual, ni muestran imágenes de posibles arquitecturas ideales. Han de considerarse como manifiestos en los que su autor aboga por una sociedad mejor en la que el papel del arquitecto debe recuperar características propias del mundo del arte. Por este motivo, el estilo narrativo de los mismos trata de emular a escritores como Emerson, sirviendo como referente para definir una nueva arquitectura en la que se incorpore la misma capacidad evocadora que se refleja en los textos de este.

La forma en la que el concepto es expresado contiene a su vez la función de dicho elemento, generando una dualidad inseparable de la que se deriva la máxima de Sullivan según la que la “forma sigue a la función”. Esta idea parece reflejar el aspecto meramente utilitario de la arquitectura y como tal ha sido empleada de forma parcial tratando de acercar la figura de Sullivan a pensamientos próximos a la arquitectura racionalista de comienzos del siglo XX (Rochelle Berger Elstein en De Wit 1986, p.199). Incidiendo en el modelo de escritura basado en las imágenes y metáforas de Emerson y Whitman, la aseveración de Sullivan debe leerse en unos términos más amplios, hasta entender la función en la arquitectura no solo como una cuestión racional sino también pasional. *¡El arte cobrará vida!; La vida será arte!* (Louis Henry Sullivan 1894, en Sullivan 1979, p.193) [9.5].

La vida a la que se refiere Sullivan debe estar presente en los edificios, tanto en el cumplimiento del programa requerido para cada uno de ellos, como en sus condiciones técnicas y constructivas, pero a su vez, y al igual que el poeta se sirve del lenguaje para expresar ideas que trascienden a la mera palabra, el arquitecto debe ser capaz de mostrar estos conceptos que confirman la verdadera naturaleza del objeto construido. La expresión de la función amplía la noción de forma como realidad tangible, hasta ser capaz de mostrar la identidad que significa cada arquitectura propuesta. *Una cosa parece lo que es, y es lo que parece* (Louis Henry Sullivan 1918, en

[9.6]

[9.6] Detalle de la esquina de la Biblioteca Stinson Memorial, Anna, Illinois, 1912. Fuente: Kruty, Paul. 2010. *Walter Burley Griffin and the Stinson Memorial Library. Modernism comes to Main Street*. Champaign: Walter Burley Griffin Society of America. Fotografía de Paul Sprague.

Sullivan 1979, p.43). Un edificio destinado a albergar el legado cultural de antiguas civilizaciones, que a su vez ha de convertirse en un lugar en el que el conocimiento ha de difundirse, identificado con el término biblioteca, debe mostrar en su materialización, tanto las condiciones funcionales específicas derivadas de su programa, como las simbólicas antes mencionadas. La expresión de un pensamiento, sentimiento o cualidad específica se manifiestan mediante un carácter simbólico, que debe acompañarse a su vez de un contenido técnico específico que resuelva las condiciones físicas necesarias para la construcción del nuevo edificio.

La evolución de la arquitectura de Mahony y Griffin evidencia una búsqueda permanente de la expresión adecuada para la dualidad propuesta por Sullivan, en la que función y forma no pueden considerarse la una como consecuencia de la otra, ni viceversa, sino como dos entidades interrelacionadas que, dependiendo de la complejidad y habilidad de quien propone una solución arquitectónica, los límites entre una y otra se vuelven difusos. *No tiene principio ni fin. Es inmensurable en cuanto pequeña, enormemente grande; inescrutable por móvil, infinitamente serena; íntimamente compleja pero simple* (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.43) [9.6].

La utilización de elementos constructivos fuera de escala y el empleo de materiales locales manipulados de forma que parezcan extraídos directamente del lugar en el que se construye, redundan en la idea de la utilización de un lenguaje formal específico, ajeno a tendencias y movimientos historicistas, que acerque la arquitectura de Mahony y Griffin a una materialización singular de la forma propuesta de acuerdo a la función requerida. Dicha continuidad permite establecer un acercamiento a las obras de ambos, desde el objeto construido hasta el detalle final contenido en una carpintería de una de sus viviendas. Cada movimiento contiene la máxima por la que su forma sigue a su función, capaz de expresar una misma idea a diferentes escalas y mediante medios de expresión diferentes.

La significación de una idea, materializada en una obra de arquitectura que confirme la bidireccionalidad de las palabras de Sullivan, debe comprender la naturaleza como el lugar del que el individuo debe obtener las materias primas con las que construir, definir una expresión verdadera, inherente al sitio en el que se realiza. En los materiales de la naturaleza se percibe la acción del paso del tiempo, de la acción de algo superior al individuo. *Los materiales del edificio no son más que elementos de la tierra extraídos de la naturaleza, y reorganizados y reconfigurados por medio de la fuerza; mecánica, muscular, mental, emocional, moral y espiritual. Si se emplean elementos robados a la divinidad, dejemos que se conviertan en verdaderamente humanos* (Sullivan 1918, p.32). La percepción del nuevo objeto generado por el hombre debe ser capaz de mostrar y transmitir estas características presentes en la materia empleada antes de ser transformada, cual obra de arte, en busca de una nueva forma de expresión.

La condición ecléctica del pensamiento de Sullivan ha condicionado la repercusión de sus ideas al ser considerado como alguien alejado de los principios funcionalistas que definen el panorama arquitectónico de comienzos del siglo XX

[9.7]

[9.7] Obreros construyendo una carretera en Castlecrag, 1921. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/1914).

(Andrew 1985, p.7). Esta visión debe entenderse como parcial, al tratar el término ecléctico como una simple reinterpretación de estilos pasados, elegidos de manera consciente por Sullivan y creando así un lenguaje propio calificado como personal y por tanto difícilmente replicable. *Los edificios de Sullivan eran multifuncionales, resultado de la confrontación del arquitecto con una serie de problemas estéticos, sociales, urbanos, metafísicos y personales... estas cinco dimensiones solo pueden ser comprendidas completamente "leyendo" sus edificios y su trabajo literario* (Twombly y Menocal 2000, p.11). Identificar estos aspectos como inherentes a las obras y textos de Sullivan, muestra una acepción del término ecléctico que entonces sí debe aceptarse como válida para entender su obra. Las diferentes dimensiones desde las que acometer la solución de un problema arquitectónico, significado especialmente por la definición de una nueva arquitectura democrática, implica una complejidad en la lectura de las obras y los proyectos realizados en los que el eclecticismo ha de entenderse como una dimensión global, próxima al pensamiento humanista aplicado a la arquitectura, *cada edificio que ves es la imagen de un hombre que no ves* (Sullivan 1918, p.24). De lo que se deduce que la imagen global de los edificios que configuran una ciudad está hecha a imagen y semejanza de quienes conforman la sociedad ya que, como disciplina plural, son muchos los agentes intervinientes en su materialización [9.7].

La simplificación de los problemas arquitectónicos a aspectos meramente técnicos o funcionales implica un problema similar al de la utilización de los estilos arquitectónicos antiguos como regla única para la composición de edificios. Se trata de un acercamiento a la labor del arquitecto desde una posición en la que los sentimientos, las experiencias vividas, lo que realmente debe mostrar el poeta a la sociedad, se ocultan deliberadamente resultando una arquitectura impersonal y sin alma. La idea de generar "máquinas de habitar" responde de forma parcial al verdadero problema al que se enfrenta la nueva sociedad que Mahony y Griffin pretenden crear a comienzos del siglo XX. Esto no implica un abandono de las necesidades constructivas propias de la arquitectura. La formación técnica de ambos, y el especial interés por la construcción y control de costes de Griffin, le impulsan a la creación del sistema de módulos prefabricados de hormigón Knitlock. No obstante, en esta solución también aparece implícita la dualidad planteada por Sullivan, al incluir la utilización de los áridos locales como medio para conseguir un color similar al paisaje natural en el que construir las nuevas viviendas, ancladas visualmente al terreno y a las condiciones climáticas del lugar.

El eclecticismo del que hace uso Sullivan, y que caracteriza la obra y el ideario de Mahony y Griffin, debe entenderse como aquel capaz de satisfacer tanto el pensamiento utilitarista como el formal, al considerar *una obra de arte como una unidad que es más que la suma de las partes, una unidad dependiente de la interrelación de las partes según un orden artístico coherente (orgánico). El todo es más que la suma de sus partes porque tiene un significado abstracto (funcional)* (Morrison 1935, p.271-272). La obra realizada en los Estados Unidos, Australia e India se convierte en un conjunto unitario, en el que la evolución del lenguaje utilizado es consecuencia de la adaptación a cada una de las realidades sociales, culturales y medioambientales en las que se construye, al tiempo que mantiene la identidad individual en la que se puede

[9.8]

[9.8] The Inorganic: Manipulation of Forms in Plane Geometry, Louis Henry Sullivan, 1922. Fuente: Sullivan, Louis Henry. 1924. *A system of architectural ornament according with a philosophy of man's powers*. Nueva York: Rizzoli in cooperation with the Art Institute of Chicago.

reconocer el significado abstracto que define el todo al que hace referencia Morrison. El extrañamiento que se produce al observar algunas de las obras de Mahony y Griffin, en las que las proporciones o los materiales empleados parecen no corresponder con otras de las arquitecturas propuestas entonces, ni siquiera con sus precedentes, implica un cambio necesario en la forma en la que el espectador se acerca a ellas. El estudio de su apariencia formal debe realizarse desde la valoración de la expresión de su forma, lo que implica un análisis no solo de lo visible sino de las ideas y conceptos de orden superior que pueden encontrarse de forma individual, y como parte del conjunto total de su obra.

La llegada a la India implica un encuentro con una sociedad ajena a lo conocido hasta entonces por Mahony y Griffin. La distancia establecida con sus orígenes puede suponer un argumento válido para tratar de entender el carácter singular de los proyectos realizados en este país. El lenguaje formal adquirido y el énfasis en el ornamento como un elemento tridimensional capaz de albergar en su interior al ser humano, no se debe a una desinformación sobre lo que acontece en Europa y en los Estados Unidos (Kruty y Sprague 1997, p.83), sino a una decidida y manifiesta orientación hacia una vía alternativa al utilitarismo predominante entonces. La identificación de esta posición como aquella capaz de aportar una dimensión emocional, que identifique a la arquitectura como una obra de arte y no como una mera respuesta desde la ingeniería, *a cualquiera que hace un edificio se le llama arquitecto, Le Corbusier, por ejemplo, que es un simple ingeniero. Sus cajas apiladas como estructuras no son para nada arquitectura* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.180). Por encima del tono provocativo y desproporcionado de las palabras de Mahony, se muestra una clara posición a favor de una arquitectura cuya expresión muestre todas las funciones a las que debe dar respuesta. Una arquitectura en la que se pueda descubrir el alma de quien la crea, como una consecuencia de la revelación del alma del propio edificio construido. Sirven a su vez para confirmar que tanto Mahony como Griffin eran plenamente conscientes de lo que acontecía en otras partes del mundo, ratificando su condición de arquitectos globales, que deciden posicionarse al margen para continuar con el mensaje iniciado por Sullivan.

La concepción de una arquitectura orgánica por parte de este deviene de la idea cíclica en la que forma y función pueden identificarse en las diferentes escalas que configuran un proyecto arquitectónico. La condición ornamental de la arquitectura de este se convierte en un elemento que depende de la estructura principal que lo alberga, y no un objeto añadido posteriormente. Las hojas pertenecen al árbol, esto es, son árbol pero en una condición diferente al elemento estructural básico configurado por el tronco y las ramas. El organicismo aplicado a la arquitectura considera las hojas como un objeto propio del árbol, en el que además se reconoce al árbol, caracterizándolo hasta dotarlo de una identidad propia que tan solo la especie a la que pertenece puede contener. El sistema ornamental propuesto por este, y basado en la abstracción geométrica de elementos naturales, busca una correlación entre el edificio y este estrato que contiene información específica que reafirma la condición esencial de la nueva arquitectura propuesta [9.8]. Esta condición expresiva que trata de mostrar la naturaleza interna de los objetos creados, sirve a Mahony y Griffin como referente para

[9.9]

[9.10]

[9.11]

[9.9] Casa Wilson, Castlecrag, 1929. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/1802).

[9.10] Sala principal del Teatro Capitol de Melbourne, 1922. Fuente: Archivos Nacionales de Australia (A1200, L9390).

[9.11] Detalle de un pabellón para la Exposición Internacional de Fotografía, en la Exposición de Industria y Agricultura de la Provincias Unidas de Agra y Oudh, 1935. Fuente: Archivos de la Biblioteca Mitchell, Biblioteca Estatal de New South Wales.

generar un lenguaje en el que la geometría empleada muestre conceptos internos, en ocasiones estructurales [9.9], o cercanos a cuestiones más espirituales dirigidas a cada uno de los usuarios de los edificios [9.10].

La definición de un todo cuyo significado trasciende a cada una de sus partes no implica que estas carezcan de la intensidad requerida a la hora de desarrollarlas. En ellas se debe reconocer a quien las crea, la coherencia de sus ideas, mediante la expresión de una forma que le representa ante la sociedad. *Cuando todo está dicho y hecho, la gran obra maestra, o la pequeña obra maestra, no es más que la expresión condensada de una filosofía de vida tal y como la entiende el artista que la ha creado; permanece mostrando su imagen y convicciones en lo concerniente a la mente humana, a su corazón y a su alma, y el progreso y el destino de la humanidad* (Louis Henry Sullivan 1900, en Sullivan 1979, p.223).

Desde el objeto arquitectónico construido hasta el detalle que configura cada una de sus partes refleja en las obras de Mahony y Griffin el carácter orgánico enunciado por Sullivan. Se puede considerar al edificio como el elemento singular que, mediante la organización de otros a su alrededor, es capaz de definir un sistema integral identificado con el planeamiento urbano, esto es, una estructura social alternativa y coherente, cuya forma siga a la función definida por el arquitecto. Aspirar a definir una nueva sociedad democrática se convierte entonces en la única solución posible para revertir la crisis de un país que debe recuperar su identidad. *La esencia de la Democracia reside en la libertad del individuo, tanto en su cuerpo como en su mente* (Louis Henry Sullivan 1900, en Sullivan 1979 p.214). Estas palabras pronunciadas por Sullivan en Chicago, frente a un Griffin cuya carrera como arquitecto acababa de comenzar entonces, descubren la constante lucha que tanto él como su mujer mantienen a lo largo de su carrera, tratando de establecer el equilibrio entre la parte física y la espiritual, tanto en sus edificios como en los usuarios de los mismos, desde la dimensión residencial, la de las comunidades domésticas, o los planeamientos urbanos de mayor tamaño como el de la Capital Federal en Canberra. El pensamiento orgánico promovido por Sullivan será la base que les permita definir a escala urbana lo materializado por este en sus edificios.

La interpretación del eclecticismo y el uso del ornamento de Sullivan como la base teórica sobre la que Griffin trata de desarrollar un lenguaje formal específico (Krutty y Sprague 1997, p.87), evolucionado en su última etapa como arquitecto en India, debe completarse con la presencia de Mahony especialmente en el proyecto para la Exposición en Agra [9.11]. Siendo Griffin quien considera a Sullivan como un referente desde sus primeros años como estudiante de arquitectura, el desarrollo de los diferentes pabellones para la feria en la India se convierten en un catálogo expresivo de la capacidad gráfica de ambos como entidad única. Además de esta relación planteada por Sprague con respecto al lenguaje formal de los edificios, es preciso descubrir la influencia de aquellas palabras pronunciadas en 1900 en Chicago, para poder catalogar los proyectos de escala urbana desarrollados por Mahony y Griffin durante su carrera como ejercicios en los que materializar las visiones de Sullivan, más allá de la

[9.12]

[9.12] Portada del libro *Kindergarten Chats and other Writings* de Louis Sullivan. Fuente: Sullivan, Louis Henry. (1918). 1979. *Kindergarten chats and other Writings*. Nueva York: Dover Publications New York.

repercusión que en ellos puedan tener sus ideas sobre el uso de ornamento en la arquitectura.

La combinación de la arquitectura tradicional islámica con estilos neogóticos de la era victoriana inglesa, influye en el desarrollo de un sistema ornamental propio en Sullivan (William H. Jordy en De Witt 1986, p.149). La condición de infinito asociada con la atemporalidad de la naturaleza se descubre como una dualidad a través de la que poder generar una expresión arquitectónica alternativa. Los motivos vegetales ideados tras un proceso de abstracción geométrica, colonizan los edificios propuestos convirtiéndolos en símbolos representativos tanto de las instituciones para las que son creados como para una sociedad que debe encontrar la ciudad referentes sobre los que construir su futuro. Si la conexión con la arquitectura del país asiático de Sullivan se refiere a aquella generada tras el mestizaje de la cultura local con la heredada de la tradición inglesa, Mahony y Griffin optan por conexión directa con las referencias históricas tanto islámicas como hinduistas, en una acción reivindicativa de los orígenes de quienes conforman una sociedad bajo un régimen político que no garantiza una verdadera democracia para todos sus habitantes. La expresión del infinito como característica que diferencia al individuo de la naturaleza en la que habita, es utilizada por ambos como recurso para crear una arquitectura que permanezca en el tiempo como símbolo de cambio, reflejo de una nueva arquitectura democrática desde la que activar la transformación social.

El estudio crítico de la arquitectura se fundamenta según Sullivan en el entendimiento de las condiciones sociales que la producen. La arquitectura define la sociedad y por tanto, entendiendo sus relaciones se puede lograr mejorar tanto lo primera como la segunda. Su labor como arquitectos es transformar la sociedad, de manera que se libere y se permita la aparición de ciudadanos independientes en su pensamiento y en sus acciones. El pensamiento lógico, centrado en la solución utilitaria de los problemas derivados tanto de la construcción como del programa funcional de los edificios ha de transformarse en un pensamiento orgánico, en el que tenga cabida la dimensión poética de la arquitectura, como obra de arte y no como una simple máquina. En su texto “Arquitectura emocional comparada con la intelectual”, Sullivan aboga por conocimiento personal profundo, de manera que *la intuición, la imaginación, el pensamiento y la expresión*, deben ser valores fundamentales para el arquitecto y la sociedad (Louis Henry Sullivan 1894, en Sullivan 1979, p. 191-201), como un camino en el que evolucionar la visión parcial utilitaria hacia una global y emocional de la arquitectura [9.12].

La intuición únicamente será posible si el individuo observa atentamente aquello que le rodea tratando de descubrir no solo lo que ve sino lo que pese a existir, permanece oculto a su conocimiento. La voluntad por encontrar nuevos caminos surge debido a la condición inconformista del ser humano, deseoso de trazar alternativas a los problemas existentes. La imaginación se torna indispensable para comenzar a traducir las intuiciones iniciales en posibles acciones que, mediante el pensamiento y la capacidad creativa de cada cual se convertirán en un objeto reconocible. Esta materialización es la expresión de una función a través de la forma concebida,

[9.13]

[9.13] Lámina 16, detalle sistema ornamental de Louis Henry Sullivan, 1924. Fuente: Sullivan, Louis Henry. 1924. *A system of architectural ornament according with a philosophy of man's powers*. Nueva York: Rizzoli in cooperation with the Art Institute of Chicago.

generando una continuidad indisoluble, donde la mente, el corazón y el alma no tengan límites o fronteras (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.57).

La universalidad que proponen Mahony y Griffin en su obra, se verá reflejada en la construcción de una arquitectura ligada al entorno, pero basada en unos mecanismos compositivos y constructivos capaces de ser desarrollados en otros lugares. No responde directamente a ningún lenguaje específico sino que resulta de la suma de distintos elementos recogidos de la historia, reinterpretados, así como de distintas fuentes de inspiración de diversas culturas del mundo. Solo así sus proyectos serán capaces de responder a necesidades diferentes desde una posición universal. La equidad se manifiesta en muchas de sus propuestas para comunidades residenciales, garantizando las mismas oportunidades para todos sus miembros, tanto en el contacto con la naturaleza, como en el desarrollo individual de cada una de las viviendas que lo configuran. La búsqueda de una organización que favorezca la igualdad entre sus habitantes, facilitando el acceso a una vivienda así como a los usos públicos, será otro rasgo característico de ambos proyectos.

La democracia debe ser entendida como la liberación, la búsqueda y desarrollo de los espléndidos pero ocultos poderes del hombre, siempre desde su condición de individuo (Louis Henry Sullivan 1906, en Sullivan, 1988, p. 94). En este aspecto, ambos son conscientes del papel de la arquitectura y de las artes como necesarios para el desarrollo de una sociedad, permitiendo el desarrollo individual de cada cual dentro de una comunidad. *No hay límite para la subdivisión del pensamiento orgánico* (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.47). Aceptando esta idea, Mahony y Griffin parecen reinterpretarla trazando un recorrido inverso que les permite definir un nuevo modelo social capaz de mostrar una realidad material y espiritual, tanto en sus edificios, como en las relaciones que se producen entre ellos, sus usuarios, y el entorno en el que se construyen.

La liberación individual debe permitir *al ser humano ser libre tanto en su cuerpo como en su alma* (Louis Henry Sullivan 1900, en Sullivan 1979, p.221). De estas palabras se puede interpretar uno de los principios fundamentales de Sullivan aplicados por ambos a sus proyectos, al comprender que la nueva arquitectura que debe producirse entonces, debe ser libre tanto en su forma (cuerpo) como en su función (alma). Una forma que sin aceptar de manera dogmática ninguno de los estilos conocidos, pero al mismo tiempo conociendo las características necesarias de cada uno de ellos, les sirva para definir y expresar aquellos conceptos abstractos que deben mostrarse, desde una concepción poética de la arquitectura según el lenguaje visual utilizado por Emerson [9.13]. *El poeta, el pintor, el escultor, el músico, el arquitecto, cada uno de ellos busca concentrar la belleza del mundo en un punto, y cada uno de ellos en sus múltiples obras han de satisfacer el amor por la belleza que les impulsa a realizarlos. Así el Arte será la naturaleza filtrada a través del alambique del hombre. Así el arte será obra de la Naturaleza a través de la voluntad del hombre completada con las belleza de sus primeras obras* (Emerson 1836, p.18-19).

La nueva democracia basada en el individuo será la base que defina las propuestas analizadas para las comunidades domésticas en Rock Crest / Rock Glen y en

[9.14]

[9.14] Walter Burley Griffin con un grupo de vecinos en un patio en Castlecrag, alrededor de 1930. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2348).

Castlecragh. El reconocimiento de este como elemento fundamental cuya libertad debe generar un sistema social en el que otros puedan convivir con él, implica la no aceptación de un doble sistema ético, en el que lo que sucede en el mundo privado no sea coherente con lo que se demanda en el colectivo, especialmente en lo relativo a cuestiones económicas y políticas (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.151). La noción de comunidad doméstica implica una revisión de los sistemas de control y gestión de los terrenos sobre los que se implantan, garantizando una libertad individual en la dimensión privada de cada una de las propiedades. Se establecen unas condiciones sociales y medioambientales que garanticen la preservación del conjunto, construido y existente, como un sistema general cuya forma final sigue a la función principal para la que fue ideado. La cultura democrática que rige las comunidades domésticas de Iowa y Sydney se basa en la individualidad de cada propietario que permite, mediante acuerdos entre ellos, un autogobierno que asegura la comunión entre arquitectura y naturaleza, gracias a un modelo ciudadano fundamentado en la cooperación social, económica y cultural. Estos proyectos materializan las ideas enunciadas por Sullivan, al comprender la pluralidad necesaria para crear un nuevo modelo social basado en la *democracia de forma completa, compleja pero simple... que incluye todas las artes, todas las actividades, individuales y colectivas* (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.163).

La organización de esta nueva estructura social se establece en una dimensión residencial en la que tanto Mahony como Griffin pueden participar como gestores, coordinadores y a su vez como usuarios. Si la experiencia previa de Canberra no puede implementarse debido a la escala de la actuación y el número de entidades y agentes políticos y económicos implicados en ella, Castlecragh resulta una apuesta personal, financiada en parte por ellos mismos, para materializar y mostrar a la sociedad que el modelo alternativo era viable. *El espíritu de la democracia es una función buscando su expresión en un forma social organizada. Cada función es una subdivisión o fase de esa energía llamada Espíritu Creativo Infinito, que puede llamarse Función de todas las funciones* (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.99). La expresión social organizada a la que apela Sullivan es la aspiración constante en la obra de Mahony y Griffin, siendo el proyecto de Canberra el más significativo tanto por su repercusión internacional como por la dimensión del mismo, pero resultando Castlecragh el ejemplo más desarrollado de acuerdo a los principios enunciados por ambos, como consecuencia de las experiencias previas en los Estados Unidos [9.14].

Para Sullivan una pared de ladrillos representa un organismo único, con un funcionamiento estructural específico que, debido a su configuración como suma de pequeñas unidades independientes, admite diferentes configuraciones pero manteniendo la esencia del nuevo elemento creado (Sullivan 1910, p.200-205). Se trata de una metáfora de lo que él entiende como sociedad democrática, en la que cada individuo puede mantener su identidad personal, pero que necesita de la presencia y acción de sus semejantes para crear una nueva realidad. El trabajo colaborativo de cada uno de los ladrillos es lo que permite entender la naturaleza del muro. Esa asociación de los caracteres que intervienen en las comunidades democráticas será la forma en la que la función requerida por Sullivan se exprese desde la gestión como paso previo a la

[9.15]

[9.15] Edificio Wainwright, San Luis, Missouri, 1891. Arquitectos: Adler & Sullivan. Fuente: Weingarden, Lauren S. 2009. *Louis H. Sullivan and a 19th-century poetics of naturalized architecture*. Surrey: Ashgate Publishing Company.

construcción. La definición de un sistema de normas compositivas que caracterizan la construcción de la serie de sedes bancarias realizadas por este en los Estados Unidos entre 1906 y 1920 (Twombly y Menocal 2000, p.53), será utilizado por Mahony y Griffin para establecer un modelo de gestión en Iowa y Sydney, como normas básicas que deben respetarse para garantizar un modelo democrático de convivencia alternativo.

Las comunidades domésticas replican el modelo orgánico, al generar una entidad independiente en la que sus partes, identificadas con las parcelas privadas de cada propietario, conviven con los espacios verdes y culturales de gestión comunitaria, creando un conjunto único cuyo modelo de administración implica una naturaleza diferente a la de cada una de las partes que lo conforman por separado. La consideración de la arquitectura como un organismo vivo debe aceptarse en términos que trascienden su apariencia formal externa y la evolución de la misma a lo largo del tiempo. A los esfuerzos a los que se ve sometida una estructura de forma constante y la manera en la que son representados como recurso expresivo, ha de añadirse la condición del ser humano como material que forma parte del conjunto. La interacción de este con el entorno natural y la arquitectura construida, así como entre cada uno de los habitantes de las comunidades domésticas corrobora la constante evolución del modelo propuesto, en lo que puede considerarse como un ejemplo más cercano a la arquitectura escrita por Sullivan que a la construida.

La condiciones de habitabilidad de las grandes ciudades como Chicago y Nueva York a comienzos del siglo XX estaban condicionadas por el gran aumento de la producción industrial. Pese al interés por la vuelta a la naturaleza, Sullivan descubre en las nuevas reglas que deben regir las ciudades industrializadas una oportunidad para desarrollar una tipología inherente a ellas, que a su vez refleje los ideales que definen su visión de una arquitectura alternativa. El edificio en altura será un objeto de estudio sobre el que mostrar a la sociedad el papel del arquitecto y la necesidad de recuperar la dimensión artística y evocadora de la disciplina, incluyendo a su vez los avances tecnológicos necesarios para construir en altura. No se cuestiona la pertinencia del modelo social, industrial y de consumo generado, sino que trata de evolucionar el tipo de edificio existente para convertirlo en un “Edificio de oficinas en altura considerado artísticamente” (Sullivan 1896). A la organización horizontal del programa, apilado en diferentes estratos según las características utilitarias del edificio, propone añadir conceptos basados en la verticalidad, y orientados a magnificar las virtudes y características de la representatividad y la extensión, en altura, tanto de la institución representada como la de sus usuarios. El entablamento que corona el edificio Wainright se muestra como un elemento unitario soportado por una sucesión de pilastras verticales que en su repetición actúan a su vez como una entidad solidaria (Andrew 1985, p.100). El equilibrio entre las partes que trabajan de forma solidaria soportando el elemento que se sitúa sobre ellas y que parece representar un nuevo modelo social, encuentra en la arquitectura construida una forma de expresión coherente, tanto en su carácter institucional como en su capacidad evocadora [9.15].

El proceso de erigir un edificio en altura representa entonces una oportunidad para expresar un concepto de orden superior identificado con la necesidad de elevar la

[9.16]

[9.16] Vista de la bahía de Castlecrag, 1930.
Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de
Australia (PIC 9929/114).

nueva arquitectura a un estatus diferente al conocido hasta entonces, mediante una expresión arquitectónica de forma que *el edificio sea alto, cada pulgada de él debe ser alta. La fuerza y el poder de la altura debe estar en él, la gloria y el orgullo de la exaltación debe estar en él* (Sullivan 1896). solo así la forma final será capaz de expresar la función por la que estos edificios son creados.

La identificación de la ciudad como un realidad fuera de control en la que las desigualdades económicas comienzan a debilitar la estabilidad social, se convierte en un lugar al que incorporar la naturaleza y las leyes internas que la definen, reconvertida en arquitectura cuya expresión sea capaz de mitigar las consecuencias derivadas de la industrialización y crecimiento económico descontrolado. El desarrollo en altura supone un desafío a través del que mostrar a la sociedad la creación, el florecer siguiendo los términos empleados por Sullivan, de una nueva arquitectura. La naturaleza expresada en la ciudad será la vía elegida por este para mostrar a los jóvenes arquitectos una a realidad alternativa. Mahony y Griffin optan por un itinerario alternativo pero complementario, al entender que los modelos urbanos deben redefinirse, especialmente aquellos en los que la escala urbana ha desaparecido por causa de la creciente presencia de los medios de transporte privados que permiten a los ciudadanos circular entre sus residencias a las afueras y las ciudad convertidas en centros productivos. Su objetivo es entonces devolver la ciudad a la naturaleza, planteando una arquitectura capaz de definir un nuevo sistema social en consonancia con el entorno natural en el que se implementa.

El lenguaje empleado por Emerson se sirve de la metáfora como estrategia para representar los procesos de transformación del paisaje (Weingarten 2009, p.253), como una metamorfosis del entorno y al que el hombre debe contemplar para descubrirse a si mismo de nuevo. Si la nueva arquitectura propuesta es capaz de expresar, mediante la metáfora como recurso artístico, el proceso de cambio o metamorfosis que debe acompañar a la sociedad, entonces se trata de una expresión orgánica. En el caso de los edificios de oficinas de Sullivan entendidos como edificios en altura, su materialización muestra *la ascensión del alma* (Sullivan 1896), como arquitectura que se desarrolla en altura. De las propuestas para las comunidades domésticas de Mahony y Griffin se desprende una voluntad de pertenencia al lugar, una fusión con el entorno que se sirve de la compacidad volumétrica de las viviendas así como el uso de los materiales locales, añadiendo la búsqueda de sistemas constructivos económicos capaces a su vez de contener el coste final de la operación. Lo que en Sullivan es una expresión poética del movimiento ascendente de una construcción representativa mediante la redefinición de verticalidad de un edificio de oficinas, en Iowa y en Castlecrag es un lenguaje específico que incide en la condición telúrica de su volumetría, y que redunda en la noción de pertenencia al lugar tanto de sus habitantes como de los materiales empleados [9.16].

Tomando como referente la máxima de Sullivan, se puede establecer la relación entre la función entendida como Democracia según este, y la forma como la Arquitectura Democrática planteada por Mahony y Griffin. El concepto abstracto enunciado y heredado de la visión trascendental de pensadores coetáneos, encuentra en ellos a dos arquitectos dispuestos a materializar tal idea en la sociedad de comienzos del

[9.17]

[9.17] Índice del manuscrito *The Magic of America*, 1949.
Fuente: Griffin, Marion Mahony. 1949 (2008) *The Magic of America*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
<http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html>.

siglo XX. No se trata de una réplica formal de las obras realizadas por el primero, ni siquiera una evolución de ellas. Considerados como seguidores de este, descubren en su visión un ideal que permitirá generar una nueva arquitectura en la que la razón y la pasión puedan convivir de manera natural.

La función social de la arquitectura debe encontrar, según Mahony y Griffin, una forma específica a través de la que plantear un modelo alternativo al residencial en las afueras de las ciudades, en el que la relación con la naturaleza devuelva al ser humano la noción de pertenencia a esta, por encima de la creciente subordinación al desarrollo industrial. Si en Sullivan es el edificio en altura el que da forma a las pretensiones democráticas de este, las comunidades domésticas, materializadas a partir de un modelo de gestión colaborativo, son la forma adoptada en los Estados Unidos y reafirmada en Australia, para promover el cambio anunciado por Sullivan.

Frente a la respuesta construida en forma de edificio vertical en la que el ornamento ejerce una misión evocadora, Mahony y Griffin comienzan por definir un sistema urbano y social que fomente un reparto equitativo de los derechos y las obligaciones de los residentes, pero que a su vez mantenga la condición de propiedad privada sobre la que se fundamenta la sociedad anglosajona. Una vez la noción de comunidad doméstica está implementada entre los propietarios, el principio de Sullivan se vuelve a introducir en la operación de adaptación a las condiciones naturales de la ordenación general, a la construcción de cada una de las viviendas, y a los detalles que definen partes específicas de las mismas. El organismo en el que la suma de las partes produce una entidad de orden superior consigue así dar forma a la nueva función social a la que la arquitectura debe dar respuesta para generar una sociedad democrática. En ella la razón y la intuición, la mente y el alma, tienen cabida al no entenderse como dos realidades independientes sino conectadas entre sí.

Los textos recopilados en “Kindergarten Chats” (Sullivan 1918) y en “Autobiografía de una Idea” (Sullivan 1924), suponen un legado escrito que sirve como referencia para los jóvenes arquitectos, mostrando una actitud vital desde la que afrontar la profesión entendida como un acto que además de ser racional debe incluir una vertiente emocional. La capacidad inspiradora de las palabras de Sullivan permite reconocer estos textos como fundamentos en los que Mahony y Griffin encuentran un soporte espiritual que no solo condiciona sus obras posteriores sino que puede intuirse incluso en algunos de los textos generados por ellos a lo largo de su trayectoria profesional. Muchos de ellos incluidos por Mahony en “Magic of America” (Griffin 1949), el recopilatorio “The Writings of Walter Burley Griffin” (Griffin 2008), muestra las similitudes entre los títulos y el contenido de algunos de sus artículos y los redactados por Sullivan. El carácter evocador de este se transforma en los escritos de Mahony y Griffin en un discurso más reivindicativo, en el que las críticas a los sistemas políticos y económicos de entonces, conviven con visiones de una arquitectura democrática alternativa, en la que su relación con el paisaje y el individuo se convierte en uno de los motivos centrales de sus reflexiones [9.17].

Las ideas de Sullivan sirven como desencadenante de una visión alternativa, en la que cuestionan un modelo social diferente en el que además del individuo y su

[9.18]

[9.18] Portada del libro *The Writings of Walter Burley Griffin*, 2008. Fuente: Griffin, Dustin. 2008. *The writings of Walter Burley Griffin*. Nueva York: Cambridge University Press.

dimensión espiritual singular, se debe dar respuesta a cuestiones ajenas entonces a la disciplina arquitectónica, pero fundamentales para configurar una nueva sociedad democrática. En 1906, Sullivan redacta el texto “What is Architecture?: A Study in the American People of Today” en el que trata de mostrar la relación existente entre los sistemas sociales y políticos y los diferentes estilos arquitectónicos que históricamente se han desarrollado, incidiendo en que los segundos son consecuencia inevitable de los primeros. Algo más de veinte años más tarde, en 1927, Griffin escribe un artículo titulado “Architecture in Another Fifty Years”, en el que critica la inacción y el conservadurismo de la profesión, en lo que considera un fracaso al no haber conseguido desarrollar una vida orgánica comunitaria [9.18].

El análisis de ambos textos permite reconocer en las palabras de Sullivan, pese a ser críticas con la posición de inacción de la sociedad entonces, una fe en el individuo como solución necesaria para que se produzca el cambio anunciado por este, al reclamar a cada individuo *la integridad del pensamiento propio*, de forma que cuando *las ideas fundamentales cambien emergerá una filosofía, una poesía, y una expresión artística en todas las cosas: ya que habrá aprendido (el individuo) que una filosofía, poesía y expresión artística específicas son vitales para el crecimiento saludable y desarrollo de una sociedad democrática* (Louis Henry Sullivan 1906, en Sullivan 1979, p.241).

De las palabras de Griffin, se deduce que la excesiva presencia del pensamiento científico frente a la posición espiritual adicional enunciada por Sullivan, sigue siendo un obstáculo para la nueva sociedad enunciada por ambos, *estos logros parecen estar constantemente fuera de la moda frente a cuestiones económicas o científicas y, pese al arquitecto como individuo capaz de diseñar, alguien como Louis Sullivan capaz de mostrar ahora y entonces qué es la creatividad en el arte, estas ideas carecen de la simpatía suficiente entre el público... mostrando la arquitectura como el reflejo de la civilización y la cultura que alberga* (Walter Burley Griffin 1927, en Griffin 2008, p.395). Una visión pesimista de la evolución de la arquitectura desde comienzos del siglo XX, pero que de nuevo vuelve a enfatizar la necesidad de incorporar una dimensión sensorial y emocional a la visión reduccionista del utilitarismo como única vía posible para alejarse del lenguaje historicista arquitectónico. *La creencia o filosofía que ha provocado el fracaso en el desarrollo de una vida orgánica en comunidad, ha sido inconsistente o ha estado en conflicto, fundamentalmente, con la vida. Debemos reconocer un orden natural externo de cosas que vemos, oímos, tocamos, olemos y saboreamos, y considerarlo real* (Walter Burley Griffin 1927, en Griffin 2008, p.397).

Tan solo un año más tarde, en 1928, durante el desarrollo de la comunidad residencial de Castlecrag y tras haber conocido la filosofía antroposofista de Rudolf Steiner, Griffin ratifica el pensamiento de Sullivan como la base de la arquitectura que debe cambiar la sociedad, por encima de cuestiones económicas y productivas. *La idea definitiva que viene a mi cabeza sobre la arquitectura se basa en la orgánica, sistemática forma de creación que la naturaleza muestra al adaptar una infinidad de soluciones para diferentes fines con la forma perfecta para cada función, siguiendo la frase de Louis Sullivan: la forma sigue a la función* (Walter Burley Griffin 1928, en Griffin 2008,

[9.19]

[9.19] Frank Lloyd Wright, 1889. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/1523).

p.403). Una arquitectura que, como la naturaleza, sea capaz de mostrar todas sus facetas y no solo aquellas en las que prima la razón como única alternativa válida a la réplica de modelos históricos. El desarrollo del pensamiento propio al que hacen mención tanto Sullivan como Griffin, implica una visión completa de la realidad natural, que permita convertir de nuevo a la arquitectura en una obra de arte capaz de emocionar a quien en ella habita.

Las palabras pronunciadas por Sullivan ante un auditorio compuesto por jóvenes estudiantes se convierten en el germen de lo que años más tarde es denominado como comunidades domésticas. Las vías empleadas por Mahony y Griffin para a su vez dar forma a las intuiciones que ambos tenían derivadas de aquella conferencia, serán los medios a través de los que confirmar la validez de dichas propuestas, desde el eclecticismo como estrategia general, en busca de un nuevo lenguaje universal unificador. La capacidad para descubrir las fuentes necesarias para traducir sus ideas en una realidad construida, acaba por definir una identidad propia que los significa y singulariza frente a otras alternativas en las que son juzgados como discípulos de Frank Lloyd Wright (David Dolan, en Watson 1998, p. 178). La visión global de quien puede considerarse como inspiración dentro de la disciplina arquitectónica, se convierte en ellos en una estrategia proyectual integradora, en un modo de expresión singular en el que razón y emoción forman parte de un mismo conjunto [9.19].

La definición de una expresión arquitectónica capaz de mostrar forma y función, emoción y razón, evidencia una relación dual entre la mente y el alma que señala a las nuevas generaciones destinadas a cambiar la arquitectura y la sociedad del nuevo siglo que estaba comenzando entonces. Tomando como referente esta idea, se puede establecer una similitud entre las dos realidades enunciadas y las figuras de Mahony y Griffin. Por encima de las diferentes teorías que tratan de mostrar a cada uno de ellos orientado hacia una posición u otra (Paul Sprague, en Watson 1998, p26), su obra debe entenderse como aquella en la que la unión de las partes genera un resultado único, que produce una realidad superior a cada una de ellas por separado. Identificar a cada cual con razón o emoción, con la forma o la función, supone volver a cometer el error interpretativo de la máxima enunciada por Sullivan, limitando así el entendimiento de su obra como aquella capaz de producir una arquitectura democrática desde la aceptación de esta como obra técnica de arte, racional y emocional al mismo tiempo. Una búsqueda de una identidad propia que se desarrolla a lo largo de los años que trabajan juntos y que, Mahony reconoce como un proceso evolutivo propio de quien considera una de sus principales referencias. *La comprensión de forma inteligente de los principios arquitectónicos por parte de Sullivan convirtió a su propio trabajo en una progresión continua, dotándolo de una gran variedad de soluciones* (Marion Mahony Griffin, en Griffin 1949, p.376-377).

La progresión continua citada por Mahony en referencia a la obra de Sullivan sirve como referente para establecer un paralelismo entre las partes, pero diferenciando el carácter evocador y profético de las ideas del segundo, frente a una actitud más resolutive y en parte menos visionaria de Mahony y Griffin. El análisis de ambos desde

[9.20]

[9.20] Colocación de la primera piedra de Canberra por parte del Ministro de Interior King O'Malley, 1913. Fuente: Archivos Nacionales de Australia (Cu1248/12).

la riqueza formal alcanzada a lo largo de su trayectoria profesional, acota parcialmente la repercusión de las palabras del primero, cuya repercusión alcanza en ellos una dimensión urbana, añadida a la de la arquitectura como objeto construido. De forma mucho más temprana que Wright, el desarrollo del proyecto de Castlecrag en 1920, supone una materialización de gran parte de las ideas de Sullivan, evolucionadas debido a las diferentes influencias a las que someten a sus proyectos, en relación con su entorno y de acuerdo a la creación de un modelo social alternativo.

La combinación entre la actitud pragmática reflejada en la creación de una empresa inmobiliaria para desarrollar y garantizar el soporte económico de Castlecrag o la creación de un sistema constructivo específico que permite ahorrar costes de producción y facilitar el acceso a la vivienda a diferentes sectores de la sociedad, convive con el idealismo de quienes confían en definir un modelo urbano alternativo, en comunión con la naturaleza, capaz de mostrar las características atemporales de esta en la forma en la que sus habitantes se relacionan con ella y la arquitectura planteada. Se puede considerar la forma de la Democracia de Sullivan confirmada gracias a la función de la Arquitectura Democrática de Mahony y Griffin, pero al mismo tiempo se pueden identificar funciones específicas en las diferentes escalas desde las que analizar la obra de estos, en busca de un lenguaje expresivo singular, una identidad propia como resultado de la expresión de su arquitectura próxima a la obra de arte.

La visión de un país como los Estados Unidos como un lugar en el que redefinir la arquitectura, no solo como una cuestión estilística sino social, es recogida por Mahony y Griffin como una misión personal que debe de trascender los límites del territorio americano, planteando una solución universal que demuestre que el individuo en comunión con la naturaleza, y que establece las bases de la Democracia a la que aspira Sullivan. Los proyectos iniciales en los Estados Unidos les sirven como experimento en el que testar las estrategias necesarias para integrar las diferentes dimensiones a las que se refiere Sullivan cuando emplea el término función, reflejadas en sus edificios y en las características básicas que definen los sistemas de gestión de las comunidades domésticas. La propuesta para la Capital Federal en Canberra confirma la validez internacional de los principios sociales, económicos y urbanos planteados, expandiendo la idea de crear una nueva Democracia más allá de los Estados Unidos [9.20].

La libertad defendida por quien puede ser considerado como su referente espiritual inicial dentro de la disciplina arquitectónica, unido al reconocimiento internacional, transforma sus obras posteriores en propuestas universales. Todas ellas materializadas en determinadas localizaciones, han de analizarse como parte de un continuo que comienza en las palabras de Sullivan y que evoluciona hasta confirmar la viabilidad de las ideas de este, aplicadas a la escala residencial en Castlecrag, y amplificadas en las propuestas antropomórficas de la India. Esta última etapa parece alejarse de las cuestiones sociales planteadas en Canberra y materializadas a las afueras de Sydney, en favor de una evolución del objeto construido, de la misma forma que puede descubrirse en la transición entre las primeras viviendas de Rock Crest / Rock Glen y la casa J.G. Melson.

[9.21]

[9.21] Walter Burley Griffin y Deirdre Maddocks en un patio de Castlecrag, 1922-1937. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/2304).

Se plantea entonces la cuestión de qué habría ocurrido con el nuevo lenguaje formal investigado en Agra, de haber sido empleado a una escala urbana capaz de revisar las ideas de Australia, esta vez en el continente asiático. No existe una respuesta cierta a esta conjetura debido a la muerte prematura de Griffin en 1937, pero la trayectoria de ambos parece indicar que la riqueza ornamental del país, reflejo de su cultura, habría generado una exhuberancia formal en la que el individuo se vería envuelto en una naturaleza abstracta similar a la planteada por Sullivan en sus edificios en altura. Una oportunidad para mostrar la validez de un sistema democrático verdaderamente universal en el que la mentalidad occidental debe adaptarse de manera definitiva al pensamiento oriental y viceversa, generando un modelo alternativo. Si los proyectos urbanos realizados en el continente americano, en Oceanía y en India deben adaptarse a la burocracia de origen anglosajón, la posibilidad de establecerse en India planteando una variable a este desde la cultura local, parece mostrar una vía de trabajo posible en la carrera profesional de Mahony y Griffin, interrumpida de forma abrupta.

De la propuesta para crear una sociedad democrática basada en el verdadero espíritu del ser humano, inspirado en la naturaleza de un país en desarrollo como los Estados Unidos, aceptan el potencial de descubrir en lo local las fuentes de inspiración necesarias para trasladar esta noción a cualquier parte del mundo. Siendo la naturaleza y el ser humano dos constantes en la ecuación planteada por Sullivan, el modelo social propuesto por ambos evoluciona hacia un sistema en el que lo local sirva como potenciador de una arquitectura democrática capaz de reflejar una identidad local y universal al mismo tiempo. Donde las partes se reconocen como herederas de un estudio y abstracción de lo preexistente, pero que al unirse generan un conjunto cuyo verdadero valor unificador permite ser replicado en distintas partes del planeta. La similitud entre arquitectura y naturaleza enunciada por Sullivan y defendida por ambos, enfatiza la capacidad de adaptación de la primera a los diferentes medios en los que se implementa, *produciendo nuevas especies* (Andrew 1985, p.59), variaciones sobre otros sistemas conocidos, cuya forma resultante está influenciada por la función a la que deben responder en cada caso. Una función que debe incluir aspectos tangibles e intangibles, incluyendo a la razón y a la emoción, en una suerte de definición orgánica aplicada a la arquitectura.

La constante búsqueda de una arquitectura en la que ambos elementos aparezcan representados en sus obras, muestra a dos arquitectos cuyas convicciones se mantienen en el tiempo intactas desde aquel primer contacto con la figura de Sullivan, pero que evolucionan como resultado de la experiencia adquirida en su vida [9.21]. Una actitud propia de quienes se saben en el camino de una búsqueda personal que en ocasiones les mantendrá al margen, pero que al mismo tiempo les permite ser fieles a sí mismos. *Sigamos siendo niños mientras nos hacemos mayores. Os digo que si matáis al niño que hay en vuestro adulto, matáis al ser humano que tenéis dentro. No hay una verdad dicha mayor que esta: El niño es el padre del adulto. Así que recuerda en tu corazón tu infancia, que es mirarte con nostalgia en un tiempo no muy lejano* (Louis Henry Sullivan 1918, en Sullivan 1979, p.57).

Conclusiones.

“El trabajo creativo que requiere de una explicación para ser atractivo está fuera del ámbito del arte... Al no poder desarrollar el diseño desde ningún otro proceso de racionalización, estamos obligados a mantener una relación más sutil con las fuerzas creativas, cuya forma de expresión más común está en las maravillas de la naturaleza. Si usamos, y al mismo tiempo preservamos, estos elementos, viviendo en comunión con ellos, no solo económicamente, sino de manera emocional e impulsiva, su armonía inclusiva ofrece una base común para las culturas universales que están por venir”.

Walter Burley Griffin, (1915, en Griffin 2008, p.355)

De esta investigación se constata la presencia de la arquitectura de Wright y Chicago como una gran influencia sobre Mahony y Griffin. Sin embargo, la documentación aportada confirma la existencia de otras fuentes que configuran el lenguaje de ambos y que son resultado de su conocimiento de lo que acontecía en otros continentes. No pueden considerarse únicamente como arquitectos pertenecientes a la Escuela de Chicago ni simples aprendices de la arquitectura de Wright. Además de las referencias estudiadas por Banerji (Banerji 2015), es necesario aportar otras fuentes que añadan una mayor complejidad y precisión al perfil de Mahony y Griffin, mostrando a su vez las consecuencias directas de estas influencias sobre su arquitectura. El desplazamiento de ambos a Australia supuso la oportunidad para ambos de desarrollar un lenguaje personal, mestizo, global, como reflejo de múltiples culturas.

Rock Crest / Rock Glen y Castlecrag suponen la consecución, desde la arquitectura, de un nuevo modelo social. El nuevo estilo residencial australiano al que hace referencia Johnson (Johnson 1980), para quien son sus precursores, debe entenderse desde los términos planteados por ellos. Aquel en el que cuestiones políticas, económicas, sociológicas y arquitectónicas se resuelven de forma conjunta. Aquel en el que el resultado final es coherente con cada una de sus partes, independientemente de su escala, y es concebido de forma global como una unidad. Por tanto, no deben ser considerados como los precursores de un nuevo estilo determinado, sino como los abanderados de un lenguaje arquitectónico global.

La investigación realizada, tomando como punto de partida el planteamiento de Jeff Turnbull (Turnbull y Navaretti 1998, p.48) al comparar arquitecturas de diferentes periodos históricos y diferentes culturas con los proyectos de Mahony y Griffin, amplía su visión hasta comprender que las similitudes no se reducen tan solo a aspectos formales, sino que tras estas se puede reconocer un pensamiento unificador que trata de definir un nuevo modelo social a partir de la arquitectura propuesta, desde la escala urbana hasta el sistema constructivo, e incluso el sistema personal de trabajo de ambos.

La hipótesis planteada según la cual ambos proyectos reflejan una comunidad ideal soñada por ambos, síntesis construida de las influencias recibidas por múltiples pensadores y arquitectos pertenecientes a otros continentes, fruto de un pensamiento integrador que deriva en un lenguaje propio, es cierta. Si bien la arquitectura producida

allí no ha encontrado una continuidad formal en el panorama contemporáneo, su concepción inicial tratando de unificar a la naturaleza, al ser humano y a la arquitectura, la convierten en un modelo capaz de ser adoptado en cualquier lugar, siempre desde la coherencia unitaria con la que fue planteada.

No se trata de unos proyectos que deban ser estudiados como unas obras icónicas en la historia de la arquitectura, atendiendo únicamente al objeto construido. Sin embargo, su verdadero valor reside en la capacidad de condensación de muchas de las ideas que, en un período de ebullición intelectual como fueron las tres primeras décadas del siglo XX, recorrían el mundo, en ocasiones de forma paralela. Se trata de un ejercicio de síntesis planteado en un lugar alejado de todas ellas como es Australia, pero que les sirve como lugar de trabajo neutral, ávido por definir su propia identidad. Así, como pioneros en una tierra por descubrir, apuestan por crear en ese continente un lenguaje capaz de plasmar ideas y conceptos descubiertos en sus viajes por el mundo, en los encuentros con otros personajes y en las experiencias vividas.

Su proceso de búsqueda personal se basa en la reinterpretación de todas aquellas influencias recibidas, siendo conscientes de ellas, pero tratando de establecer una distancia desde la que experimentar alternativas personales y poder definir así un lenguaje propio. El comenzar de nuevo en un continente sin referentes y la libertad para redefinir lo aprendido, les permitirá descubrir así su verdadera identidad. Deseosos de convertir en realidad sus ideales, deciden pasar a la acción, y guiados por la intuición y la razón, proyectan su obra. En su momento de madurez como arquitectos, realizan una arquitectura con errores, con equivocaciones, torpe incluso desde la ingenuidad, pero con determinación. La necesaria para que el arquitecto se posicione en la sociedad como un abanderado de sus ideas, guía de quienes confían en él, y objeto de críticas de quienes duden. La coherencia de su pensamiento suple las carencias de un lenguaje incipiente, deseoso de encontrar una alternativa a lo conocido y que, frente a la posición pasiva de otros, les empuja a convertirlo en una realidad construida. Dispuestos a aceptar el error, apuestan por trazar un camino, tortuoso en ocasiones, que pretende llegar hacia la universalidad de la arquitectura desde el valor de lo local.

La necesidad de desarrollar una arquitectura capaz de generar un modelo social alternativo, en el que razón y pasión se consideren como cualidades propias e inseparables del ser humano, les aleja de posiciones globalmente aceptadas e influenciadas por el desarrollo industrial de entonces. Unos ideales claramente definidos, reforzados por el convencimiento de quien se sabe en un camino certero. No solo no es equivocado sino que años más tarde, con motivo de la celebración de los Congresos Internacionales de Arquitectura CIAM realizados a partir de 1928, y especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, se confirma un interés general en relación a la necesidad de retomar la dimensión espiritual del ser humano en la arquitectura (Annie Pedret en Moravánszky y Hopfengärtner 2017, p.43). En ellos se reclama el conocimiento del individuo, en su unidad, y en relación con sus semejantes y el entorno, de forma que se configure una sociedad completa. Adelantados a su tiempo, las propuestas para las comunidades domésticas de Mahony y Griffin reflejan una alternativa a un problema entonces incipiente relacionado con la deshumanización de la disciplina y por tanto del mundo en el que habitamos. Una forma de entender la

arquitectura que dos décadas más tarde se consolida como una crisis de valores real basada en el simple utilitarismo y racionalización de los edificios y las ciudades.

Su posición humanista desde la que afrontar la arquitectura como una entidad unitaria en la que el individuo es parte fundamental de ella, confirma muchas de las ideas enunciadas durante el siglo XIX y que son materializadas durante el siglo XX. Alejados de posiciones en las que cuestiones económicas y funcionalistas priman por encima de aspectos más cercanos a la relación con el paisaje y la percepción individual de los espacios, se convierten en referentes de una manera de hacer y pensar la arquitectura que ha permanecido al margen, oculta tras la vasta producción adscrita a los principios que el Movimiento Moderno dictó como fundamentales en la disciplina.

El proyecto para la comunidad doméstica de Rock Crest / Rock Glen ha de considerarse como el modelo experimental, en el que el sistema de gestión comunitaria, la relación urbana con el paisaje y la construcción de algunas de sus viviendas, son posteriormente desarrollados en Castlecrag, de forma que ambos ejemplos pueden entenderse como la materialización de los principios filosóficos y arquitectónicos de Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. El desarrollo de esta tesis pretendía mostrar las múltiples fuentes teóricas de las que esta pareja de arquitectos se sirve para concebir su obra arquitectónica. Más allá de las evidentes como son su etapa como colaboradores de Wright o la proximidad con ciertos arquitectos de la Escuela de Chicago como Sullivan, aparecen unos intereses personales, derivados de las preocupaciones sociales de una época tan convulsa como el comienzo del siglo XX, que configuran el perfil de ambos y su obra.

La identificación de ambos proyectos como una síntesis construida de un pensamiento global, cobra, tras el análisis realizado, un sentido claro al entender los proyectos para estas comunidades residenciales en Iowa y a las afueras de Sydney como la consecución de su sueño de implementar un modelo social y arquitectónico, concebido como una obra de arte total.

En él aparecen recogidas las ideas de Emerson, Thoreau, Carpenter o Sullivan al reconocer la necesidad de construir una comunidad en la que naturaleza e individuo, el entorno y la arquitectura, sean concebidos como un todo que debe convivir de forma armoniosa y no mediante la imposición del ser humano y las nuevas tecnologías sobre el entorno natural. El hombre forma parte de la naturaleza y como tal ha de ser un elemento más de ella. La nueva identidad americana que algunos reclamaban entonces, a través del reconocimiento del individuo por encima del sistema pero sabedor de que forma parte de él, parece encontrar en Rock Crest / Rock Glen y en Castlecrag un lugar en el que convertirse en realidad.

Desde la intuición y la imaginación, sus anhelos responden a la acción propia de aquél que busca confirmar un ideal todavía no realizado. No solo en el continente americano sino que, gracias al carácter universal de sus ideas, tratan de desarrollar un sistema capaz de ser aplicado en cualquier otro lugar. Será válido para cualquier ser humano, siempre y cuando exista una relación consciente de su ser en el medio natural en el que habita, ya que solo así podrá concebir el entorno como algo propio y que por tanto ha de conservar y poner en valor.

El desarrollo en Europa de modelos de agrupaciones urbanas en las afueras de las ciudades basados en la idea de la ciudad jardín de Ebenezer Howard, será la base del planteamiento enunciado por ambos para esta comunidad. No obstante, las diferencias en la concepción del modelo productivo servirán para que el sistema planteado en el continente australiano sea identificado como una variación del modelo inglés. Si para el primero la productividad en términos económicos condicionaba la organización y estructura de los núcleos residenciales creados, para los segundos, serán las relaciones sociales y culturales, producidas en un entorno en comunión con la naturaleza, las que definan el carácter global de la ordenación. La naturaleza será reconocida entonces como un elemento de orden superior en el que los hombres han de convivir, entre ellos y con ella, de forma que condicione la concepción primera de la nueva ordenación propuesta.

El respeto por el paisaje y la puesta en valor de este como elemento base sobre el que crear nuevos modelos residenciales, se servirán del pensamiento pintoresquista del siglo XIX para potenciar los distintos episodios singulares del entorno en el que se asientan. Solo así los residentes serán conscientes del valor del lugar en el que viven, desde una posición en la que la naturaleza es un medio preexistente al que el hombre se desplaza para convivir con él y en él. A diferencia del modelo inglés, no puede ser considerada como un valor añadido sino como inherente al sistema.

Los planteamientos urbanos que se propongan deberán ser coherentes con el lugar en el que se insertan, reconociendo sus propiedades y potenciándolas. De esta forma, el valor que estos aportan a la sociedad residirá en su capacidad de generar situaciones, de producir lugares, en los que esta pueda desarrollarse, social y culturalmente, como suma de individuos relacionados entre sí. Será entonces cuando surjan modelos alternativos a los conocidos, derivados de la aplicación directa de parámetros meramente productivos y ajenos al lugar en el que se desarrollan.

La relación con el entorno planteada por ambos, recoge también conceptos propios de la cultura y arte asiáticos. El interés por las obras de maestros japoneses como Ando Hiroshige sirve como base para desarrollar un método de representación singular en el que mostrarán la condición efímera del hombre en relación con el lugar en el que habita. La naturaleza será presentada como el verdadero protagonista de sus composiciones, mostrada como un elemento arquitectónico principal cuyas características y valores son conocidos con exactitud por quienes la representan.

El grado de abstracción que predomina en las obras niponas, será entendido por Mahony y Griffin como una oportunidad para representar situaciones ideales en las que la naturaleza cobra un papel principal respecto a la arquitectura. Más allá de la descripción de un lugar, sus dibujos invitan al espectador a sentirse parte de aquello que, en primera instancia representado, puede llegar a convertirse en realidad. Este deberá utilizar su intuición e imaginación para completar la escena propuesta, de manera que se sienta partícipe de ella.

La coherencia que supone la adaptación del método de representación japonés como mecanismo para enfatizar la relación dual entre hombre y naturaleza, al tiempo que subraya la condición temporal del primero, corrobora su concepción global de la arquitectura. El dibujo será concebido como una herramienta capaz de transmitir la

relación entre una arquitectura propuesta y un lugar específico. Tras el método de representación elegido subyace un pensamiento coherente no solo con la idea narrada, sino con la forma en la que es concebida y transmitida.

La necesidad de replantearse el modelo social y político de entonces, obliga a su vez a pensar en otro modelo de comunidad residencial. Las referencias del expresionismo alemán sobre la vuelta a la naturaleza, resultan atractivas para los nuevos sistemas planteados en Iowa y en Sydney. Las propuestas utópicas de Bruno Taut, parecen servir como base para establecer unas relaciones entre los miembros de la comunidad, en las que la sensación de pertenencia a un colectivo viniese dada por las semejanzas planteadas por este con el modo de vida del artesano en la Edad Media alejado de la ciudad y rodeado de naturaleza.

La figura del artesano, como aquel capaz de aportar a la comunidad sus conocimientos a favor de esta, será replicada en Castlecrag mediante las actividades en común, donde cada residente será partícipe de estas tratando de transmitir sus conocimientos al resto a través de la cultura y el deporte. El modelo productivo medieval se sustituye por una nueva definición del ocio en comunidad tras la jornada laboral. Evitar el aislamiento individual propio de los desarrollos urbanísticos de los suburbios, se convirtió, mediante el fomento de actividades comunitarias al aire libre, en una forma de volver a hacer consciente al hombre de su condición de individuo que forma parte de una sociedad que a su vez habita en la naturaleza.

La idea de una comunidad concebida como un organismo vivo, en la que cada uno de sus miembros aportan sus conocimientos para el desarrollo global, permitirá al mismo tiempo que cada uno de ellos alcance una comprensión de su condición como individuo en relación más intensa con otros y con su entorno. Las actividades sociales y culturales que la comunidad proponga deberán por tanto fomentar estas relaciones entre las partes y el todo.

La identidad propia que reclaman para su arquitectura está basada en las relaciones establecidas con el lugar en el que se asienta. El respeto por el entorno ha de entenderse entonces no solo como una actitud de preservación del mismo, sino como una puesta en valor de este. La construcción propia de un lugar es aquella producida desde la manipulación del paisaje, considerado este como potencial material constructivo. Su transformación desde la consciencia de saberse parte del entorno, permitirá al hombre construir de forma que su arquitectura resulte un objeto propio del lugar en el que surge.

No obstante, y conscientes de la necesidad de democratizar la arquitectura, desarrollaron el sistema constructivo Knitlock capaz de ser exportado allí donde fuese necesario. La utilización del hormigón, compuesto por áridos locales, les permitió mantener intacta su concepción de arquitectura ligada a su entorno, al tratarse de piezas prefabricadas creadas con la esencia del lugar en el que se podían colocar. Su objetivo era además, mejorar las condiciones de acceso a una vivienda digna de la sociedad, reduciendo los costes de ejecución y montaje.

La honestidad constructiva se ve reflejada no solo en la puesta en valor de los materiales utilizados, sino al considerar su arquitectura como inherente al lugar en el que se construye. La aceptación de los recursos naturales disponibles se traduce en unas

construcciones afianzadas al terreno, tanto desde la materialidad física del objeto edificado, como desde la comprensión de la acción del hombre como proceso de transformación del organismo vivo al que pertenece, que no es otro sino el entorno.

La concepción de su arquitectura como un todo descubre en el interior de sus construcciones un campo en el que el arquitecto puede seguir desarrollando su proyecto hasta conseguir definir con mayor intensidad la idea que lo genera. Mahony y Griffin son conscientes de que el ser humano es algo más que un ser racional, y abogan por un contacto más intenso con la parte interior y espiritual de este. Será la figura de Rudolf Steiner quien confirme muchas de sus teorías sobre la percepción de la arquitectura como resultado de las experiencias previas de cada cual.

La aplicación del color en los acabados de sus construcciones, se servirá de lo enunciado por Steiner tratando de establecer una lógica perceptiva de los espacios, desde el punto de vista sensorial y fenomenológico. Cada lugar tratará de expresar su razón de ser en los términos formales y materiales que mejor muestren su condición. Tratan de establecer unas relaciones entre el hombre y la arquitectura que habita, capaces de potenciar la percepción que se tiene en ella desde la significación de experiencias vividas previamente.

Una forma de habitar en la que la relación con el ser humano y el entorno natural se sirve del ornamento como elemento arquitectónico cuyo carácter simbólico sirve para potenciar los aspectos no solo racionales sino emocionales de la obra construida. El encuentro con la cultura hindú permite una evolución del lenguaje de ambos, hacia una arquitectura en la que los límites entre el objeto materializado y el ornamento se deshacen, hasta convertirse en un único elemento, un organismo completo tridimensional en el que el individuo se relaciona con sus semejantes.

Las ideas de quien fue su referente ideológico en su juventud, se materializan al demostrar que la forma de la arquitectura propuesta sigue a la función para la que es creada. Una función racional y pasional, utilitaria y sensorial, desde la que alcanzar un desarrollo individual completo. Su arquitectura no solo se basa en una relación física entre materia y naturaleza, sino que plantea la posibilidad de ser percibida desde los sentidos. Más allá de lo tangible, reclaman una arquitectura capaz de ser concebida como un espacio relacional, en el que lo concreto se mezcla con lo inmaterial, y en el que la percepción de este requerirá de la intuición y los sentidos para ser reconocido en su totalidad.

Su arquitectura debe entenderse como aquella en la que la razón deja que la intuición forme parte del proceso proyectual. Solo así la dualidad entre hombre y naturaleza, lo masivo en sus edificios, las desproporciones de sus huecos, lo arcaico de su construcción y la simbología derivada de la utilización del color y del ornamento, pueden considerarse como pertenecientes a un pensamiento coherente desde la singularidad de las partes y la globalidad de la obra. La razón no acepta el error como algo válido en el resultado final producido. La intuición sí lo admite como parte del proceso creativo y lo considera una oportunidad, liberando a la imaginación de quien proyecta, de ataduras previas que bloquean la experimentación de vías alternativas.

La relación del hombre con la naturaleza así como un uso coherente de los recursos naturales disponibles, acerca su pensamiento a las demandas requeridas para

la arquitectura del siglo XXI. No solo eso, sino que su interés por lograr crear un modelo social alternativo al vigente, en el que la relación entre el individuo y su entorno cercano sea la base para su mejor desarrollo individual desde la vida en comunidad, plantea cuestiones que deberían ser tenidas en cuenta en el diseño de los desarrollos urbanos actuales. La pérdida de la escala humana en muchas de estas intervenciones, así como la apropiación del entorno únicamente desde la perspectiva de la rentabilidad económica, está generando problemas en la sociedad actual que merecen ser revisados. De igual forma, la digitalización parece estar presente en todas las facetas de nuestras vidas y que se reivindica en ocasiones como única vía posible para generar una arquitectura perteneciente a la época en la que vivimos, resulta necesario recordar el camino ya recorrido por Mahony y Griffin a comienzos del siglo XX, y no descuidar la vertiente espiritual de la disciplina. Si la industrialización de entonces parece encontrar un equivalente hoy en día en el uso de las nuevas tecnologías digitales, algo que es positivo en términos generales y que permite una evolución notable en aspectos racionales cuantificables, la cuestión que debe surgir entonces es si la parte sensorial del individuo y de la sociedad, se está teniendo en cuenta de la misma forma. Críticos en su posición en la distancia, emprenden una vía personal que retoma el ornamento como una estrategia proyectual capaz de generar un proyecto unitario, frente a planteamientos en los que se considera como un elemento añadido, y que permite reflexionar sobre la verdadera naturaleza de estas cuestiones en la arquitectura contemporánea.

Una mirada detenida sobre la figura de Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin desvela, más allá de la arquitectura propuesta en los proyectos de Rock Crest / Rock Glen y de Castlecrag, una actitud, una forma de activismo, coherente con unos ideales que perseguían mejorar el mundo en el que vivían, desde la razón y la emoción. Este es precisamente el valor añadido de su arquitectura, leída desde el siglo XXI, y que debe ser recuperado estudiando con detalle su obra.

Conclusions.

This research shows the presence of the architecture of Wright and Chicago as a great influence on Mahony and Griffin. However, the documentation provided confirms the existence of other sources that shape the language of both and are the result of their knowledge of what happened in other continents. They can not be considered just as architects belonging to the Chicago School or simple learners of Wright's architecture. In addition to the references studied by Banerji (Banerji 2015), it is necessary to provide other sources that add greater complexity and precision to the profile of Mahony and Griffin, showing in turn the direct consequences of these influences on their architecture. The displacement of both to Australia was the opportunity for both to develop a personal, mestizo, global language, as a reflection of multiple cultures.

Rock Crest / Rock Glen and Castlecrag assume the achievement, from architecture, of a new social model. The new Australian residential style referred to by Johnson (Johnson 1980), for whom they are its forerunners, must be understood from

the terms proposed by them. That is, one in which political, economic, sociological and architectural issues are solved jointly. The one in which the final result is coherent with each of its parts, regardless of its scale, and is conceived as a whole unit. Therefore, they should not be considered as the precursors of a new determined style, but as the standard bearers of a global architectural language.

The research carried out, taking as a starting point the approach of Jeff Turnbull (Turnbull and Navaretti 1998, p.48) when comparing architectures of different historical periods and different cultures with the projects of Mahony and Griffin, broadens his vision to understand that the similarities they are not reduced only to formal aspects, but after these can be recognized a unifying thought that tries to define a new social model from the proposed architecture, from the urban scale to the construction system, and even the personal work system from both.

The hypothesis proposed according to which both projects reflect an ideal community dreamed by both, a synthesis constructed from the influences received by multiple thinkers and architects belonging to other continents, the result of an integrating thought that derives in its own language, is certain. Although the architecture produced there has not found a formal continuity in the contemporary panorama, its initial conception trying to unify nature, human being and architecture, make it a model capable of being adopted anywhere, always from the unitary coherence with which it was raised.

It is not about projects that should be studied as iconic works in the history of architecture, taking into account only the constructed object. However, its true value lies in the capacity for condensation of many of the ideas that, in a period of intellectual boiling as were the first three decades of the twentieth century, traveled the world, sometimes in parallel. It is an exercise in synthesis set out in a place far from all of them, such as Australia, but which serves as a neutral workplace, eager to define its own identity. Thus, as pioneers in a land to be discovered, they are committed to creating a language in that continent capable of capturing ideas and concepts discovered in their travels around the world, in encounters with other characters and in their experiences.

His personal search process is based on the unlearning of all those influences received, being aware of them, but trying to establish a distance from which to experience personal alternatives and thus be able to define his own language. Starting again in a continent without referents and the freedom to reinterpret what has been learned will allow them to discover their true identity. Desiring to turn their ideals into reality, they decide to take action, and guided by intuition and reason, project their work. In their moment of maturity as architects, they make an architecture with errors, with mistakes, clumsy even from naivety, but with determination. The necessary for the architect to position himself in society as a standard-bearer of his ideas, as a guide for those who trust him, and as an object of criticism from those who doubt. The coherence of his thought supplies the shortcomings of an incipient language, eager to find an alternative to the known and that, in front of the passive position of others, pushes them to turn it into a constructed reality. Willing to accept the error, they bet to draw a path, tortuous at times, which aims to reach the universality of architecture from the value of the local.

The need to develop an architecture capable of generating an alternative social model, in which reason and passion are considered as their own and inseparable qualities of the human being, moves them away from globally accepted positions and influenced by the industrial development of that time. Some clearly defined ideals, reinforced by the conviction of those who know themselves in an accurate way. Not only is it not wrong, but years later, on the occasion of the celebration of the CIAM International Architecture Congresses held since 1928, and especially after the Second World War, a general interest is confirmed in relation to the need to resume the the spiritual dimension of the human being in architecture (Annie Pedret in Moravánszky and Hopfengärtner 2017, p.43). They demand the knowledge of the individual, in their unity, and in relation to their peers and the environment, so that a complete society is formed. In advance of their time, the proposals for the domestic communities of Mahony and Griffin reflect an alternative to a then incipient problem related to the dehumanization of the discipline and therefore of the world in which we live. A way of understanding the architecture that two decades later is consolidated as a real crisis of values based on the simple utilitarianism and rationalization of buildings and cities.

Their humanist position from which to face architecture as a unitary entity in which the individual is a fundamental part of it, confirms many of the ideas enunciated during the nineteenth century and which are materialized during the twentieth century. Away from positions in which economic and functionalist issues prevail over aspects closer to the relationship with the landscape and the individual perception of the spaces, they become referents of a way of doing and thinking about the architecture that has remained on the sidelines, hidden behind the vast production attached to the principles that the Modern Movement dictated as fundamental in the discipline.

The project for the Rock Crest / Rock Glen domestic community is to be considered as the experimental model, in which the community management system, the urban relationship with the landscape and the construction of some of its homes, are subsequently developed in Castlecrag, so that both examples can be considered as the materialization of the philosophical and architectural principles of Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin. The development of this thesis aimed to show the multiple theoretical sources of which this pair of architects is used to conceive their architectural work. Beyond the obvious ones such as his time as Wright's collaborators or the proximity to certain architects of the Chicago School such as Sullivan, personal interests appear, derived from the social concerns of a period as convulsive as the beginning of the 20th century, which they configure the profile of both and their work.

The consideration of both projects as a constructed synthesis of a global thought, after the analysis made, acquires a clear sense when understanding the projects for these residential communities in Iowa and the outskirts of Sydney as the achievement of their dream of implementing a model, social and architectural, conceived as a total work of art.

It includes the ideas of Emerson, Thoreau, Carpenter or Sullivan, recognizing the need to build a community in which nature and individual, the environment and architecture, are conceived as a whole that should coexist harmoniously and not through the imposition of the human being and new technologies on the natural

environment. Man is part of nature and as such must be an element of it. The new American identity that some claimed then, through the recognition of the individual over the system but knowing that it is part of it, seems to find in Rock Crest / Rock Glen and Castlecrag a place to become a reality.

From intuition and imagination, their desires must be considered as an action proper to those who seek to confirm an ideal not yet realized. Not only in the American continent but, thanks to the universal character of their ideas, they try to develop a system capable of being applied in any other place. It will be valid for any human being, as long as there is a conscious relationship of its being in the natural environment in which it lives, since only in this way can it conceive the environment as its own and that therefore it must conserve and value it.

The development in Europe of models of urban groups in the outskirts of cities based on the idea of the garden city of Ebenezer Howard, will be the basis of the approach enunciated by both for this community. Nevertheless, the differences in the conception of the productive model will serve so that the system proposed in the Australian continent is identified as a variation of the English model. If for the first the productivity in economic terms conditioned the organization and structure of the residential nuclei created, for the second, it will be the social and cultural relations, produced in an environment in communion with nature, which define the global character of the ordination. Nature will then be recognized as an element of higher order in which men have to live together, with each other and with it, in a way that conditions the first conception of the proposed new order.

Thus, the respect for the landscape and its value as a base element on which to create new residential models, will use the nineteenth-century picturesque thought to enhance the different singular episodes of the environment in which they settle. Only in this way will residents be aware of the value of the place where they live, from a position in which nature is a preexisting medium to which man moves to live with him and in him. Unlike the English model, it can not be considered as an added value but as inherent to the system.

The proposed urban approaches must be coherent with the place where they are inserted, recognizing their properties and enhancing them. In this way, the value they bring to society will reside in their ability to generate situations, to produce places where they can develop, socially and culturally, as a sum of related individuals. It will be then when alternative models arise to those known, derived from the direct application of purely productive parameters and alien to the place where they are developed.

The relationship with the environment raised by both, collects concepts typical of Asian culture and art. The interest in the works of Japanese masters such as Ando Hiroshige serves as a basis for developing a singular method of representation in which they will show the ephemeral condition of man in relation to the place where he lives. Nature will be presented as the true protagonist of his compositions, shown as a main architectural element whose characteristics and values are known exactly by those who represent it.

The degree of abstraction that prevails in Japanese works will be understood by Mahony and Griffin as an opportunity to represent ideal situations in which nature

takes on a leading role with respect to architecture. Thus, beyond the description of a place, its drawings invite the viewer to feel part of what, in the first instance represented, can become reality. He must use his intuition and imagination to complete the proposed scene, so that he feels a part of it.

The coherence implied by the adaptation of the Japanese method of representation as a mechanism to emphasize the dual relationship between man and nature, while underlining the temporal condition of the former, corroborates his overall conception of architecture. The drawing will be conceived as a tool capable of transmitting the relationship between a proposed architecture and a specific place. However, behind the chosen method of representation lies a coherent thought not only with the narrated idea, but with the way in which it is conceived and transmitted.

The need to rethink the social and political model of the time, forces in turn to think of another model of residential community. Thus, the references of the German Expressionism on the return to nature, are attractive for the new models raised in Iowa and Sydney. In particular, Bruno Taut's utopian proposals seem to serve as a basis for establishing relations among the members of the community, in which the feeling of belonging to a collective comes from the similarities that the latter raised with the way of life of the artisan in the Middle Ages, away from the city and surrounded by nature.

The figure of the craftsman, as one capable of contributing to the community their knowledge in favor of it, will be replicated in Castlecrag through common activities, where each resident will be a participant of them trying to transmit their knowledge to the rest through culture and the sport. The medieval productive model is replaced by a new definition of leisure in community after working hours. To avoid the individual isolation of urban developments in the suburbs, it was converted, through the promotion of community activities in the open air, in a way to make man conscious again of his condition as an individual that is part of a society that he sometimes lives in nature.

The idea of a community conceived as a living organism, in which each of its members contribute their knowledge for global development, will at the same time allow each of them to reach an understanding of their condition as an individual in a more intense relationship with others. and with its surroundings. The social and cultural activities that the community proposes should therefore foster these relationships between the parties and the whole.

The identity they claim for their architecture is based on the relationships established with the place in which it is based. Respect for the environment must be understood not only as an attitude of preservation of the environment, but also as a value enhancement of it. Thus, the construction of a place is that produced from the manipulation of the landscape, considered as a potential constructive material. Its transformation from the consciousness of knowing itself to be part of the environment, will allow man to build in such a way that his architecture turns out to be an object proper to the place in which it arises.

However, and aware of the need to democratize architecture, they developed the Knitlock construction system capable of being exported where necessary. The use of concrete, made up of local aggregates, allowed them to keep intact their conception of

architecture linked to their environment, being prefabricated pieces created with the essence of the place where they could be placed. Its objective was also to improve the conditions of access to decent housing in society, reducing the costs of execution and assembly.

Constructive honesty is reflected not only in the value of the materials used, but also in considering its architecture as inherent to the place where it is built. Thus, the acceptance of available natural resources translates into constructions anchored to the ground, not only from the physical materiality of the built object, but from the understanding of the action of man as a process of transformation of the living organism to which it belongs, which is none other than the environment.

The conception of its architecture as a whole reveals in the interior of its buildings a field in which the architect can continue to develop his project until he can define with greater intensity the idea that generates it. In this sense, Mahony and Griffin are aware that the human being is something more than a rational being, and advocate a more intense contact with the inner and spiritual part of it. It will be the figure of Rudolf Steiner who confirms many of his theories on the perception of architecture as a result of the previous experiences of each one.

The application of color in the finishes of its buildings, will use what Steiner says, trying to establish a perceptive logic of spaces, from the sensory and phenomenological point of view. Thus, each place will try to express its *raison d'être* in the formal and material terms that best show its condition. They try, therefore, to establish relations between man and the architecture that he inhabits, capable of enhancing the perception that one has in it, from the meaning of previously lived experiences.

A way of living in which the relationship with the human being and the natural environment uses the ornament as an architectural element whose symbolic character serves to enhance the not only rational but emotional aspects of the constructed work. The encounter with the Hindu culture allows an evolution of the language of both, towards an architecture in which the limits between the materialized object and the ornament are undone, until becoming a single element, a complete three-dimensional organism in which the individual is related with his peers.

The ideas of who was his ideological reference in his youth, are materialized by demonstrating that the form of the proposed architecture follows the function for which it is created. A rational and passionate, utilitarian and sensory function, from which to achieve a complete individual development. Its architecture is not only based on a physical relationship between matter and nature, but it raises the possibility of being perceived from the senses. Beyond the tangible, they demand an architecture capable of being conceived as a relational space, in which the concrete is mixed with the immaterial, and in which the perception of it requires intuition and the senses to be recognized in its entirety .

Their architecture must be understood as one in which reason allows intuition to be part of the design process. Only thus the duality between man and nature, the massive in its buildings, the disproportions of its gaps, the archaic of its construction and the symbolism derived from the use of color and ornament, can be considered as

belonging to a coherent thought from the singularity of the parties and the global nature of the work. The reason does not accept the error as something valid in the final result produced. Intuition does admit it as part of the creative process and considers it an opportunity, freeing the imagination of the one who projects, from previous ties that block the experimentation of alternative ways.

The relationship between man and nature, as well as a coherent use of available natural resources, brings his thinking closer to the demands required for 21st century architecture. Not only that, but their interest in creating an alternative social model to the one in force, in which the relationship between the individual and their immediate environment is the basis for their best individual development from community life, raises questions that should be considered. into account in the design of current urban developments. The loss of the human scale in many of these interventions, as well as the appropriation of the environment only from the perspective of economic profitability, is generating problems in today's society that deserve to be reviewed. Similarly, digitization seems to be present in all facets of our lives and is sometimes claimed as the only possible way to generate an architecture belonging to the era in which we live, it is necessary to remember the path already traveled by Mahony and Griffin at the beginning of the 20th century, and not neglect the spiritual aspect of the discipline. If industrialization at that time seems to find an equivalent today in the use of new digital technologies, something that is positive in general terms and that allows a remarkable evolution in quantifiable rational aspects, the question that must arise then is whether the sensory part of the individual and of society, is being taken into account in the same way. Critics in their position in the distance, they undertake a personal path that takes up the ornament as a projective strategy capable of generating a unitary project, in front of approaches in which it is considered as an added element, and that allows to reflect on the true nature of these issues in contemporary architecture.

A close look at the figure of Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin reveals, beyond the architecture proposed in the Rock Crest / Rock Glen and Castlecrag projects, an attitude, a form of activism, coherent with ideals that sought to improve the world in which they lived, from reason and emotion. This is precisely the added value of its architecture, read from the 21st century, and that must be recovered by studying its work in detail.

Bibliografia.

Bibliografia general.

- Aguar, Charles. 2002. *Wrightscapes: Frank Lloyd Wright's Landscape Designs*. New York: McGraw-Hall Professional.
- Alofsin, Anthony. 1993. *Frank Lloyd Wright, The lost years, 1910-1922. A study of influence*. Chicago: Chicago University Press.
- Banham, Reyner. 1973. "Death and Life of the Prairie School," *Architectural Review*, Agosto nº154: 10.
- Boyd, Robin. 1987. *The Australian Home*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Brooks, H. Allen. 1963. "Steinway Hall, Architects and Dreams". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Octubre, Vol. 22, nº3:171-175
- Brooks, H. Allen. 1996. *The Prairie school*. New York: W.W. Norton & Company.
- Bruegmann, Robert y John Zukowsky. 1987. *Chicago Architecture, (1872-1992), Birth of a Metropolis*. Munich: Prestel-Verlag.
- Capitel, Antón. 2009. *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Collins, Peter. 1965. *Changing Ideals in Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Johnson, Donald Leslie. 1980. *Australian Architecture 1901-51: Sources of Modernism*, Sydney: University of Sydney.
- Lewis, Milles. 1988. *Two Hundred Years of Concrete in Australia*. Sydney: Concrete Institute of Australia.
- Mason, Grant Carpenter. 1958. *Frank Lloyd Wright to 1910*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Mead, Elwood. 1911. "What Australia can teach America". *The Independent*, Agosto, vol.71, nº3272, 17: 367-370
- Mumford, Lewis. 1971. *The Brown Decades: A Study of the Arts in America, 1865-1895*. Dover Publications.
- O'Gorman, James F. 1991. *Three american architects: Richardson, Sullivan and Wright*. Chicago: Chicago University Press.
- Paroissien, Leon, y Michael Griggs. 1983. *Old Continent, New Building*. Darlinghurst: D. Ell Press. Design Arts Committee of the Australia Council.
- Peret, Annie. 2017. "CIAM: From "Spirit of the Age" to the "Spiritual Needs" of People". En *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*. Basilea: Birkhäuser Verlag GmbH.

- Scully, Vincent. 2013. *American architecture and urbanism*. San Antonio: Trinity University Press.
- Sriver, Peter y Amit Srivastava. 2015. *India*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Sennett, Richard. 2009. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sennett, Richard. 2012. *Together*. Yale University Press.
- Unwin, Raymond. 1909. *Town planning in practice. An introduction to the art of designing the cities and suburbs*. Londres: Adelphi Terrace.
- Wilson, Richard Guy. 1977. *The Prairie School in Iowa*. Mason City, Iowa: Iowa State University Press.
- Wright, Frank Lloyd. 1977. *An Autobiography*. Nueva York: Horizon Press.
- Wright, Frank Lloyd. 1978. *El futuro de la arquitectura*. Barcelona: Poseidon.
- Zevi, Bruno. 2010. *Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bibliografía específica sobre Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin.

- Banerji, Shibeni. 2015. "Inhabiting the world: Architecture, Urbanism, and the Global Moral-Politics of Marion Mahony and Walter Burley Griffin". Tesis doctoral. Massachusetts Institute of Technology MIT.
- Birmingham, Elizabeth Joy. 2000. "Marion Mahony Griffin and the Magic of America: recovery, reaction and re-entrenchment in the discourse of architectural studies". Tesis doctoral. Iowa State University.
- Birrell, James. 1964. *Walter Burley Griffin*. Brisbane: University of Queensland Press.
- Duncan, Jenepher y Merryn Gates. 1988. *Walter Burley Griffin: a review*. Melbourne: Monash University Gallery.
- Griffin, Dustin. 2008. *The writings of Walter Burley Griffin*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Griffin, Marion Mahony. 1914. "Democratic architecture: its development, its principles and its ideals". *Building*, vol. 14, nº 82, 12 Junio: 101-102.
- Griffin, Marion Mahony. 1949 (2008) *The Magic of America*. Chicago: The Art Institute of Chicago. <http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html>.
- Griffin, Walter Burley. 1928. "Building for Nature". *Advance! Australia*, Marzo 1: 123-127.
- Griffin, Walter Burley. 1922. "Picturesque waterside suburb scenic charm of Castlecrag". *The Australian Home Builder*, Agosto: 51-52.
- Grover, Harry. 1988. "An architect of her own time". *The Age*, Enero 13.

- Harrison, Peter. 1995. *Walter Burley Griffin: Landscape Architect*. Canberra: National Library of Australia.
- Johnson, Donald Leslie. 1977. *The Architecture of Walter Burley Griffin*. South Melbourne: Macmillan Company of Australia.
- Korporaal, Glenda. 2015. *Making magic: The Marion Mahony Griffin Story*. Sydney: Oranje Media.
- Kruty, Paul. 2007. "A Prairie School House in Coastal Maine", *Nineteenth Century*, Volumen, 27, n° 2, Otoño 2007.
- Kruty, Paul. 2010. *Walter Burley Griffin and the Stinson Memorial Library. Modernism comes to Main Street*. Champaign: Walter Burley Griffin Society of America.
- Kruty, Paul, Robert McCoy, Paul Sprague y James Weirick. 2014. *Rock Crest / Rock Glen. Mason City, Iowa. The American Masterwork of Marion M. and Walter B. Griffin*. Chicago: Walter Burley Griffin Society of America.
- Larson, Paul. 1982. "Marion Mahony & Walter Burley Griffin: The marriage of drawing and architecture". *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 13, n° 2, Mayo-Junio 1982: 37-41
- Leslie, Esther. 1988. *The suburb of Castlecrag. A community history*. Sydney: Willoughby Municipal Council.
- McGregor, Alasdair. 2009. *Grand Obsessions: The life and work of Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin*. Londres: Lantern.
- Paull, John. 2012. "Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin, Architects of Anthroposophy". *Elementals - journal of bio-dynamics*, n°106: 20-29.
- Spathopoulos, Wanda. 2007. *The Crag. Castlecrag 1924-1938*. New South Wales: Brandl & Schlesinger.
- Turnbull, Jeffrey y Peter Navaretti. 1999. *The Griffins in Australia and India*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Van Zanten, David, Ashley Elizabeth Dunn, y Leslie Coburn. 2013. *Drawing The Future: Chicago Architecture on the International Stage, 1900-1925*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art.
- Van Zanten, David. 2011. *Marion Mahony reconsidered*. Chicago: University Press of Chicago.
- Walker, Meredith, Adrienne Kabos, y James Weirick. 1994. *Building For Nature*. New South Wales: Walter Burley Griffin Society.
- Watson, Anne. 1998. *Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin. America. Australia. India*. New South Wales: Powerhouse publishing.
- Watson, Anne y Adrienne Kabos. 2015. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society.
- Weirick, James. "Marion Mahony at MIT". *Transition*. Invierno. n°25: 48-54.

Bibliografía específica por capítulos.

1. La reforma individual.

- Blake, James Vila. 1892. *Natural Religion*. Chicago: Craelles H. Kerr & Company.
- Carpenter, Edward. 1889. *Civilization: Its Cause and Cure, and Other Essays*. Londres: G. Allen & Unwin.
- Carpenter, Edward. 1905. *Towards Democracy*. Londres: Allen.
- DeNigris, Bob. 2007. *Henry George and the Single Tax*. Delaware: The Arden Georgist Gild.
- Dewey, John. 1998. *Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación*. Madrid: Ediciones Morata S.L.
- Dewey, John. 2008. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Emerson, Ralph Waldo. 1836. *Nature*. Boston: James Munroe and Company.
- Emerson, Ralph Waldo. 1841. *Self-Reliance*. Boston: James Munroe and Company.
- Emerson, Ralph Waldo. 1841. "Thought of Art". *The Dial*, nº1, enero.
- George, Henry. 1898. *The writings of Henry George. Progress and poverty*. Nueva York: Doubleday & McClure.
- Richardson, Robert. 2017. *Thoreau. Biografía de un pensador salvaje*. Madrid: Errata Naturae editores.
- Thoreau, Henry David. 1854. *Walden*. Boston: Houghton, Milfin.
- Whitman, Walt. 1855. *Leaves of Grass*. Brooklyn: New York.

2. Una ciudad ideal alternativa.

- De Miguel García, Sergio. 2017. *Donde se rompen las nubes: Lever House. Nueva York 1950*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño.
- Freestone, Robert. 1997. "The Federal Capital of Australia: A Virtual Planning History". *Urban Research Program Working Paper*, nº60, Junio.
- Haefele, Mark Henry. 1995. "Ideal visions of Canberra". Tesis doctoral. Australian National University.
- Jensen, Jens. 1939. *Siftings*. Chicago, Illinois: Ralph Fletcher Seymour publisher.
- Mumford, Lewis. 2015. *La historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Proudfoot, Peter. 1994. *The secret plan of Canberra*. New South Wales: New South Wales Univ Pr Ltd,

- Reid, Paul. 2002. *Canberra following Griffin*. Canberra: National Archives of Australia.
- Repton, Humphry. 1805. *Observations on the theory and practice of landscape gardening*. Londres: T. Bensley para J. Taylor.
- Repton, Humphry, y John Nolen. 1907. *The Art Of Landscape Gardening*. Editado por John Nolen. Boston y Nueva York: Houghton, Mifflin & Co.
- Ruskin, John. 1849. *The seven lamps of architecture*. New York: John Willey, 161 Broadway.
- Stern, Robert, David Fishman y Jacob Tilove. 2013. *Paradise Planned*. New York: Monacelli.
- Wilson, William Henry. 1989. *The city beautiful movement*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.

3. La relación con el entorno natural.

- Cram, Ralph Adams. 1930. *Impressions of Japanese architecture and the allied arts*. Boston: University of Michigan.
- Dow, Arthur Wesley. 1899. *Composition. A series of exercises selected from a new system of education*. Nueva York: The Baker and Taylor company.
- Drexler, Arthur. 1962. *The Drawings of Frank Lloyd Wright*. Nueva York: Horizon Press.
- Hokusai, Katsushika. 1812 (Almazán Tomás, David. 2018). *Manual de dibujo abreviado*. Vitoria-Gasteiz: Sans-Soleil
- Hokusai, Katsushika. 1834 (Almazán Tomás, David. 2016). *Cien vistas del monte Fuji*. Vitoria-Gasteiz: Sans-Soleil.
- Morse, Edward. 1886. *Japanese Homes and their surroundings*. Boston: Ticknor and Company.
- Nute, Kevin. 2000. *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. Londres: Routledge.
- Roberts, Ellen E. 2013. "Ukiyo-e in Chicago: Frank Lloyd Wright, Marion Mahony Griffin and the Prairie School". *Art in Print*, Vol. 3, nº2: 3-10.
- Schlombs, Adele. 2010. *Hiroshige*. Hong Kong: Taschen.
- Tinch, Rebecca. 2012. "Locating Modernity: Japonisme, Gender, And Enchantment At The 1893 World's Fair". Tesis doctoral. Miami University.
- Wood, Debora. 2005. *Marion Mahony Griffin. Drawing the form of nature*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art.
- Worringer, Wilhelm. 1953. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Wright, Frank Lloyd. 1912 (Almazán Tomás, David, y Gondra Aguirre, Ander. 2018). *La estampa japonesa*. Vitoria-Gasteiz: Sans Solei.
- Wright, Frank Lloyd. 1982. *The early work of Frank Lloyd Wright. The "Ausgeführte Bauten" of 1911*. Nueva York: Dover Publications Inc.
- Wright, Frank Lloyd. 1967. *The Japanese Print: An Interpretation*. Nueva York: Horizon Press.

4. Una comunidad modelo.

- Climent Ortiz, Javier. 2011. *Expresionismo: lenguaje y construcción de la forma arquitectónica*. Madrid: Ed. Biblioteca nueva.
- Defries, Amelia. 1927. *The interpreter Geddes: The Man and his Gospel*. Londres: George Routledge & Sons.
- Doxiadis, Constantinos. 1966. *Entre dystopia y utopía*. Madrid: Moneda y crédito.
- García Roig, José Manuel. 1999. "Pensamiento utópico, germanidad y arquitectura. Karl Ernst Osthaus y Bruno Taut". *Cuaderno de Notas*, nº7.
- García Roig, José Manuel. 2002. *Arquitectos alemanes. Arquitectos desconocidos. Bruno Taut*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Geddes, Patrick. 1912. *The Masque of Learning*. Edingurgo.
- Geddes, Patrick. 1918. "A Rustic View of War and Peace". *Sociological Review* 10(1), nº5.
- Howard, Ebenezer. 1902. *Garden cities of to-morrow*. Londres: Swan Sonnenschein & Co.
- Hysler-Rubin, Noah. 2011. *Patrick Geddes and Town Planning. A critical view*. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Oppenheimer, Franz. 1922. *The State*. Nueva York: B.W. Huebsch.
- Osthaus, Karl Ernst. 1920. "La escuela Folkwang, un proyecto de Bruno Taut". *Genius*, año 2, n.4, Munich: 199-205.
- Parsons, Kermit, y David Schuyler. 2002. *From Garden City to Green City. The Legacy of Ebenezer Howard*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press.
- Pehnt, Wolfgang. 1975. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Scheerbart, Paul. 1914. *Arquitectura de Cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Taut, Bruno. 1997. *Escritos expresionistas 1919-1920*. Madrid: El Croquis Editorial.
- White, Iain Boyd. 2010. *Bruno Taut and the Architecture of Activism*. Cambridge: Cambridge University Press.

5. Honestidad material.

- Melson, Joshua Gershom. 1908. "An ideal Place: Beautiful Tract for Homes Opened by J.G. Melson". *Globe Gazette*, 15 Abril.
- Redtenbacher, Rudolph. 1883. *The Architectonics of Modern Architecture*. Berlin.
- Turnbull, Jeffrey John. 2004. "The Architecture of Newman College". Tesis doctoral. Faculty of Architecture Building & Planning, Architecture, Building and Planning, The University of Melbourne.
- Turnbull, Jeffrey John. 2005. "The Architecture of Walter Burley Griffin: archetypal patterns". *Fabrications*, nº15:1: 1-26.
- Turnbull, Jeffrey John. 2006. "The Architecture of Walter Burley Griffin: Concrete Applications". *Second International Congress on Construction History*, 3: 3133 – 3151.
- Wagner, Otto. 1896. *Moderne Architektur*. Viena: Verlag von Anton Schroll & Co.
- Wells, Jeremy. 2007. "History of Structural Hollow Clay Tile in the United States". *Construction History*, Vol. 22: 27-46.

6. La percepción de los acabados.

- Besant, Annie y C.W. Leadbeater. 1901. *Thoughts-Forms*. Londres: The Theosophical Publishing House Ltd.
- Biesantz, Hagen y Arne Klingborg. 1981. *Le Goetheanum, l'impulsión de Rudolf Steiner en architecture*. Ginebra: Editions Antroposophiques Romandes.
- Blavastky, Helena Petrovna. 1921. *La doctrina secreta*. Barcelona: Editorial Orientalista.
- Condello, Annette. 2018. "Garish Luxury and the "Constructed Landscape": Transcending the Colour of Opals in the Griffins' Capitol Theatre". *Arts*, 7(4), 58.
- Gómez Avilés, Ivan. 2019. *Esoterismo y arte moderno. Una estética de lo irracional*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Hanegraaff, Wouter J. 2013. *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Harrison, John. 2001. *Synaesthesia: The Strangest Thing*. Londres: Oxford University Press.
- Husserl, Edmund. 1913. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Lethaby, William. 1892. *Architecture, Mysticism and Myth*. Nueva York: McMillan & Co.

- Platón. 1992. *República*. Madrid: Editorial Gredos.
- Proudfoot, Peter. 1996. "The symbolism of the crystal in the planning and geometry of the design for Canberra". *Planning Perspectives*, nº11: 225-257.□
- Pont, Graham. 2003. "The Cinema as Secular Temple: Ethos, Form and Symbolism of the Capitol Theatre." *Nexus Network Journal*, Vol.5, nº2: 73-99.
- Scheerbart, Paul, Josiah McElheny y Christine Burgin. 2014. *Glass! Love!! Perpetual motion!!!*. Chicago: Chicago University Press.
- Steiner, Rudolf. 1904. *Theosophy: An Introduction to the Spiritual Processes in Human Life and in the Cosmos*. Londres: Rudolf Steiner Press.
- Steiner, Rudolf. 1924. *Anthroposophical leading thoughts*. Londres: Rudolf Steiner Press.
- Steiner, Rudolf. 1928. *The New Art of Education: Thirteen Lectures given at Ilkley (August, 1923)*. Londres: Anthroposophical Publishing Company.
- Steiner, Rudolf. 1993. *Understanding the Human Being*. Bristol: Rudolph Steiner Press.
- Steiner, Rudolf. 2002. *La filosofía de la libertad*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner.
- Steiner, Rudolf. 2015. *La naturaleza de los colores*. Madrid: Editorial Antroposófica.
- Zimmer, Erich. 1971. *Rudolf Steiner als Architekt*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.

7. El ornamento como liberación.

- Bloomer, Kent. 2000. *The Nature of Ornament: Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. Nueva York, Londres: W.W.Norton & Company.
- Bragdon, Claude Fayette. 1910. *The Beautifull Necessity: seven essays on theosophy and architecture*. Rochester, Nueva York: The Manas Press.
- Bragdon, Claude Fayette. 1915. *Projective Ornament*. Rochester, Nueva York: The Manas Press.
- Coomaraswamy, Ananda Ketish. 1911. *Art and Swadeshi*. Madras: Ganeshi & Co. Publishers.
- Loos, Adolf. 1908. "Ornamento y delito". Paperback nº7.
<http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>

8. Un estudio en el que habitar.

- Cumming, Elizabeth y Wendy Kaplan. 2004. *The arts and crafts movement*. London: Thames and Hudson.

- Dewey, John. 1906. "Experience and Objective Idealism". *The Philosophical Review*, Vol. 15, nº5 Septiembre, pp. 465-481
- Gray, Jennifer Louis. 2011. "Ready for Experiment: Dwight Perkins and Progressive Architectures in Chicago. 1893 - 1918." Tesis Doctoral. Columbia University.
- Grishold Van Rensselaer, Mariana. 1969. *Henry Hobson Richardson and His Works*. Nueva York: Dover Publications, Inc.
- Perkins, Dwight. 1900. "Settlement House Type". *Annual exhibition catalogue for the Chicago Architecture Club*:63.
- Stickley, Gustav. 1909. *The Catalogue of Craftsman Furniture*. Nueva York.
- Taylor, Florence. 1914. "The architecture of To-morrow". *Building*. Mayo, nº12.

9. Hacia una arquitectura emocional.

- Andrew, David Stevenson. 1985. *Louis Sullivan and the Polemics of Modern Architecture*. Chicago: University of Illinois Press.
- De Witt, Wim. 1986. *Louis Sullivan. The Function of Ornament*. Nueva York y Londres: Chicago Historial Society. The Saint Louis Art Museum. W.W. Norton & Company.
- Morrison, Hugh. 1935. *Louis Sullivan. Prophet of Modern Architecture*. New York: The Museum of Modern Art and W.W. Norton & Company Inc.
- Sullivan, Louis Henry. 1896. "The Tall Office Building Artistically Considered". *Lippincott's Magazine*. Marzo.
- Sullivan, Louis Henry. 1910. *Suggestions in Artistic Bank*. St. Louis: Hydraulic-Press Brick Co.
- Sullivan, Louis Henry. 1924. *A system of architectural ornament according with a philosophy of man's powers*. Nueva York: Rizzoli in cooperation with the Art Institute of Chicago.
- Sullivan, Louis Henry. (1918). 1979. *Kindergarten chats*. Nueva York: Dover Publications New York.
- Sullivan, Louis Henry. (1924). 2009. *The autobiography of an idea*. Nueva York: Dover publications.
- Sullivan, Louis Henry. 1988. *The public papers*. Chicago: Editado por Robert Twombly. Chicago: Chicago University Press.
- Twombly, Robert y Narciso G. Menocal. 2000. *Louis Sullivan. The Poetry of Architecture*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company.
- Ulargui Agurruza, Jesús. 2007. *De Richardson a Sullivan. Un nuevo espacio social*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

- Weingarden, Lauren S. 2009. *Louis H. Sullivan and a 19th-century poetics of naturalized architecture*. Surrey: Ashgate Publishing Company.

Anejo 1. Entrevista con Christopher Vernon.

Conversation between Professor Christopher Vernon (Associate Professor / Landscape Architecture Program, The University of Western Australia) and Javier Mosquera González (Ph.D. candidate, Associate Professor, Polytechnic School of Madrid, Madrid School of Architecture, Tulane Design Teaching Fellow, Tulane School of Architecture).

July 2019

Architecture, Nature and Soul in the work of Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin

Architecture and Nature

The sprawl residential model, the increase of private transportation systems and the lack of concern about the way natural resources are being used, are questions that, after more than a hundred years since they won the competition for the Federal Capital in Canberra, can be seen in our cities and urban developments. The envision of the architect also as a landscape architect gives us some clues about the philosophy behind Walter Burley Griffin, and as his partner, Marion Mahony Griffin, related to their professional practice. The idealistic vision of a new social system where the industrial world and its connection with the environment should change, are terms that can be read from a contemporary perspective. **Do you feel that Mahony and Griffin works, their domestic communities, its communal management system, their concern about the individual and its connection with the society and nature, contain some teachings that can be applied nowadays?**

Yes, the Griffins' ideas and ideals remain relevant today. Their designs remain object-lessons / demonstrations that conservation & development are not mutually exclusive propositions. Instead they can go hand-in-hand. Also no less timely is their ideal of producing designs which facilitate an intimate, direct, & daily engagement with a cultivated natural world -instead of contact with the natural world being a detached rarified experience. The Griffins astutely saw humans as a part of, not detached from, the natural world.

After the American Civil War produced an identity crisis among the society and the appearance of the Transcendentalism movement led by Whitman, Thoreau and Emerson, showed a new way to create a different identity for the new upcoming century. Their will to put the human being as the basis for that development and the search of their own in the nature, can be seen in the spirit of some American architects of that period such as Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright. The first one, as stated by them, their referent in their work, and the second one as the most renowned architect of the XXth century, **is it the social component, as the individual always related to the group, and the architecture proposed due to that concept, the main distinctive**

feature that define Mahony and Griffin work as the evolution of Sullivan's ideas and Wright's language by the end of 1920's?

Yes, the social component distinguishes the Griffins' work; they sought to design not only buildings and landscapes, but idealised communities.

Both of them studied in Chicago and started working with Dwight Perkins in the Steinwall Hall building, where they met Frank Lloyd Wright. As their collaborators during his Prairie House Style period and compared to Wright's organic architecture, the term democratic architecture used by Mahony and Griffin can also be applied to a new kind of social system related to both human beings and nature. **Do you think their projects and ideals, since their very first urban projects in the States, propose a whole system based on the connection between nature and architecture, where organic means bidirectional as one contained into the other and viceversa?**

Undoubtly yes!

The way their projects evolve from a more wrightian language into a more diffuse and mixed style, seems to reflect their approach to the local architecture of the countries all over the world they have worked. The distance between their roots and their architectural referents allow them to develop an architecture not easy to classify in the beginning of the XXth century avantgarde scenario, specially in the States and Europe. **Up to what extent, adaptability and the use of local materials in response to local conditions, allow them to find a truly universal architecture where, by learning from the past and transforming it into a timeless language, produces that hybrid models?**

I believe the Griffins sought to develop a universal architecture language, using concrete as the preferred medium (widely available and satisfied their preoccupation with permanence, rather than ephemerality). This is best illustrated by the architecture depicted in their Canberra renderings, laden with cross-cultural references & abstractions (both Occident & Oriental). In my view, this was their attempt to answer French architect Cesar Daly's call for a symbolism 'proper to all races, all societies, and all countries', one 'immediately comprehensible by the great majority of spectators' (as quoted by William Lethaby in 'Architecture, Mysticism, & Myth').

The eastern influences from Japan can be seen not just in their drawings but also in the way their projects are thought as an ephemeral part of a bigger whole called nature. The sense of subordination to the natural laws, and the representation of their buildings as an small element surrounded by nature, emphasizes the eastern thoughts of both lightness of human life compared to the timeless of the environment. The abstraction of Ukiyo-e japanese imprints is used by Mahony and Griffin as a tool to enforce those ideas into their projects. **Could their drawing philosophy be considered as their contribution to materialize first, Wright's ideals, and after that their own beliefs as the evolution of Sullivan's thoughts?**

Yes, there is a distinct Japanese underpinning to the Griffins' architecture and the way in which it was graphically depicted. It was more of an ideological influence than a

stylistic one with respect to their architecture; latent. It is more 'palpable' in Mahony's renderings, of course. I think their drawing upon the lessons of Japan was more profound than Wright's.

Nature and Soul

Domestic communities of Rock Crest / Rock Glen in Iowa, and Castlecrag in Sydney introduce the sense of group in the suburban residential development model where every owner has his own piece of land where to live on his own. The utopian approach of Bruno Taut and his communities based on the medieval craftsmanship model can be understood as an intermediate dimension between private and public, where commonal takes place, either through green areas or cultural activities such as theatre plays. **Could this vision in Mahony and Griffin proposals, be understood as an spiritual community where the revisited craftsmanship is intended to build the notion of a group of people where their souls live in communion with nature and themselves through culture?**

Yes, although, like Wright, the Griffins embraced the machine -that is not to say that they didn't value craftsmanship.

Their connection with the Unitarian Church, the Theosophist thinking and the Anthroposophical ideas of Rudolf Steiner reflect their believe in the human being as the main tool to provoke the social change needed then. Nevertheless, an evolution from the physical and tangible world into a more mystical approach to the environment seems to generate new architectural solutions in their work. From the eastern conception of nature to the non-visible laws of reality, the conception of the latest Australian works in Castlecrag and the incinerators projects such as the Pymont Building in Sydney, includes a new dimension to their vision of architecture and nature as a unit, where the soul becomes the third element to be developed. **Could this position be considered as a real alternative to the utilitarian architecture in Europe and the pragmatic approach in America, or it is in fact another way of understanding the spiritual dimension of the human being as an aspect that the architect should control as another basic necessity of architecture, again not just to build an object but also a new society?**

Yes, indeed. The Griffins saw European Modernism as cold, sterile and lacking in the spiritual dimension.

The use of color and the evolution of the ornaments in their works into inhabited volumetric elements, become more intense after their connection with Steiner ideas. The lack of any sense of human scale in their last works in Australia and the ones developed in India seems to be a different way to define the position of the man related to the environment. The exuberance of these proposals contain a sense of freedom, far away from the dominant rules in Europe and America, where nothing has to be proved since they are made to enhance the spirit of the human being while being inhabited. **Do you think these indian projects can be read as the evolution of their personal style,**

based on the local language of their architecture reflected in their monuments, as well as the philosophical approach of the Indian culture where sacred and spiritual elements are part of the daily life of their citizens?

Yes, the Indian work marks another evolution of their architecture. Fundamental to India's appeal was the spirituality which pervades everyday life, versus the Western categorisation of 'religion' as a discrete entity.

The use of the ornament as a vindication of local and historic language but looking at Louis Sullivan and the Japanese abstraction and their use of geometry, to create a universal architecture that can be linked to other approaches such as the German Expressionism. Instead of creating a “machine á habiter” and all the functional facts related to this term, Mahony and Griffin seem to be closer to the Gesamtkunstwerk proposed in Germany. **May the way the Expressionists handle the plasticity of their works and their care to what could result appealing to the viewer and to their souls, be the link to the organic architecture of Sullivan in America and the Eastern mysticism, so Mahony and Griffin could be considered worldwide architects defining a universal language?**

Yes, one could very well consider German Expressionism as the link or bridge.

Anejo 2. Análisis grafico de Castlecrag.

[A2.02]

[A2.02] Casa GSDA número 1. Fuente: Archivos de la Griffin Society, fotografía de Stuart Read.

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa GSDA N1. Parcela 17

Estado: Construido

Año: 1921

Superficie: 165m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

10 1 2 5

10

[A2.03]

[A2.03] Casa GSDA número 3. Fuente:
Archivos de la Biblioteca Nacional de
Australia (PIC/9929/1640 LOC Album
1092/14).

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa GSDA N3. Parcela 18

Estado: Proyecto

Año: 1921

Superficie: 170m2

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

0 1 2 5

10

[A2.04]

[A2.04] Casa GSDA número 2. Fuente:
Archivos Nacionales de Australia.

Casa GSDA N2. Parcela 19

Estado: Construido

Año: 1921

Superficie: 160m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

10 1 2

15

10

[A2.05]

[A2.05] Edificio de apartamentos en la calle Edimburgh, parcela 20. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1641 LOC Album 1092/14).

DIVISIONES MÓVILES

COM. VERTICALES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Parcela 20

Estado: Proyecto

Año: 1921

Superficie: 105m² + 160m² + 140m²

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro de mampostería

10 11 12

15

110

[A2.06]

[A2.06] Casa parcela 33, The Parapet.
Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional
de Australia (PIC/9929/2191).

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Parcela 33

Estado: Proyecto

Año: 1922

Superficie: 120m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

0 1 2 5 10

[A2.07]

[A2.07] Casa Cheong. Fuente: *Architecture Australia*, nº8, noviembre 2008.

Casa Cheong. Parcela 53

Estado: Construido

Año: 1922

Superficie: 120m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

10 1 2 5

[A2.08]

[A2.08] Casa Moon. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/2162).

Casa Moon. Parcela 54

Estado: Construido

Año: 1922

Superficie: 190m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

10 11 12

15

110

[A2.9]

[A2.09] Casa Grant. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/2325).

DIVISIONES MÓVILES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Grant. Parcela 56

Estado: Construido

Año: 1922

Superficie: 195m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

10 1 2

15

110

[A2.10]

[A2.10] Casa Johnson. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/2860).

DIVISIONES MÓVILES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Johnson. Parcela 58

Estado: Construido

Año: 1922

Superficie: 175m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

0 1 2 5

10

[A2.11]

[A2.11] Casa Cox. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1681).

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Cox. Parcela 61

Estado: Proyecto

Año: 1922

Superficie: 160m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

0 1 2 5

10

10

[A2.12]

[A2.10] Casa Alfred Gamble. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/2193).

Casa Alfred Gamble. Parcela 73

Estado: Proyecto

Año: 1923

Superficie: 50m² + 80m² + 80m² (T)

Nº de plantas: 3 (2+T)

Sistema const.: Muro de mampostería
y Knitlock

CHIMENEAS

VISTAS

ESP. PRINC.

ESP. SECUND.

GEOMETRÍA

ACCESOS

RECORRIDOS

Parcela 86

Estado: Proyecto

Año: 1923

Superficie: 100m² + 115m² + 110m²

Nº de plantas: 3

Sistema const.: Muro de mampostería

CASA 03. PLANTA COTA +5.60

CASA 02. PLANTA COTA +2.80

CASA 01. PLANTA COTA ±0.00

10 1 2 5

10

[A2.14]

[A2.14] Casa O'Malley. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1761).

Casa O'Malley. Parcela 96

Estado: Construido

Año: 1923

Superficie: 130m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

[A2.15]

[A2.15] Casa Felstead. Fuente: Watson, Anne y Adrienne Kabos. 2015. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society, fotografía de Eric Sierins.

DIVISIONES MÓVILES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Felstead. Parcela 99

Estado: Construido

Año: 1924

Superficie: 150m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Knitlock

10 11 12 15

110

Parcela 102

Estado: Proyecto

Año: 1924

Superficie: 150m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro de mampostería

10 1 2 5 10

[A2.17]

[A2.17] Casa Symington. Fuente: Archivos de la Griffin Society.

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Symington. Parcela 150

Estado: Construido

Año: 1924

Superficie: 95m² + 95m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro de mampostería

PLANTA CUBIERTA

PLANTA INFERIOR

[A2.18]

[A2.18] Casa McDonald. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1645).

Casa McDonald. Parcela 153

Estado: Proyecto

Año: 1924

Superficie: 50m² + 50m² + 45m²(T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro de mampostería
y Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

[A2.19]

[A2.19] Casa parcela 154. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1677).

Parcela 154

Estado: Proyecto

Año: 1924

Superficie: 45m² + 65m²

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro de mampostería
y Knitlock

10 11 12 15

110

[A2.20]

[A2.20] Casa parcela 155. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1649).

DIVISIONES MÓVILES

CHIMENEAS

COM. VERTICALES

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Parcela 155

Estado: Proyecto

Año: 1925

Superficie: 110m² + 35m² + 85m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro de mampostería
y Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 1 2 5

10

[A2.21]

[A2.21] Casa parcela 155. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1650).

Casa J.H. Holman. Parcela 156

Estado: Proyecto

Año: 1925

Superficie: 45m² + 65m² + 35m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro de mampostería
y Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

[A2.22]

[A2.22] Casa Mower. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1797).

Casa Mower. Parcela 158

Estado: Construido

Año: 1926

Superficie: 95m² + 85m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro de mampostería
y Knitlock

10 1 2 5

10

DIVISIONES MÓVILES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Parcela 160

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 150m² + 60m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro de mampostería

lo l1 l2 l5

lo

Casa Peter Hong Nam. Parcela 172

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 150m² + 60m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro de mampostería
y Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 11 12

15

110

[A2.25]

[A2.25] Casa parcela 181. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1655).

Parcela 181

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 55m² + 50m² + 50m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

CHIMENEAS

COM. VERTICALES

VISTAS

ESP. PRINC.

ESP. SECUND.

GEOMETRÍA

ACCESOS

RECORRIDOS

Parcela 185

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 150m² + 20m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro mampostería

10 11 12

15

110

DIVISIONES MÓVILES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Natalie Garret. Parcela 193

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 70m² + 20m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro mampostería
y Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 1 2

15

10

[A2.28]

[A2.28] Casa Duncan. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society, fotografía de Frank Duncan.

Casa Duncan. Parcela 194

Estado: Construido

Año: 1934

Superficie: 70m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro mampostería
y Knitlock

10 11 12

15

110

[A2.29]

[A2.29] Casa Creswick. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/963).

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Creswick. Parcela 196

Estado: Construido

Año: 1926

Superficie: 100m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Knitlock

10 11 12 15 110

[A2.30]

[A2.30] Casa Wilson. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/969).

DIV. MÓVILES

ESP. SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINC.

ESP. SECUND.

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Wilson. Parcela 197

Estado: Construido

Año: 1929

Superficie: 135m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro mampostería

10 1 2

15

10

[A2.31]

[A2.31] Casa parcela 218. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/3278).

DIVISIONES MÓVILES

COM. VERTICALES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Parcela 218

Estado: Proyecto

Año: 1929

Superficie: 140m² + 85m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro mampostería

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 1 2

5

10

[A2.32]

[A2.32] Casa parcela 245. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1661).

Parcela 245

Estado: Proyecto

Año: 1930

Superficie: 80m² + 100m² + 75m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro mampostería
y Knitlock

[A2.33]

[A2.33] Casa Jules Haves. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/1662).

DIVISIONES MÓVILES

COM. VERTICALES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

Casa Jules Haves. Parcela 249

Estado: Proyecto

Año: 1930

Superficie: 190m² + 100m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro mampostería

|0 |1 |2 |5

|10

Parcela 290

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 80m² + 90m² + 45m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro mampostería

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 1 2

15

110

ESPACIOS SOMBRA

COM. VERTICALES

CHIMENEAS

VISTAS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

RECORRIDOS

Parcelas 292/293

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 250m² + 50m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro mampostería

10 1 12

15

110

COM. VERTICALES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

ESP. PRINCIPALES

GEOMETRÍA

RECORRIDOS

ESP. SECUNDARIOS

ACCESOS

Parcela 303

Estado: Proyecto

Año: 1929

Superficie: 80m² + 40m² + 20m² (T)

Nº de plantas: 3 (2+T)

Sistema const.: Muro mampostería

PLANTA CUBIERTA

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 1 2 5

10

[A2.37]

[A2.37] Casa Guy. Fuente: Watson, Anne y Adrienne Kabos. 2015. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society, fotografía de Max Dupain, 1965.

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa Guy. Parcela 304

Estado: Construido

Año: 1925

Superficie: 105m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Muro mampostería

10 11 12

15

110

DIVISIONES MÓVILES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Parcela 311

Estado: Proyecto

Año: 1927

Superficie: 165m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Knitlock

10 1 12 15

10

[A2.39]

[A2.39] Casa R.H. Hosking. Fuente:
Archivos de la Biblioteca Nacional de
Australia (PIC/9929/1670).

DIVISIONES MÓVILES

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa R.H. Hosking. Parcela 320

Estado: Proyecto

Año: 1930

Superficie: 180m² + 225m² + 60m²

Nº de plantas: 3

Sistema const.: Muro mampostería

PLANTA BAJA

PLANTA INFERIOR

10 1 2 5

10

DIVISIONES MÓVILES

ESPACIOS SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Parcela 325

Estado: Proyecto

Año: 1926

Superficie: 130m²

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Knitlock

0 1 2 5

10

Parcela 329

Estado: Proyecto

Año: 1926

Superficie: 55m² + 65m² + 20m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 1 2 5

[A2.42]

[A2.42] Casa Fishwick. Fuente: Archivo digital fishwickhouse.org, fotografía de Eric Sierins, 1999.

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

Casa Fishwick. Parcela 331

Estado: Construido

Año: 1929

Superficie: 250m² + 130m² + 95m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Muro mampostería

10 11 12

15

110

[A2.43]

[A2.43] Casa R.H. Hosking. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC/9929/2192).

COM. VERTICALES

ESP. SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa L.H. Axtens. Parcela 336

Estado: Proyecto

Año: 1930

Superficie: 135m² + 100m² (T)

Nº de plantas: 2 (1+T)

Sistema const.: Muro mampostería
y Knitlock

PLANTA CUBIERTA

PLANTA INFERIOR

10 11 12 15

110

ESP. SOMBRA

CHIMENEAS

VISTAS

RECORRIDOS

ESP. PRINCIPALES

ESP. SECUNDARIOS

GEOMETRÍA

ACCESOS

Casa E. Herbert. Parcela 342

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 200m² + 20m² (T)

Nº de plantas: 1

Sistema const.: Knitlock

10 11 12

15

110

Casa Leach. Parcela 398

Estado: Proyecto

Año: 1928

Superficie: 65m² + 80m² + 55m² (T)

Nº de plantas: 2

Sistema const.: Knitlock

PLANTA SUPERIOR

PLANTA INFERIOR

10 11 12 15

110