

Landscape appropriations. Topographical devices in the work of Alison and Peter Smithson

Alison and Peter Smithson developed a topographical thinking of their own which consists of a particular ability to define the settlement of their buildings by shaping the surface and section of the terrain. Consolidated over time, this operational instinct would form a substantial part of their personal way of appreciating the physical context of their origin: an inclusive look through which the Smithsons assimilated the essence of the most representative artificial manipulations of the local territory. Among these numerous appropriation processes, the one carried out on one of the most decisive topographical devices produced by English Landscape in the eighteenth century stands out: the ha-ha. This ingenious manipulation of the ground plane would also allow them to fully connect with “the English”, through a deliberated rooting in native landscape and the techniques of the Picturesque, which underpin much of their grounding strategies.

Keywords: Appropriation, landscape, topography, ground, rooting, ha-ha

Alison y Peter Smithson desarrollaron un pensamiento topográfico propio, consistente en una particular destreza para definir la implantación de sus edificios dando forma a la superficie y a la sección del terreno. Consolidado a lo largo del tiempo, este instinto operativo formaría parte sustancial de su manera personal de apreciar el entorno que les rodeaba: una mirada inclusiva a través de la cual los Smithson se apropiaron de la esencia de las manipulaciones artificiales más representativas del territorio autóctono. Entre los numerosos procesos de apropiación, destaca el llevado a cabo sobre uno de los artificios topográficos más decisivos que produjo el paisajismo inglés del siglo XVIII: el ha-ha. Esta ingeniosa manipulación del plano del suelo les permitiría vincularse de lleno con «lo inglés», a través de un intencionado enraizamiento con el paisaje y los mecanismos del jardín pintoresco que sustentan gran parte de sus tácticas de proyecto.

Palabras clave: Apropiación, paisaje, topografía, suelo, enraizamiento, ha-ha

David Casino
Rubio

Apropiaciones del paisaje

Artificios topográficos en la obra de Alison y Peter Smithson

Profesor Ayudante
Doctor. Departamento
de Proyectos
Arquitectónicos,
ETSAM.

Universidad
Politécnica de Madrid.

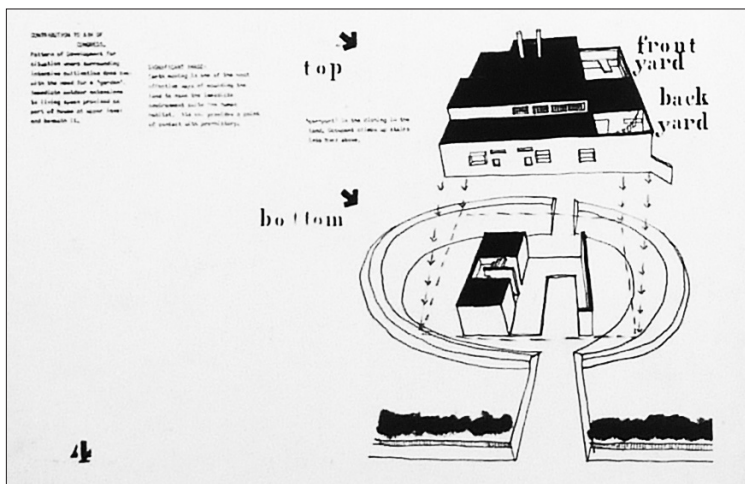
«Disponemos de la tecnología suficiente para construir en vertical pero no sabemos integrar los edificios entre sí, ni cómo integrarlos a ras de suelo», alertaba Richard Sennett (2013) en una entrevista. «Hemos perdido el arte de hacer ciudades», sentenciaba el sociólogo estadounidense. Entre otros aspectos, Sennett reflexionaba acerca de la decisiva influencia que ejercen los elementos físicos de la ciudad —los «componentes corpóreos»— en el modo en el que la habitamos, afirmando que los edificios, en muchos casos, actúan como muros verticales que generan fronteras de conexión social. Una fragmentación del tejido urbano que produce, en palabras de Sennett, «un aislamiento en toda regla entre quienes habitan los edificios y todos los que están a ras de suelo».

Este problema que favorece la aparición de guetos e impide la creación de espacios urbanos inclusivos está generado, esencialmente, por la ausencia de una correcta articulación entre los edificios y el terreno: un diálogo absolutamente necesario para vincular la arquitectura con su emplazamiento y que con frecuencia queda olvidado, como si se tratara de una relación poco importante. Esta

falta de cohesión entre las edificaciones y la *cota cero* de la ciudad puede estar originada tanto por asentamientos sobre el suelo excesivamente abruptos —que *amurallan* la calle en altura— como por todo lo contrario, por implantaciones elevadas de la línea de tierra que originan una «relación entre las plantas superiores y las bajas totalmente disociada» (Sennett 2013:49). En ambos casos, se trata de dudosos mecanismos de contacto entre el edificio y el suelo, caracterizados por un evidente desinterés en los espacios exteriores adyacentes, ya que el vínculo que establecen con éstos es prácticamente inexistente, limitándose únicamente a una fortuita relación de proximidad.

Hace varias décadas, la falta de compromiso con el suelo también fue objeto de un intenso debate. En la arquitectura europea de posguerra, las propuestas universales del funcionalismo moderno —autónomas y carentes de nexos con el tejido de la ciudad, como los «muros verticales» de los que nos previene Sennett (2013)— fueron rechazadas con firmeza, contestadas radicalmente mediante un conjunto de estrategias de proyecto sensibles con el territorio y que contaban, entre sus propósitos esenciales, el restablecimiento de lazos físicos y emocionales con el lugar. Entre los autores de las mismas se encontraban los arquitectos Alison y Peter Smithson (figura 1), los cuales calificaron la arquitectura de aquel momento como «altamente abstracta en su interpretación de las actividades humanas, completa en sí misma, suspendida en el aire y no enraizada a su emplazamiento» (Smithson y Smithson 1981:9): una afilada crítica del mecanicismo moderno que apuntaba su condición objetual y su ausencia de contacto con el suelo como causas principales de la desconexión con el lugar y las necesidades fundamentales del individuo.¹

Figura 1. *Burrows*
Lea Farms. X CIAM
1956. Alison y Peter
Smithson. 1953-55.
(Smithson y Smithson
2001: 124)

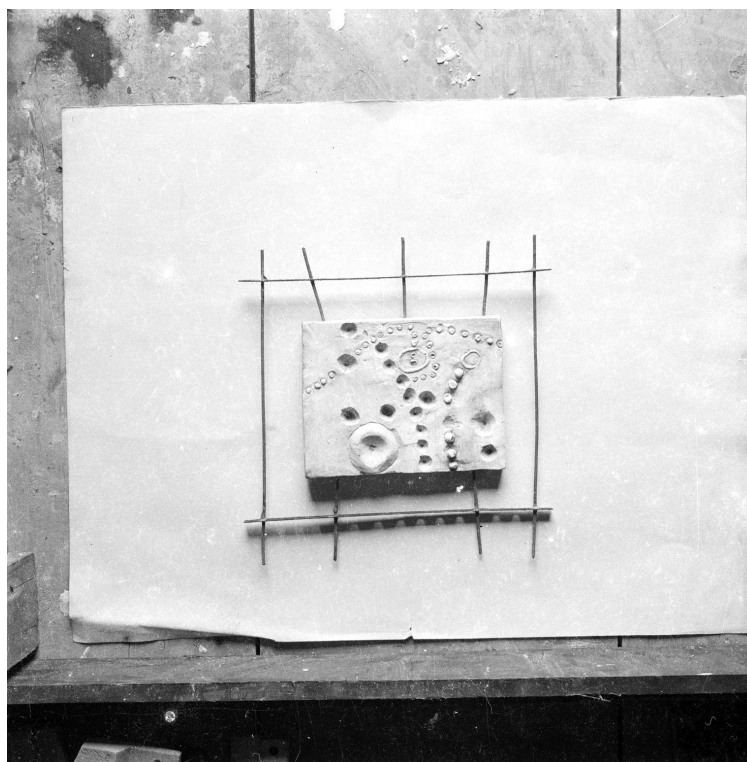


Superar esta ausencia de enraizamiento que convertía las propuestas modernas en objetos autónomos flotando sobre el terreno,² constituyó un asunto esencial en la obra de los Smithson. Para ello, el esquema estratificado heredado de sus maestros³ debía ser modificado sustancialmente: el edificio, elevado sobre los *pilotis* corbuserianos, volvía a descansar sobre el suelo, y el jardín, que hasta entonces reposaba autista sobre las cubiertas, descendía hasta tocar la tierra, situándose en contacto directo con los espacios habitables del edificio.⁴ El plano del suelo, transformado ya en un elemento clave del proyecto era modelado mediante precisos movimientos de tierra, generando toda una serie de alteraciones topográficas como zanjas, fosos, hoyos, diques, plataformas, terrazas y montículos. Estas operaciones, combinadas entre sí y actuando de manera complementaria, definían nuevas formas de articulación y contacto en la implantación de los edificios y configuraban la morfología de sus espacios exteriores, conformando un suelo cargado de intensidad, capaz de establecer relaciones precisas entre la arquitectura y el territorio.

Apropiaciones. Huellas y topografías

Para elaborar estas manipulaciones del plano del suelo —*ground notations* (Casino 2013:30)—, Alison y Peter Smithson tuvieron como referencia directa las trazas primitivas o medievales *encontradas* en el paisaje de Inglaterra y, en especial, el del norte, de donde eran originarios.⁵ Se fijaron en ellas por su capacidad de ordenar el territorio sin necesidad de recurrir a la «construcción». Aprovechar estas huellas del paisaje autóctono como arquetipos suponía un intento de rescatar valores de la tradición y la cultura popular inglesa, así como de revitalizar el vínculo con la naturaleza. Además, su condición primitiva⁶ y vernácula encajaba a la perfección dentro un clima cultural y artístico de posguerra (figura 2) que buscaba en ciertos modelos arcaicos los referentes⁷ de un nuevo sistema estético alejado de todo tipo de mecanicismo y de exceso de contaminación técnica.

Los Smithson se sentían realmente fascinados por aquellos vestigios de épocas remotas, cuyas formas depuradas por el paso del tiempo y su admirable entendimiento de la topografía, los convertía en *arteficios naturales* que formaban parte indisoluble del paisaje (figura 3): «es la capacidad de estas formaciones de tierra hechas por el hombre, de ejercer su influencia a lo largo del tiempo, de persistir en la tierra e influenciar lo que en ella se colo-



ca...lo que hace que sea tan irresistible la idea de usar estas 'notaciones' en el terreno como dispositivos estructuradores» (Smithson y Smithson 1993:87).⁸

Esta atracción hacia los antiguos rastros de asentamientos humanos estaba motivada no sólo por sus relevantes valores intrínsecos —históricos y paisajísticos—, sino también por el vínculo particular que tenían con sus propias biografías, lo que los convertía en fragmentos de paisajes cercanos a sus vidas y dotados de un significado especial. Motivados por su permanente indagación hacia todo aquello que les rodeaba, esta pareja de arquitectos exploró intensamente las huellas más significativas de su entorno cercano, asimilándolas como modelos operativos de los que poder extraer su esencia topográfica y elaborar diferentes técnicas y mecanismos de enraizamiento: todo un conjunto de formas paisajísticas⁹ destinadas a impulsar una arquitectura igualmente integrada en su emplazamiento,¹⁰ a través de la creación de vínculos indisolubles con el sitio y un nuevo sentido de identificación y pertenencia al mismo.

Las marcas halladas en el territorio inglés de las que se apropiaron los Smithson son muy numerosas, correspondiendo habitualmente a vestigios de asentamientos primitivos con los que mantuvieron, en un momento determinado de sus vidas, un intenso contacto. Este es el caso de las abundantes formaciones de tierra prehistóricas situadas en

Figura 2. Nigel Henderson: Photograph showing artwork by Eduardo Paolozzi. c.1949–c.1956. The Eduardo Paolozzi Foundation & The estate of Nigel Henderson



courtesy of the Controller of H.M. Stationery Office and the Director General, Ordnance Survey. Crown Copyright Reserved

courtesy of the Controller of H.M. Stationery Office and the Director General, Ordnance Survey. Crown Copyright Reserved



HILLTOP SETTLEMENTS

82

ENGLAND Dorset

Maiden Castle

On the eastern heights were Stone Age fortifications, deserted at the beginning of the Bronze Age. They consisted of two or three concentric ditches. In the Iron Age (c. 300 B.C.) a wall with a ditch was built on top of the Stone Age structures (A). Another wall and ditch were added (c. 200 B.C.) as an extension to include the western heights. About 100 B.C. the simple defence works were replaced by the present ramparts and ditches and the entrances on east and west were elaborately redesigned. After the conquest of south-western England the site was abandoned and the nearby town of Dorchester (Durnovaria) took its place. In the fourth century A.D. the abandoned camp was in partial use again and a square temple of Roman-Celtic type was built inside it (B).

83

ENGLAND Wiltshire

Old Sarum

A mediaeval castle built in the centre of an Iron Age round camp. Its circular ramparts and moat are still clearly visible. To the side of the central mound a mediaeval church was situated. Its plan was exposed by excavation.

Figura 3. *Maiden Castle*, Dorset y *Old Sarum*, Wiltshire, England (Gutkind 1952:8)

Wiltshire, la región del sudoeste de Inglaterra donde los Smithson comenzaron a construir Upper Lawn en 1959, y entre la que destacaban por su fuerte presencia, *Silbury Hill* y *Avebury Henge*. Este evocador conjunto neolítico, además de hallarse en un paisaje rural cercano al emplazamiento del pabellón,¹¹ se ubica muy próximo a la A4, una mítica carretera que conecta la capital con la parte oeste de Inglaterra y que estos arquitectos transitaban con frecuencia, no sólo para acceder desde Londres hasta Wiltshire,¹² sino también como una vía alternativa para viajar a Bath,

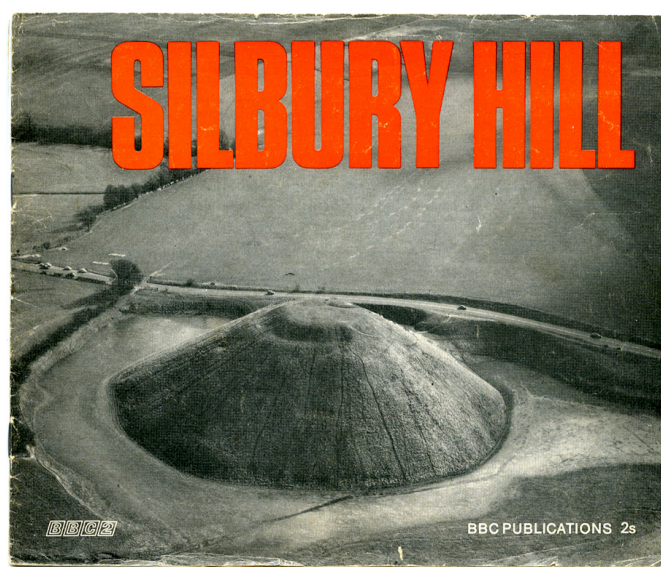
una de sus ciudades de referencia.¹³ En concreto, el montículo de *Silbury Hill* se encontraba a escasos metros de la calzada, siendo visible claramente desde ella. Esta sugestiva visión de la colina desde el automóvil convertiría su poderosa imagen en un paisaje habitual y cercano a los Smithson, en un atrayente lugar que sería examinado y fotografiado¹⁴ con frecuencia (figura 4) y que formaría, a buen seguro, parte de sus recuerdos.

Además, este lugar prehistórico —que ya era objeto de interés por parte de la contracultura británica¹⁵ en la década de 1960

(Powers 2010:37)— alcanzó gran popularidad en aquellos años, gracias a la retransmisión que realizó en 1968 la BBC británica¹⁵ (figura 5) de las excavaciones llevadas a cabo en el montículo por el arqueólogo estadounidense Richard Atkinson,¹⁶ con el fin de averiguar el origen del mismo; un acontecimiento popular que contribuiría a despertar en ellos todavía mayor interés, si cabe, hacia este fascinante paisaje.

Ambos hechos contribuirían a explicar no sólo el interés y el conocimiento que los Smithson tenían de este estimulante enclave, sino también la proximidad y la identificación que sentían hacia el mismo. De este paraje modelado artificialmente, extrajeron sus acciones topográficas fundamentales, apropiándose de ellas y de su capacidad para dotar de significado al lugar por medio de las formaciones de tierra. Estas operaciones las convirtieron en eficaces herramientas de proyecto, generando topografías similares, como las realizadas en obras como Robin Hood Gardens (1966-72), donde las colinas, hoyos y fosos conservan la naturaleza de las manipulaciones del terreno encontradas en *Avebury Henge* y parte del imborrable recuerdo del montículo *Silbury Hill* (figura 6).¹⁷

La conexión entre este lugar y las topografías de Robin Hood Gardens se fundamenta no solo en una similitud de estrategias de configuración del plano del suelo, sino también en una coincidencia temporal entre su descubrimiento y la elaboración del proyecto. En uno de los primeros bocetos publicados del mismo, realizado en 1962 y denominado *Manisty Street*, se puede observar un montículo central de grandes dimensiones que estructura de manera rotunda el plano del suelo (figura 7). Su cautivadora presencia nos pone de nuevo, de manera irremediable, en la



senda de las topografías prehistóricas como *Silbury Hill*,¹⁸ el hipnótico montículo que en aquellos mismos años formaba parte de la vida de la familia Smithson.

Esta estrategia de apropiación de formaciones de tierra de origen artificial, como los túmulos funerarios del entorno de *Avebury*

Figura 4. Página anterior. *Silbury Hill*. (Salisbury Plain). Fotografía tomada desde la carretera A4. Smithson Family Collection.

Figura 5. Página anterior. Imagen de programa sobre *Silbury Hill* en la BBC, 1968



Figura 6. *Central green mound in term time*. Robin Hood Gardens, 1966-72. Alison y Peter Smithson. Fotografía de Peter Smithson, 1972. Smithson Family Collection



Figura 7. Página anterior. First scheme know as Manisty Street, which became, finally, Robin Hood Gardens. Axonometric with first mound from demolition 'spoil'. Base drawing and Collage: Peter Smithson, 1963. Smithson Family Collection.

Henge, también es posible observarla en otros proyectos posteriores de estos mismos arquitectos, como los presentados para el concur-

so *Art into Landscape*,¹⁹ convocado en 1977 para la recuperación de una serie de paisajes debilitados del norte de Inglaterra, cuyo pasado industrial los había convertido en escombreras. La propuesta presentada por Peter Smithson, *Tees Pudding* (figura 8), proponía la formación de un montículo de grandes dimensiones con el objetivo de crear un hito en el paisaje y un lugar desde el que poder tener vistas sobre el río Tees y los artefactos abandonados de la Revolución Industrial. Esta rotunda elevación del terreno se tallaba con un camino en espiral y su superficie se plantaba con tojos que lo transformaban en primavera en una sorprendente topografía de color amarillo. El texto que acompañaba a esta propuesta aludía a *Castle Hill* (figura 9) como la referencia principal sobre la que se basaba la propuesta:²⁰ una elevación artificial del terreno de origen medieval situada a las afueras de Stockton-on-Tees, la población de donde su autor era originario.²¹

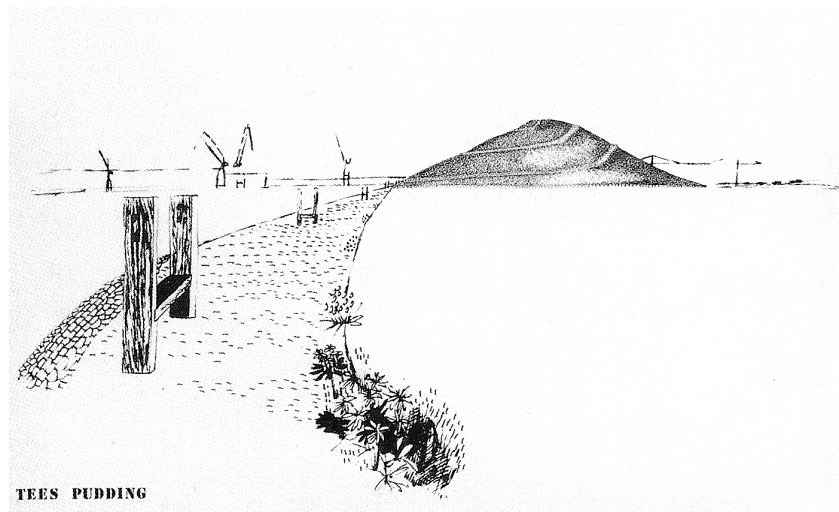


Figura 8. Peter Smithson, *Tees Pudding*. 1977. (Smithson y Smithson 2001: 414)



Figura 9. Castle Hill, cerca de Bishopton, Durham. Fotografía 1968. Smithson Family Collection

En el mismo concurso, las dos intervenciones presentadas por Alison Smithson para otros emplazamientos diferentes consistían en sendos modelados del terreno realizados con el excedente de material de escombros hallado en aquellos lugares en desuso. La primera de las propuestas, *Skateboard Junction* (figura 10), planteaba un espacio lúdico conformado mediante trazados curvos aptos para el uso del monopatín: «un hueco excavado en la tierra de superficies duras» (Zardini 1981:77).²² Y la segunda, *The Slaggie Eleven*, creaba un conjunto de montículos coronados con esculturas que aludían a la memoria del lugar.

Los proyectos para *Art into Landscape*, junto con otros posteriores como *Balatonföldvár* (1992) (figura 11) o *La Fornace* (1993) muestran cómo, en los años finales de su trayectoria,²³ los Smithson comenzaron a utilizar las manipulaciones del terreno con mayor intensidad y libertad, dando lugar a nuevos enfoques proyectuales en las que el trabajo con el suelo acaparaba todo el protagonismo, produciendo intensos movimientos de tierra que revelaban oportunidades o condiciones ocultas —o no evidentes— del propio territorio.²⁴ En estos proyectos, el lenguaje y la objetualidad moderna se abandonaban definitivamente a favor de estrategias proyectuales centradas en los procesos de disposición de la materia del suelo y la creación de efectos de contraste y movimiento: intereses que, de manera explícita, reflejan la influencia que tuvo en su obra la tradición autóctona de trabajo con el paisaje. Acumulación, desplazamiento, compactación, reutilización o aprovechamiento de la tierra sobrante son las operaciones principales por medio de las cuales se generan estos proyectos, en los que las alteraciones topográficas orientan y cualifican la rasante del suelo, suscitando la aparición de nuevos significados y relaciones espaciales a su alrededor.

Otro de los lugares clave para estos arquitectos y del que se valieron en numerosas ocasiones para generar formas de enraizamiento era el antiguo *Limes* que cruzaban la *Britannia Romani* y del que Alison Smithson hablaba en los siguientes términos: «(...) lo que tenemos en nuestro paisaje es más significativo para nosotros: la gran huella romana, la Muralla Adriana; una huella hecha con una verdadera dimensión heroica que nos toca nuestra vena más sensible, el paisaje inglés, algo que todos entendemos (...)» (Smithson 1977:17).²⁵ Al igual que las formaciones de tierra —como las prehistóricas de *Silbury*

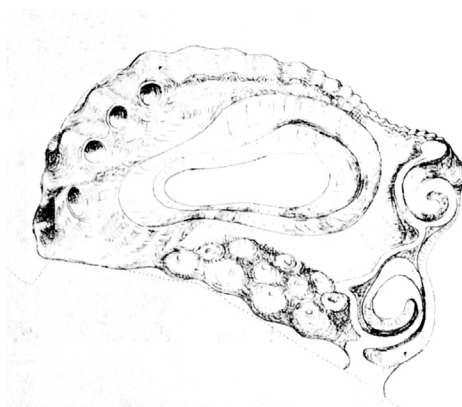


Figura 10. Alison Smithson. *Skateboard Junction*. 1977 (Zardini 1981:77)

Hill y otras medievales como *Castle Rising*— el impresionante paisaje modelado con fines defensivos que formaba la Muralla Adriana constituía otra de las referencias esenciales en su obra.

Alison y Peter Smithson conocían perfectamente este *Limes Romani*, no sólo por el interés que ambos demostraban por la historia y la arquitectura de la época clásica, sino también por la cercanía de uno de sus tramos más singulares y mejor conservados a las ciudades de Newcastle y Durham, donde ambos estudiaron; una decisiva relación de proximidad que les facilitó realizar numerosas y repetidas visitas a esta fortificación

Figura 11. Alison Smithson. *Balatonföldvár, Lake balaton. Drawing of an artificial island mound*, 1992 (Smithson y Smithson 2005: 333)

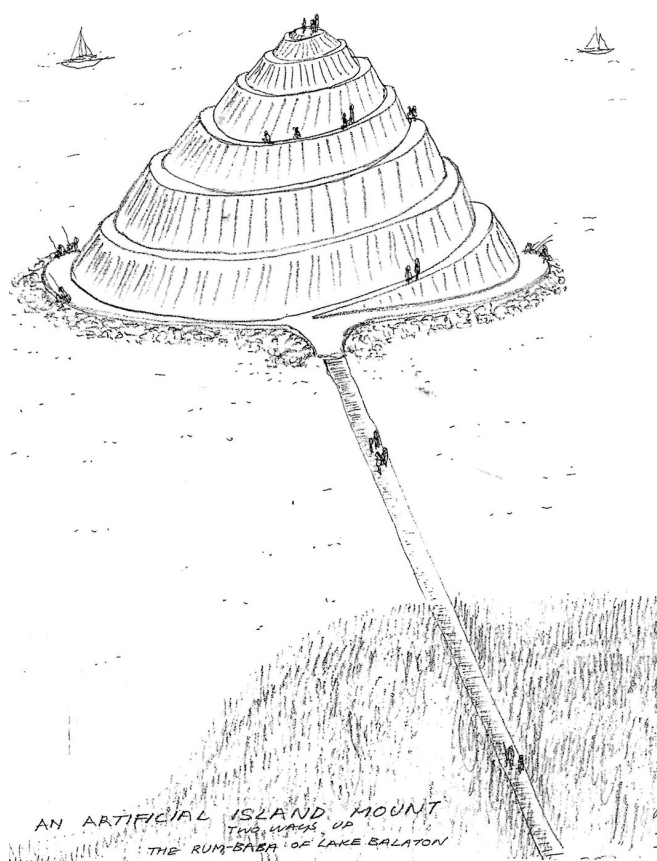


Figura 12. *Hadrian's Wall*. Housesteads Milecastle, Cat.nº: C66. Cambridge Air Photo, 1945.



fronteriza, adquiriendo un conocimiento más profundo de la misma. Además de explorar con intensidad las huellas defensivas que poseía esta construcción romana —trincheras, taludes, hoyos, montículos—, apreciaron su capacidad para adaptarse a las condiciones específicas del lugar, su habilidad para realizar acuerdos con el terreno y su sentido de pertenencia al paisaje, a pesar de su gran escala y de tratarse de una obra de naturaleza militar (figura 12).

Esta interrelación de la muralla romana con el paisaje y la topografía, y que les suscitaba una gran admiración, podemos reconocerla en su estrategia llevada a cabo en los Robin Hood Gardens (Casino: 2014) —a través de la idea de *muralla* y la presencia de un suelo profundamente modelado—, pero también, de manera más velada, en algunas de sus primeras propuestas de viviendas realizadas en la década de 1950, como las *Close Houses* (1954), las cuales planteaban un asentamiento en el paisaje basado en un intencionado compromiso con la topografía. Las *Close Houses* formaban una extensa cadena de viviendas que se implantaba de manera respetuosa en el lugar, evitando trans-

formar el relieve del terreno. El alzado del proyecto (figura 13) mostraba la adecuación al contexto mediante un perfil irregular²⁶ de pequeños edificios que respetaban la singularidad de la superficie donde se ubicaban. A través de esta estratégica adecuación al plano del suelo, que sus autores denominaron *Riding the Landscape*,²⁷ el paisaje ondulado se convertía en parte integrante de una arquitectura adaptada a las condiciones específicas de su emplazamiento, como eran la topografía y los elementos naturales existentes.²⁸

Conseguir que la arquitectura no se impusiera al terreno, sino que fuera éste el que determinara su forma, constituía la esencia de esta idea de enraizamiento que, en la década de 1950, recuperaba el contacto con la tierra de la que carecían los objetos mecanicistas modernos. Después de las *Close Houses*, Alison y Peter Smithson no abandonaron la idea de hacer a los edificios «cabalgar por el paisaje» y en obras posteriores, como la Casa Paolozzi (1959), la Embajada de Brasilia (1964-65) o la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Bath (1982-88), retoman la esencia de esta táctica dando lugar a articulaciones con el suelo materializadas en edifi-

Figura 13. *Elevation of Close Houses riding the landscape: urban, yet without destroying the feel of the landscape*. Peter Smithson 1954. (Smithson y Smithson 2005: 38).



cios con formas escalonadas y adaptadas a la línea de tierra.

Artificios paisajistas. El *ha-ha*

Estos vestigios de huellas «encontradas» en el paisaje inglés, pertenecientes a civilizaciones de épocas pasadas, fueron, efectivamente, las referencias fundamentales que los Smithson utilizaron para generar sus dispositivos de enraizamiento. No obstante, como arquitectos ingleses y excelentes conocedores de su tradición paisajista, también se apropiaron de algunos de los mecanismos de transformación del paisaje que introdujeron los jardineros del siglo XVIII, a los que admiraban y mencionaban en algunos de sus escritos, por su capacidad para suscitar escenarios naturales llenos de intencionadas perspectivas y sensaciones visuales. Entre estos mecanismos, el *ha-ha*²⁹ fue una aportación clave, ya que permitió incorporar el jardín del terrateniente en el entorno natural a través de una ingeniosa operación que consistía en un corte profundo del terreno realizado entre el espacio exterior de la casa y el campo donde se encontraban los animales. Su sección comprendía un desnivel en uno de los lados y un murete de piedra en el otro, originando una singular zanja que impedía que el ganado escapase y, lo que era más importante aún, configuraba los límites del territorio sin construir barreras en el paisaje, permitiendo una absoluta continuidad visual del entorno natural.

Para estos arquitectos, que se sentían orgullosos herederos de las técnicas topográficas de aquellos jardineros ingleses, este ingenioso dispositivo de paisaje poseía un va-



Figura 14. *Seaton Delaval Hall*, viewed from north-west. Creative Commons

lor especial. Ronald Simpson, compañero de estudios de Peter Smithson y colaborador del estudio en algunos proyectos, comentaba que la experiencia vivida en *Seaton Delaval* junto a Peter, cuando eran ambos eran estudiantes,³⁰ seguía permaneciendo en su memoria: «(...) recuerdo que uno de mis primeros proyectos fue medir y dibujar un edificio histórico. Yo elegí *Seaton Delaval*, probablemente la obra más importante de John Vanbrugh. Peter participó en el proyecto, aunque yo realicé los dibujos. Pronto nos dimos cuenta que lo que más nos impresionaba era su relación con el paisaje, el cual podía observarse desde todas las partes. Pero lo más importante era el *ha-ha* que encontramos en el camino de acceso (figuras 14 y 15). En aquella época, nosotros solíamos hablar mucho sobre esta zanja encontrada en el terreno: para Peter fue todo un descubrimiento especial. Además, el término era bastante humorístico y Peter, sin



Figura 15. *Seaton Delaval*. Fotografía del encuentro del *ha-ha* con uno de los bastiones circulares del perímetro (Williams y Ridgway 2000:61). *Seaton Delaval Hall*, viewed from north-west

Figura 16. *Royal Crescent* 1767-1774, Bath. Fotografía del autor. 2014



duda, tenía buen oído para las bromas (...)».³¹

Este intenso descubrimiento realizado por Peter Smithson en el entorno de *Seaton Delaval* influiría de manera determinante en su obra, siendo el origen de las numerosas apropiaciones posteriores que realizaron del mismo. El *ha-ha* era, sin duda, un invento decisivo, no sólo por su aportación clave para eliminar las fronteras físicas entre el jardín y la naturaleza —como también ocurría en su admirado *Royal Crescent* de Bath (figura 16)— sino también, por su capacidad operativa de generar nuevas configuraciones en el suelo a partir del mismo: la cantidad de tierra extraída en su excavación permitía construir, a partir de ella, otras nuevas topografías, como terrazas o montículos.

En su primera obra, la Escuela Secunda-

ria de Hunstanton (1949-54), podemos reconocer como los Smithson emplearon este silencioso artificio para configurar uno de los límites del emplazamiento. La implantación del edificio se resolvía por medio de una plataforma rectangular de generosas dimensiones que se separaba de la carretera de acceso por medio de un *ha-ha*: un desnivel poco profundo rematado por un muro de piedra. Esta ligera depresión del terreno, de poco más de un metro de profundidad, definía de un modo preciso el borde norte de la actuación, sin necesidad de construir ningún cerramiento elevado, al mismo tiempo que mantenía sus espacios exteriores en continuidad directa con el paisaje circundante (figura 17).

Esta forma de asentamiento llevada a cabo en el paisaje rural de Norfolk, resuelta

Figura 17. *View from ha-ha*. Fotografía de la Escuela Secundaria de Hunstanton realizada por John Maltby (Smithson y Smithson 2001:37).

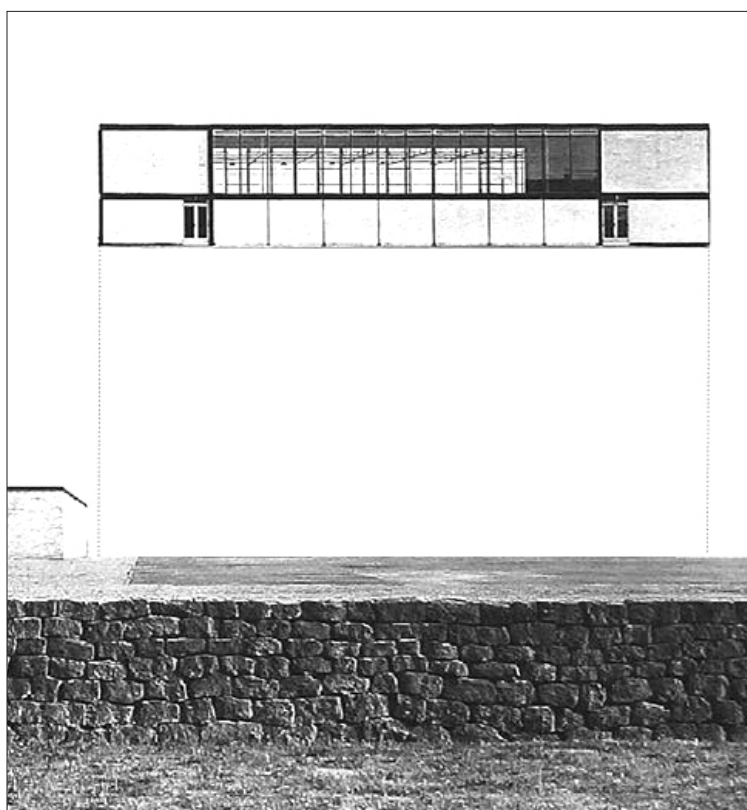
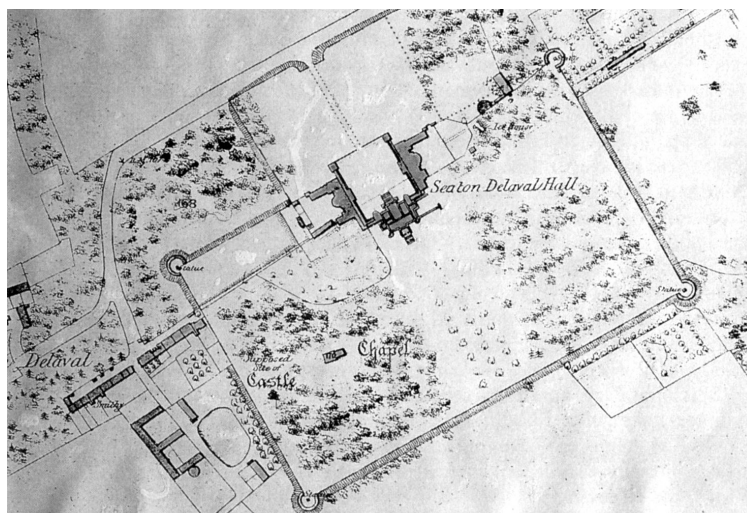


mediante una plataforma y un *ha-ha*, era semejante a la que, años antes, Peter Smithson pudo contemplar en *Seaton Delaval*. El edificio de John Vanbrugh estaba asentado, al igual que ocurría en la escuela de Hunstanton, sobre un basamento rectangular, cuyo perímetro se definía a través de un foso perimetral; un declive del terreno que evocaba un *ha-ha* (figura 18), en este caso, ejecutado con otros objetivos, como eran la delimitación un lugar seguro desde donde proteger el palacio y el camino de acceso (Williams y Ridgway 2000:60).

Para Alison y Peter Smithson, el pequeño *ha-ha* creado en Hunstanton era un elemento fundamental del proyecto, no solo por su capacidad para establecer relaciones simultáneas de independencia y conexión con su entorno, sino también porque les permitía enraizar su obra con la tradición y la identidad del paisaje inglés. Algunas de las fotografías publicadas del edificio —precisamente, las tomadas desde el propio desnivel del *ha-ha*— son imágenes clave para entender la relación que poseía el edificio con el paisaje donde se insertaba y su vínculo con «lo pintoresco»: una visión clave del proyecto olvidada en su interpretación *brutalista*.³²

En esta obra, los arquitectos pusieron en contacto dos realidades diferentes: por un lado, un fragmento seleccionado del paisaje inglés —la plataforma rematada por un *ha-ha*, con su tradicional muro pétreo— y, por otro, el crudo esqueleto moderno con evidentes reminiscencias *miesianas*. Ambos estratos fueron puestos en relación mediante un diálogo personal y propio de estos arquitectos, sintetizado en una radical yuxtaposición de dos posiciones que convivieron de manera simultánea a lo largo de toda su obra. La primera, más racional, representada por un cierto carácter continuista con el legado moderno,³³ y la segunda, más intuitiva y personal, manifestada a través de la apropiación lírica de su herencia paisajista (figura 19). En Hunstanton, la utilización de estos elementos identitarios del paisaje inglés para resolver la implantación del edificio nos trasmite una imagen inquietante del proyecto, como si se tratara de una *casa de campo*³⁴ asentada en el paisaje rural de Inglaterra (figuras 20 y 21).

Tras el *ha-ha* realizado en Hunstanton, este recurso topográfico fue utilizado en otros proyectos posteriores. En algunos de ellos, la peculiar sección de este artificio se reproducía casi literalmente, y en otros, los situados en entornos urbanos, se transformaba en un foso profundo destinado a contener los apar-



camientos y la circulación rodada de los edificios. A pesar de que, en estos casos, la *zanja urbana* no presentaba la característica sección del tradicional *ha-ha*, su funcionamiento era comparable, ya que configuraba un límite excavado que definía las relaciones entre dos espacios de diferente condición, el edificio y la calle. En la sección del proyecto *Mammoth Terrace* (1952) podemos observar la creación de un surco profundo que resuelve el contacto del edificio con el plano del suelo; y, unos años más tarde, en 1963, el primer esquema de Robin Hood Gardens, al que nos hemos referido anteriormente —*Manisty Street*—, muestra

Figuras 18. *Seaton Delaval*. Plano de la plataforma defensiva. (Williams y Ridgway 2000:61).

Figura 19. Hunstanton: *yuxtaposiciones*. Montaje del autor sobre una fotografía de John Maltby

Figura 20. *Land-
scape bordering:
house with ha-ha.*
Diapositiva A&PS.
Cambridshire,
1978. *Smithson
Family Collection*



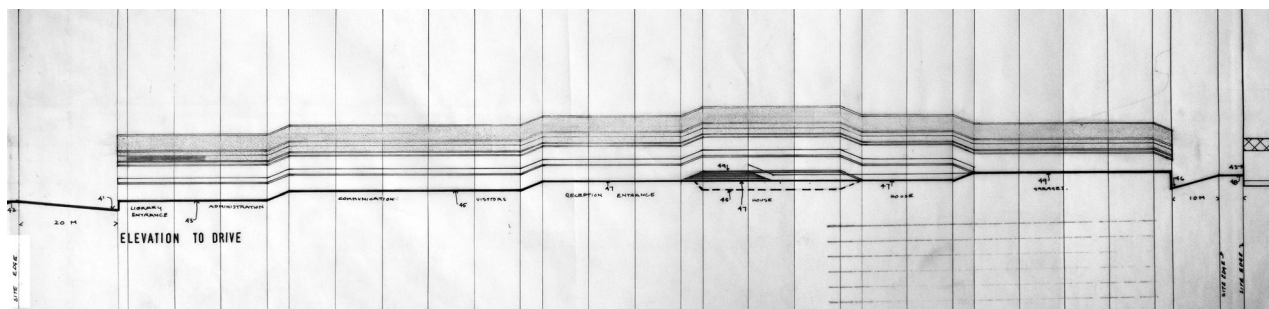
Figura 21. Burghley House, Stamford.
Ha-ha realizado por
Capability Brown,
s.XVIII. *Copyright
Richard Humphrey
and licensed for re-
use under Creative
Commons Licence.*



un foso que recorre longitudinalmente el edificio con el fin de proporcionar privacidad a las viviendas sin restringir el contacto visual con el jardín.

En 1964, la propuesta para la Embajada de Inglaterra en Brasilia retomaba de nuevo las técnicas de la jardinería paisajista³⁵ para configurar la implantación del proyecto, incorporando diferentes materializaciones del suelo que aludían de un modo explícito a la

cultura paisajista de su país, como terrazas y taludes cubiertos de césped, pantallas de setos y *ha-has*.³⁶ En este proyecto, que los Smithson finalmente no pudieron construir, la operación planteada daba como resultado una plataforma ajardinada formada por una sucesión de terrazas y taludes que solucionaban la pendiente natural del terreno. Los límites entre este basamento artificial escalonado y las parcelas adyacentes se resolvían



por ausencia: mediante un extenso *ha-ha* que recorría el perímetro de la parcela en tres de sus cuatro lados. La definición de esta «genuina barrera de seguridad», como la definieron los Smithson,³⁷ se aprecia claramente en las secciones de la propuesta (figura 22) en cuyos bordes se identifican las zanjas que reproducen con exactitud la forma de los *ha-has* de los jardines paisajistas ingleses. Su utilización permitía resolver la articulación entre los niveles del basamento artificial sobre el que reposaba el edificio y la rasante del terreno, a través de una sutil estrategia de enraizamiento que aprovechaba las condiciones topográficas y de orientación del lugar para recrear en sus espacios exteriores un fragmento de paisaje inglés en continuidad visual con su entorno.³⁸

La utilización de este tipo de operaciones de intervención sobre los asentamientos y los espacios exteriores de los edificios, como el *ha-ha*, las plataformas o los montículos, se convirtió en un recurso habitual en el trabajo de Alison y Peter Smithson. Las manipulaciones artificiales que caracterizaron sus proyectos consistieron en reproducciones y adaptaciones de una determinada manera de operar con la tierra que hundía sus raíces en las transformaciones del paisaje inglés acontecidas a lo largo de la historia. En un constante proceso de apropiación (figura 22), la pareja de arquitectos reinterpretaron libremente las huellas de su legado topográfico, un contexto estimulante cargado de memoria, con antiguas ruinas y formaciones artificiales del terreno que lo dotaban de identidad propia: movimientos de tierra defensivos, vestigios de épocas remotas enraizados en la topografía, ruinas de arquitecturas vernáculas y artificios paisajísticos. Estos fragmentos «encontrados» en el paisaje cercano constituyeron un potente impulso proyectual al que estos arquitectos recurrieron a lo largo de su obra en busca de nuevos métodos capaces de revitalizar, desde lo vernáculo y lo específico, la condición objetual de ciertos lenguajes agotados de la arquitectura moderna. Las trazas

procedentes del pasado prehistórico, romano y pintoresco de Inglaterra fueron convertidas en material de proyecto a través diferentes tácticas proyectuales enfocadas a modelar la superficie y la sección del terreno.

En esta particular manera de proceder que caracterizó la trayectoria de Alison y Peter Smithson, podemos reconocer un intencionado propósito de acercamiento a la historia y la tradición paisajista local. La contaminación de esta serie de referencias topográficas en su obra, pone de manifiesto el vínculo indisoluble que posee el trabajo de estos arquitectos con «lo inglés», a través de la utilización del paisaje autóctono como herramienta proyectual. La incorporación en su obra de diferentes formas de articulación del edificio con el suelo e imaginativas configuraciones de los espacios exteriores, procedentes en muchos casos de una reinterpretación de las técnicas y los principios propios del jardín inglés, les permitió no solo encontrar soluciones efectivas al problema de la relación del objeto construido con su contexto, sino también, dotar de radicalidad y carácter diferenciador a su actitud revisionista de los postulados modernos; una posición consolidada a lo largo del tiempo a través de un distanciamiento paulatino de los modelos arquitectónicos sustentados exclusivamente en sus aspectos formales o materiales. La introducción descontextualizada de estos artificios topográficos junto a sus edificios permitió a los Smithson disponer de numerosos recursos enfocados reconectar su arquitectura con el lugar, sintetizados en una personal estrategia de *enraizamiento* desarrollada, como reclamaba Sennett, «a ras de suelo».

Figura 22. A&P Smithson. *British Embassy*, Brasilia 1964. Sección de la plataforma. *Elevation to Drive*. Smithson Family Collection

Notas

- 1 La propuesta de Alison y Peter Smithson de utilizar el esquema de la «Sección del Valle» de Patrick Geddes como base del Manifiesto de Doorn (1954) refleja esta atención hacia la relación de la arquitectura con el territorio. En 1956, las propuestas que los Smithson presentaron en el CIAM X empleaban este diagrama como re-

- ferencia conceptual de una serie de pequeños proyectos elaborados a partir de una respuesta específica a su emplazamiento. (Welter 2006: 259-260).
- 2 Hans Sedlmayr (1958) señalaba la ausencia de relación entre la arquitectura moderna y el plano del suelo, aludiendo a una falta de posición y contacto con el terreno: «la falta de todo intercambio orgánico entre la arquitectura y el paisaje, de modo que las arquitecturas ‘puras’ parecen caídas del cielo en medio de la ‘pura’ naturaleza».
 - 3 En su artículo «Lightness of Touch», Peter Smithson (1974) incluyó entre los «nuevos principios de la arquitectura» la adecuación del edificio a su emplazamiento. A través de una serie de dibujos esquemáticos Peter Smithson comparaba la estratificación moderna de los edificios sobre pilotis con una nueva organización en contacto directo con el suelo: «place-connected»; «place-establishing».
 - 4 Peter Smithson nació en 1923, en Stockton-on-Tees (Newcastle upon Tyne). Alison Smithson nació en 1928 en Sheffield, y estuvo viviendo de niña en South Shields, una población costera de Newcastle. Ambos estudiaron arquitectura en la Universidad de Durham, Newcastle (Baker 1966:177).
 - 5 La mirada hacia la condición primitiva era poner en valor lo «natural», que significa ‘simple’ y ‘no adulterado’, ‘espontáneo’ e ‘irreflexivo’. (Collins 1970:92).
 - 6 Entre estos referentes, cabe citar la influencia que tuvieron en los Smithson las publicaciones de imágenes aéreas del territorio realizadas por Erwin Gutkind, como «Our world from the air» (1952), o la serie de artículos publicados por el mismo autor en *Architectural Design* titulados «How other peoples dwell and live» (1953), dedicados a mostrar asentamientos vernáculos provenientes de otras culturas.
 - 7 A principios de la década de 1980, los Smithson incluyen en su publicación *The Shift* (1980:40) la expresión «connective landscape forms» para referirse a algunas manipulaciones del suelo efectuadas en proyectos anteriores, como los ha-has, las superficies de grava, o las pantallas de setos.
 - 8 «¿Podría ser que, actuando del mismo modo que las enérgicas formaciones de tierra existentes en el paisaje, nos inventáramos y construyéramos nuevas ‘notaciones de suelo’ para poder, de un modo análogo, dar sentido a los asentamientos humanos desestructurados y sin intención?» (Smithson 1993:87).
 - 9 La distancia entre el pabellón Upper Lawn y el conjunto neolítico de Avebury Henge y Silbury Hill es de, aproximadamente, 55 kilómetros.
 - 10 La carretera A4 (Great West Road) se asienta sobre la traza de una antigua calzada romana y comunica Londres con ciudades situadas al sudoeste de Inglaterra, como Bath. El trayecto por la A4-A361-A303 formaba, junto con la ruta por la M3-A303, un itinerario alternativo para viajar desde Londres hasta Upper Lawn. Los Smithson realizaron este viaje de manera regular desde 1962 hasta 1985.
 - 11 En 1969, Peter Smithson publicó en *Architectural Design*: «Bath. Walks within the Walls». Desde 1979 a 1990, los Smithson realizaron los proyectos para la ampliación de la Universidad de Bath: Amenity Building (1978-80, 1984-85); Second Arts Building (1979-81); Arts Barn (1980-81,1990); School of Architecture and Building Engineering (1982-85); Porch to University Hall (1983)
 - 12 En los archivos personales de la familia Smithson se encuentran varias fotografías consultadas por el autor que muestran el montículo de Silbury Hill tomadas desde la carretera.
 - 13 *The Silbury Dig: The Heart of the Mound*, documental dirigido por David Collison y emitido por la televisión británica (BBC 2) el 27 de Julio de 1968.
 - 14 «Professor Richard Atkinson led a third major investigation between 1968 and 1970. Sponsored by the BBC, it was the first excavation to be televised as it progressed». www.english-heritage.org.uk.
 - 15 La capacidad de atracción de este gigantesco montículo prehistórico tendría que ver con la categoría de los sublime: «Sublime is the name given to what is absolutely great. It should not be forgotten that the modern theory of sublime is directly related to the experience of mountains». (Jakob 2011:139).
 - 16 Algunos autores, como Alan Powers (2010), han apuntado la relación entre las colinas de Robin Hood Gardens y la creación de un «montículo prehistórico en el centro de la ciudad, como Silbury Hill»
 - 17 El concurso Arts in the Landscape fue convocado en 1977 por Arts Council of Great Britain, RIBA, The Landscape Institute y The Sunday Times. Alison y Peter Smithson participaron junto a sus dos hijos arquitectos, Simon y Soraya Smithson.
 - 18 «Mi propuesta es hacer la colina existente dramáticamente más alta, tan empinada y tan intrigante como Castle Hill», afirmaba Peter Smithson en la memoria del concurso (Zardini 1981:73).
 - 19 Tanto el emplazamiento del concurso, como el montículo de Castle Hill se encuentran en el entorno próximo al lugar donde nació Peter Smithson (Stockton-on-Tees), a una distancia de, aproximadamente, 45 kilómetros.
 - 20 En la década de 1970, coincidiendo con la crisis energética de 1973 y la aparición de una mayor conciencia medioambiental a nivel global, se produce un punto de inflexión en la obra de los Smithson. A partir de ese momento, en su trabajo se percibe una mayor atención hacia el contexto donde se insertan los proyectos y en especial hacia el entorno natural. Véase: «Otro cambio» de Max Risselada (2007).
 - 21 Los montículos de los Smithson realizados en Tees Pudding y Balatonföldvár poseen relaciones formales con ciertas obras de land-art (Powers 2010:37) y, en especial, con la obra de Robert Smithson. El interés por las huellas, las texturas, la acumulación de materia y el paso del tiempo de los «paisajes entrópicos» de Robert Smithson y en otras obras, como Spiral

- Hill, A heap of Language y Wondering Canal with Mounds, también se encuentra en los proyectos topográficos de A&PS realizados a partir de 1970. En algunas operaciones topográficas de Alison y Peter Smithson también podemos reconocer conexiones temporales y formales con ciertas obras de Herbert Bayer (Mill Creek Canyon Park), Robert Morris (Observatory) y Michael Heizer (Double Negative, Complex One).
- 22 Alison y Peter Smithson explicaban de este modo la adecuación al terreno de las Close Houses (1955): «(...) Houses riding the landscape: urban, yet without destroying the feel of the landscape (...)» (Smithson y Smithson 2005:37-40)
- 23 La «agrupación irregular» responde, más que a un trazado de formas «pintorescas», a una ruptura con modelos derivados de una concepción excesivamente funcionalista (Smithson y Smithson 1970:130).
- 24 «Diagram of linear pedestrian-way-accessed houses, arranged in a freely moving pattern which responds to topography and landscape features such as mature trees». (Smithson y Smithson 2001:136)
- 25 Charles Bridgeman, el principal diseñador de jardines en primer tercio del siglo XVIII, sería el primero en incorporarlo en sus intervenciones, como señaló Horace Walpole (1770) en su *Ensayo sobre la jardinería moderna*.
- 26 «One of the our earliest contacts with architecture was Seaton Delaval, Northumberland, where the work of Vanbrugh and Hawksmoor was a discovery, even obsession, shared with certain contemporaries in Newcastle». (Smithson)
- 27 Extracto de una conversación mantenida entre Ronald Simpson y el autor, en Octubre de 2014.
- 28 Las fotografías tomadas por John Maltby formaban parte de una secuencia fotográfica del edificio incluida en la publicación de *Architectural Review* (September 1954: 148-62). Antony Vidler atribuye a estas imágenes la condición de una «visión circunvalatoria» y «un paseo alrededor de la casa». (Vidler 2011:112) Este enfoque pone de manifiesto la sensibilidad «pintoresca» que poseían estas fotografías publicadas del edificio de los Smithson y que contrastaba con la definición «brutalista» y «anti-pintoresca» de este edificio expuesta por Reyner Banham en *The New Brutalism* (First published in the *Architectural Review*, December 1955: 354-61). El propio Banham, años después, en «Revenge of the Picturesque» (1968) denigraría estos aspectos «pintorescos» en los Smithson, por abandonar la defensa de los valores que representaba el «Nuevo Brutalismo».
- 29 «This Heroic Period of Modern Architecture is the rock on which stand. Through it we feel the continuity of history and the necessity of achieving our own idea of order» (Smithson 1981:5).
- 30 Los Smithson exploraron los mecanismos de implantación en el paisaje las de casas de campo ubicadas en el entorno cercano de Hunstanton, como Holkham Hall (1734) o Houghton Hall (1721). En su artículo «Reflections on Hunstanton», Peter Smithson (1997:36,42) hizo referencia explícita a estas dos obras, refiriéndose a la condición horizontal de la plataforma donde

se asentaban y al tratamiento del suelo y sus espacios exteriores, realizados por Capability Brown, en Holkham, y por Chales Bridgeman, en Houghton.

- 31 «All these forms were used to define and modulate the territory of British Embassy, Brasilia, 1964». (Smithson y Smithson 1982: 40)
- 32 Ibid.
- 33 Uno de los aspectos importantes del proyecto era poder observar a lo lejos, y sin obstáculos, el lago Paranoá, tal y como explican los propios Smithson en su artículo «The Smithsons: Unbuilt in Brasilia» (1975).

Bibliografía

- BANHAM, Reyner. 1968. *Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965*. En: John Summerson (ed.) *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing*. Allen Lane The Penguin Press, London.
- BAKER, Jeremy. 1996. *A Smithson File*. *Arena Architectural Association Journal*. Feb. Special Issue: 177-220.
- CASINO, David. 2013. *Ground-notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson*. Revista de investigación en arquitectura REIA 01: 26-38
- CASINO, David. 2014. Robin Hood Gardens: Una interpretación desde el pensamiento topográfico de los Límites Romani. *RITA. Revista indexada de textos académicos*: 70-75.
- CASINO, David. 2017. *Ground-notations. Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson. Tesis Doctoral*. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.
- JAKOB, Michael. 2011. On Mountains: Scalable and Unscalable. En: Allen, Stan y McQuade Marc (Ed). *Landform Building: Architecture's new terrain*. Nueva York: Lars Müller Publishers. Princeton University School of Architecture. 136-178.
- RISSELADA, Max. 2004. Otro cambio. En: Heuvel, Dirk van den y Risselada, Max (Ed). *De la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa. 2007.
- RODRÍGUEZ, Ana. 2017. El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion. *Cuaderno de notas*, 18:125-147
- SEDLMAIR Hans. 1958. *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Barcelona: Labor. 1958.
- SENNETT, Richard. 2013. *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo. + «Hemos perdido el arte de hacer ciudades»*. (Entrevista de Magda Anglès). Buenos Aires: Katz.
- SMITHSON, Alison. 1977. The City Centre Full of Holes. *Architectural Association Quarterly*. Smithson, Alison y Peter. 1982. *The Shift*. (Ed. David Dunster). London: Architectural Monographs Vol. nr. 7. Academy Editions, 1982.

- SMITHSON, Alison y Peter. 1981. *The Heroic Period of Modern Architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- SMITHSON, Alison y Peter. *Italian Thoughts*. Stockholm, 1993.
- SMITHSON, Alison y Peter. 1975. The Smithsons: Unbuilt in Brasilia. *Architectural Record*, Octubre.
- SMITHSON, Alison y Peter. 2001. *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli Press.
- SMITHSON, Alison y Peter. 2005. *The Charged Void: Urbanism*. Nueva York: The Monacelli Press.
- SMITHSON, Alison y Peter. *Ordinariness and Light. Urban Theories 1952-60, and their Application in a Building Project 1963-70*. Cambridge MA: MIT Press.
- SMITHSON, Peter. 1997. Reflections on Hunstanton. *ARQ*, Summer.
- SMITHSON, Peter. 1993. Shifting the Track. *ILA&UD Annual Report*, Siena.
- SMITHSON, Peter. 1974. Lightness of Touch. Notes from a lecture given at the opening of Gund Hall, 16 October 1972. *Architectural Design*. Julio: 377-378.
- POWERS, Alan. 2010. A critical narrative. En: Powers, Alan (Ed). *Robin Hood Gardens. Re-Visions*. Londres: The Twentieth Century Society: 24-45.
- VIDLER, Anthony. 2011. *Historias del presente inmediato: la invención del movimiento moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WALPOLE, Horace. 1770. *Ensayo sobre la jardinería moderna*. Palma de Mallorca: Olañeta, José J. (Ed). 2003.
- WELTER, Volker M. 2006. In-between Space and Society. On some British roots of Team 10's Urban Thought in the 1950s. En: Heuvel, Dirk van den y Risselada, Max (Ed). *Team 10 In Search of a Utopia of the Past, 1953-81*. Rotterdam: NAI Publishers.
- WILLIAMS, Robert y Ridgway, Christopher. 2000. *Sir John Vanbrugh and landscape architecture in Baroque England, 1690-1730*. Ridgway, Christopher y Williams, Robert (Ed.) Stroud, Glos.: Sutton Publishing Ltd.
- ZARDINI, Mirko. 1981. Alla ricerca di spazi perduti: 5 proposte degli Smithsons. *Spazio e Società*. Junio.

Fecha final recepción artículos:
30/04/2020
Fecha aceptación: 03/07/2020

Artículo sometido a revisión por
dos revisores independientes
por el método doble ciego.