

02 | Impregnaciones japonesas. James C. Rose y la expresión del hábitat evolutivo. Japanese imbues. James C. Rose and the expression of evolutionary habitat _Juan J. Tuset

[1] Levittown, Nueva York. 1947 Abraham, William y Alfred Levitt, Fuente: Associated Press.

[2] Antonin Raymond. Casa Carson, New Hope, Pensilvania (1940-41). Fachada sureste. Fuente: KURT G. F. y WHITAKER, Helfrich y William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006, p.188.

[3] Antonin Raymond. Casa Carrerá, Montauk Point, New York (1941-42). Sala de estar. Fuente: KURT G. F. y WHITAKER, Helfrich y William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006, p.187.



[1]

Introducción

El fenómeno de la expansión urbana descontrolada es fuente de graves consecuencias para la salud pública y, también, de los hábitats ecológicos naturales. La ciudad dispersa se identifica como una amenaza que socava la salud y el bienestar de las comunidades que la habitan ¹. El suburbio de la ciudad norteamericana, también conocido como *Suburbia*, ejemplifica bien este fenómeno al presentarse como una “máquina de dispersión” cuyo resultado es la generación de patrones de desarrollo irregular, mínimamente coordinados pero interdependientes y sistémicos que ocurren a través del tiempo y el espacio ². El derecho a usar el terreno como su propietario decida es considerado una libertad incuestionable. Este *ethos* suburbano, de fuerte cariz individualista, se rebela ante quien osa decir cómo usar y ordenar, en cualquier medida, la tierra poseída. Así que la dispersión, el fenómeno *sprawl*, denota en sí misma no solo un conjunto de objetos y personas separadas en el territorio sino también actitudes y conductas distribuidas aleatoriamente en el espacio y distanciadas las unas de las otras.

Esto muestra una curiosa amalgama, altamente irónica, de aleatoriedad y precisión fruto de la mecanización que produce su dispersión. Esta paradoja de crecimiento ordenado y a la vez causante de desorden corrosivo fue sugerida por Robert Venturi en 1966, advirtiendo las complejidades y contradicciones que surgían de este modelo de ocupación y transformación del territorio. La ciudad crece irregular y evoluciona orgánicamente con el tiempo y el espacio, comportándose igual que lo hace una planta invasora. Su resultado es la ausencia de un centro físico genuino o del sentido particular de lugar ³.

El crecimiento desbordante en los años 50 del siglo pasado de *Suburbia* suponía la transformación del paisaje americano por una cantidad de tipos residenciales populares que formulan su nueva imagen. Un ejemplo claro de construcción extremadamente estandarizada fueron las *Levittown*. Su ideólogo, Alfred Levitt afirmaba que “al igual que en tu coche, las partes de una casa Levitt están estandarizadas, cada parte encaja en cada casa del mismo modelo...”, la factoría Levitt es el territorio donde ensamblamos nuestras casas” ⁴. Posterior a la II Guerra Mundial, el fenómeno de las casas *Levitt* y otros desarrollos residenciales contribuyeron a la vorágine destructora del territorio y a la dislocación de los recursos, transformando el campo en comunidades urbanas reales con sus problemas y también sus aspiraciones [1] ⁵.

El norteamericano James C. Rose (1913-1991), arquitecto del paisaje, percibió esta realidad como uno de los males del hombre contemporáneo en su modo de adaptarse al territorio y un tipo de enfermedad que la arquitectura del paisaje tenía la obligación de afrontar. La generalización de un desarrollo urbanístico basado en un planeamiento simple, rápido y estándar de un sistema en malla que permitía la vertiginosa transformación del territorio y deterioraba la tierra, troceándola en fragmentos semejantes, sin tener en cuenta las condiciones geográficas y topográficas, impresionó terriblemente a Rose quien se cuestionó si “el paisaje es capaz de usar algún tipo de casa” ⁶. La ausencia de pequeñas comunidades primitivas donde existiera una relación directa

Resumen pág 50 | Bibliografía pág 56

Universitat Politècnica de València. Dr. Arquitecto (2008). Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA de la Universidad Politècnica de Valencia (UPV). Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico (MOCPA-UPV). Miembro del Grupo de Investigación Arte y Arquitectura Contemporánea de la UPV. Autor de los libros *Encerrar la Exterioridad* (2011), *Arquitectura en el jardín* (2012) y *Orilla Martina: Territorio Litoral* (co-editor con R. Temes) (2015). Línea de investigación en curso: *vínculos contemporáneos entre la arquitectura, el jardín y el paisaje*. jjtuset@pra.upv.es

Palabras clave

Arquitectura del paisaje, jardín privado, naturaleza, ciudad dispersa, Suburbia

¹ La Organización Mundial de la Salud (OMS) lo establece en sus informes anuales sobre las causas de las enfermedades crónicas. Online <http://www.who.int/ncds/en/> (Acceso el 15 de mayo de 2018).

² Como consecuencia de la catástrofe natural del Huracán Katrina en Nueva Orleans (2005), se empezó a examinar el papel de la arquitectura en relación con las consecuencias de la expansión descontrolada de la ciudad en la salud pública. VERDERBER, Stephen. *Sprawling cities and our endangered public health*. Londres & Nueva York: Routledge, 2012.

³ Robert Venturi y Denise Scott Brown observaron en Las Vegas que los aparcamientos, las vallas publicitarias, los letreros luminosos o las construcciones “decoradas” creaban la imaginaria corriente de la arquitectura de la mayoría silenciosa blanca. Ver: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. (1ª edición 1977). Sin embargo, para devolverle el sentido a un lugar, la arquitectura del paisaje respondió de manera desigual en todo el desarrollo suburbano. Para dotar de un centro a los suburbios nacieron los centros comerciales. Ver: WALL, Alex. *Victor Gruen: From Urban shop to New City*. Barcelona: Actar, 2005.

⁴ Algunos constructores de los desarrollos residenciales imitaron los procesos de producción de la industria del automóvil. HAYDEN, Dolores. *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820-2000*. New York: Vintage Books, 2003. p.133.

⁵ Una de las mayores críticas hacia *Suburbia* es el efecto nocivo de un planeamiento urbano a partir del automóvil. Ver: KUNSTLER, James Howard. *The Geography of Nowhere. The*

Rise and Decline of America's Man-Made Landscape, Nueva York: Simon and Schuster, 1994. Sin embargo, estudios sociológicos de comunidades residenciales las mostraron como nuevas situaciones sociales y ambientales, proféticas de un posible futuro. Ver: GANS, Herbert J. *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*. Nueva York: Columbia University Press, 1967.

⁶ A la pregunta del editor de la revista *The Garden* sobre si una casa suburbana podía usar algún tipo de jardín preconcebido, Rose le respondió con su habitual ironía que su respuesta era un viaje a Grecia. SNOW, Marc. *Modern American Gardens-Designed by James Rose*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1967. pp.166-171.

⁷ Incluye las residencias de la misma clase social, pero excluye el trabajo, la industria y las diferencias de clases, excepto a los sirvientes. *Suburbia* es el triunfo de la unión de la tecnología y el beneficio económico. FISHMAN, Robert. *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*. Nueva York: Basic Books, 1987, pp. 3-17.

⁸ En el ámbito de las artes, literatura y cine, los outsiders tuvieron una gran influencia en las jóvenes generaciones. Personajes de ficción como Holden Caulfield, de J. Salinger, o las peripecias de los escritores de la Generación Beat son algunas de las primeras expresiones de una incipiente contracultura que transformaría la forma de vida de la clase media blanca en los años 60. Este fenómeno está desarrollado en: HALE, Grace Elizabeth. *Nation of Outsiders: How the White Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

⁹ Rose no se consideró un líder de la arquitectura del paisaje moderno en América, sino alguien que fue libre para explorar alternativas a la visión del sueño americano. CARDASIS, Dean. *James Rose. A voice offstage*. Athens: The University of Georgia Press; Amherst, Massachusetts: Library of American Landscape History, 2017. pp. 8-9.

¹⁰ Su relación profesional y de amistad no ha sido estudiada por ningún biógrafo, ni ha sido descrita lo suficiente por Raymond ni por Rose en sus escritos. Pero es de gran interés, al reconocerlo Rose siendo una persona crítica y de personalidad reservada. También porque fue la única vez que Rose trabajó para otro como empleado de una oficina de arquitectura coincidiendo con un periodo de juventud y formación intelectual.

¹¹ Escritos como: *Freedom in the garden* (1938), *Plants dictate garden forms* (1938), *Articulate form in Landscape Design* (1939), *Why not try science* (1939) fueron pioneros en la reflexión sobre el proyecto del paisaje moderno. Se encuentran reeditados en: TREIB, Marc. *Modern landscape architecture: a critical review*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993, pp. 68-77.

con la naturaleza, la vegetación o el arbolado y que llevara a la aparición de jardines íntimos ya no era posible en una civilización tan profundamente mecanizada como la americana. *Suburbia* era un entorno residencial y paisajístico derivado del pintoresquismo anglosajón en el que se perseguía habitar el campo para crear la estética de un feliz matrimonio entre la ciudad y la naturaleza ⁷. Pero para Rose, los nuevos jardines debían orientar al individuo hacia la naturaleza, ser una forma de arte en el contexto de nuestra sociedad y cultura.

Para su tiempo, Rose fue un *outsider* ⁸; una voz fuera de la escena oficial, un temperamento discordante con las convenciones establecidas, un viajero solitario al margen de modas y tendencias, en definitiva, un ejemplo de evasión de las conductas uniformes que el proyecto moderno trató de imponer ⁹. Su trabajo profesional y su aportación teórica a la arquitectura del paisaje, a través de sus libros *Creative Gardens* (1958), *Gardens make me laugh* (1965) y *Modern American Gardens* (1967) —escrito bajo el seudónimo de Marc Snow— nos presentan un pensamiento y obra que, aunque sea de manera sucinta, arrojan luz sobre otras formas de abordar la arquitectura del jardín en la modernidad. Su práctica introdujo de manera vital en el diseño del paisaje el acto creativo de entornos naturales en continuo proceso de cambio, esto es “una estructura de pensamiento que dirigiera el diseño de los jardines contemporáneos”.

Ah, Japón

Con este título, Rose describe, en el segundo capítulo de *Gardens make me laugh*, su modo de entender y acercarse a “*ser*” parte del jardín. Concretamente, en cómo la cultura japonesa es una fuente de aprendizaje de la vida en relación con la naturaleza. Esta idea es posible que la conociera directamente del arquitecto checo-americano Antonin Raymond (1888-1976), a quien Rose consideró amigo y maestro ¹⁰. La breve relación profesional que ambos tuvieron influyó en su forma de concebir, desde el paisajismo, la construcción de nuevos hábitats para la América rural a partir de los principios básicos del arte, la arquitectura y del naciente paisaje moderno inspirado, en gran medida, por la influencia de la ancestral cultura japonesa.

Raymond, a su regreso de Japón en 1939, reformó una pequeña granja en el entorno rural de New Hope (Pensilvania), en el valle del río Delaware, que convirtió en su estudio, inspirado en Taliesin de Frank Lloyd Wright. Allí reclutó a colaboradores, aprendices y residentes durante varios veranos. En esta granja proyectó algunas de sus primeras casas americanas que, como la casa Carson en New Hope (1940-41) y la casa Carrerà en Montauk (1941-42), exhiben una fuerte vinculación entre la tradición rural americana, inspirada en las casas usonianas de Wright, con algunos matices concretos de la arquitectura doméstica tradicional japonesa [2] [3].

Las continuas discrepancias académicas de Rose con el profesorado durante su etapa formativa en la Escuela de Paisaje de Harvard provocaron su expulsión en la primavera del 1937. En el año y medio que duró esta etapa exploró las posibilidades del arte espacial contemporáneo, percibió el cambio de necesidades de la gente y buscó la liberación de la concepción espacial del paisaje. Estas cuestiones las transmitió posteriormente en sus primeros escritos que publicaría en las revistas *Pencil Points* y, más tarde, en *California Arts and Architecture* ¹¹. Estos textos fueron significativos, incluso seminales, en el establecimiento de una historia y teoría del arte del diseño moderno del paisaje. Las reflexiones teóricas que Rose vierte en sus primeros escritos le presentaron ante la opinión pública como uno de los paisajistas impulsores de la corriente moderna del arte del paisaje. Raymond, conocedor de algunos de estos textos,

[2]



[3]



contrató a Rose para trabajar como paisajista en la oficina de arquitectura e ingeniería recién creada por Tuttle, Seelye, Place y Raymond (1941-1948), que había empezado a recibir encargos del gobierno para construir campamentos militares. Rose participó en el proyecto de Camp Kilmer (1942).

La interacción entre un ruralismo americano y la tradición oriental de aproximarse a la naturaleza de manera directa y simple, puede ser la enseñanza que el paisajista asimiló en su breve experiencia profesional ¹². Raymond había publicado *Architecture Details* (1938), un libro sobre detalles constructivos de sus proyectos japoneses, que tuvo una excelente acogida entre los profesionales americanos. De este texto, Rose pudo asimilar que “los occidentales se confunden al arraigarse profundamente en el materialismo, no se dan cuenta de los principios —fundamentales de la arquitectura moderna— en toda su pureza, para esto se requiere una actitud espiritual. Una casa japonesa parece la evolución de la forma natural. Cada punto está relacionado con un motivo interior para el cual se ha encontrado una solución adecuada y exacta, no solo práctica sino la expresión de una profunda comprensión de los valores reales de la vida” ¹³.

La base común existente entre la arquitectura doméstica tradicional japonesa y la arquitectura moderna, Raymond la clasifica en los siguientes aspectos: soluciones simples y directas a los problemas, apreciación por el aire, la luz y el soleamiento, por el espacio en sí mismo, por la calidad espiritual de los materiales, y por la calma y la serenidad ¹⁴. Rose, fácilmente supo adaptar estos principios al diseño moderno del jardín cuando, en general, los jardines americanos de estos años buscaban ser un pedazo de tierra que, por muy pequeño que fuera y contara con plantas en macetas, no eran más que un simulacro de espacio exterior que pretendía atar al hombre con la naturaleza. En cambio, aprender del espíritu japonés le supuso entender que nada debía interponerse entre el hombre y la naturaleza, porque para el japonés todo aprendizaje viene de su relación personal con la naturaleza. De hecho, cuando un cliente le encargaba un jardín de inspiración japonesa, Rose le respondía en qué lugar del Japón lo quería ¹⁵.

Tras la relación con Raymond, Rose consideró que una de las cuestiones principales del diseño del paisaje debía de ser la relación presencial de uno mismo con el sitio, porque esta relación es la que cambia la experiencia del diseño. En *Creative Gardens*, Rose presenta su concepción del jardín americano como una fusión del espacio exterior con el interior, a modo de integración espacial y estética de las formas de vida doméstica con la naturaleza. Dos jardines con sus casas representan esta idea: Ridgewood (1953-55) y Baltimore (1956). Ambos exteriorizan en alguna de sus partes aspectos de la influencia japonesa, pero, para Rose, estos jardines son expresiones del carácter americano porque destacan la protección frente al estilo y el paisaje como un todo, en lugar de ser simplemente naturaleza transformada y anexionada a una construcción.

Ridgewood, un hábitat evolutivo

La casa y el jardín que Rose construyó para su familia en la pequeña parcela junto a un estrecho arroyo en Ridgewood, Nueva Jersey (1952-1953) es un experimento que nace como parte del paisaje preexistente más que de la imposición de una construcción en el sitio. Rose trabajó desde el lugar previamente, teniendo en cuenta la libertad de la forma en la parcela y no aceptando la imposición formal de la normativa urbana porque esto anula la creatividad del arquitecto y del paisajista [4] ¹⁶. Los muros de la casa son también los muros del jardín que, en lugar de límites, consienten que el paisaje sea toda la casa y, en lugar de estar uno unido al otro, se conviertan en un único espacio integrado. Con el tiempo la casa y el jardín crecerán y

¹² Rose empezó a colaborar con Raymond en 1941. En este periodo conoció a los residentes de la granja de New Hope, entre ellos el arquitecto japonés Junzo Yoshimura. Al poco tiempo los Estados Unidos entraron en la II Guerra Mundial, Rose se alistó en el ejército y fue destinado al frente del Pacífico. Al acabar la guerra visitó Japón y conoció en primera persona los jardines japoneses. La guerra le provocó un cambio de mentalidad sobre la relación con los otros. A su regreso a América, Rose retomó la profesión de manera individual.

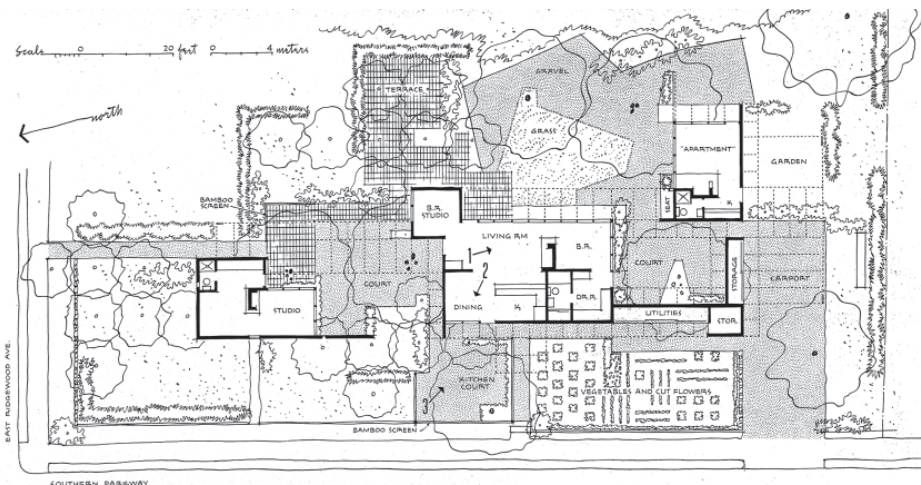
¹³ Extracto de la introducción de *Architecture Details*. “The common ground of traditional Japanese and modern architecture” (1940). Ver: HELFRICH, Kurt G. F. y WHITAKER, William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006, p. 299.

¹⁴ Aspectos que Raymond los describe en la conferencia “The common ground of traditional Japanese and modern architecture” que impartió en el Instituto Japonés de Nueva York el 22 de abril de 1940. Ver: HELFRICH y WHITAKER (ed.) *Op. Cit.* p. 298.

¹⁵ Para Rose, un jardín japonés es un jardín hecho en Japón y un jardín americano es un jardín hecho por un americano. Para un japonés su primer lenguaje es la naturaleza, para un americano la lógica y las palabras. Ver: ROSE, James, *Gardens make me laugh*, Norwalk, CT: Silvermine Publishers, 1965, p. 59.

¹⁶ Rose relata su experiencia personal con el inspector del ayuntamiento de Ridgewood, las discrepancias sobre la interpretación de la normativa y su convicción de que esto coartaba la posibilidad de producir hábitats creativos en los suburbios. Ver: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, pp. 50-51.

[4]



[4] Ridgewood, planta de la casa y el jardín, 1956. Fuente: CARDASIS, Dean. *James Rose. A voice offstage*. Athens: The University of Georgia Press; Amherst, Massachusetts: Library of American Landscape History, 2017, p. 109.

[5] Ridgewood, vista del estudio desde la calle, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 113.

[6] Ridgewood, interior del pabellón principal, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 116.

[7] Ridgewood, interior del pabellón de invitados, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 120.

[8] Ridgewood, interior del pabellón del estudio, Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 125.

[9] Ridgewood, terraza principal, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 121.

[5]



evolucionarán junto con su usuario en un perfeccionamiento espacial y estético que le otorga la progresiva fusión de los espacios interiores con los exteriores y de la construcción con la naturaleza.

La casa está compuesta de tres unidades separadas, completas e insertadas entre los árboles existentes, destinadas para tres adultos: su madre, su hermana y él mismo. Cada unidad dispone de una chimenea que las ancla al terreno y una cubierta elevada por encima de los muros de bloque de hormigón que hace presente la estructura de madera de la pérgola en el interior y en el exterior [5]. Para Rose, "una pérgola es un árbol hecho por el hombre. Su función en un paisaje humanizado es dar cuenta del cielo, traerlo dentro del jardín". La consecución de las condiciones programáticas impuestas a la casa: la completa privacidad, reducir los quehaceres domésticos y evitar los conflictos entre el trabajo, el entretenimiento y la personalidad de cada individuo, fue, para Rose, hacer realidad su alternativa crítica a la forma de vida conservadora que se reproducía exponencialmente en el suburbio americano.

[6]



Las tres unidades de la casa están unificadas por la pérgola y, a su vez, están asociadas a cuatro espacios exteriores: la terraza principal, un jardín entre muros, el patio de entrada y un jardín-huerto. La unidad principal está destinada a la madre, el pabellón de invitados fue ocupado regularmente por la hermana y el tercer pabellón es un estudio que Rose usó como propio [6] [7] [8]. En la terraza que se extiende frente a la casa principal y de invitados, un cerezo americano –*Prunus serotina*– preexistente dibuja con sus ramas formas contra el cielo que contrastan con las líneas rectas del plano del suelo. Formas quebradas y libres de hierba, en una mezcla de suelos duros y blandos, se interconectan con los caminos de baldosas de hormigón, la vegetación arbustiva y los árboles [9]. Todas estas superficies –duras y blandas– acomodan las actividades humanas, muestran un carácter por sí mismas que puede modificarse pero no cambiarse, porque una máxima de Rose es que las superficies del jardín no deben considerarse

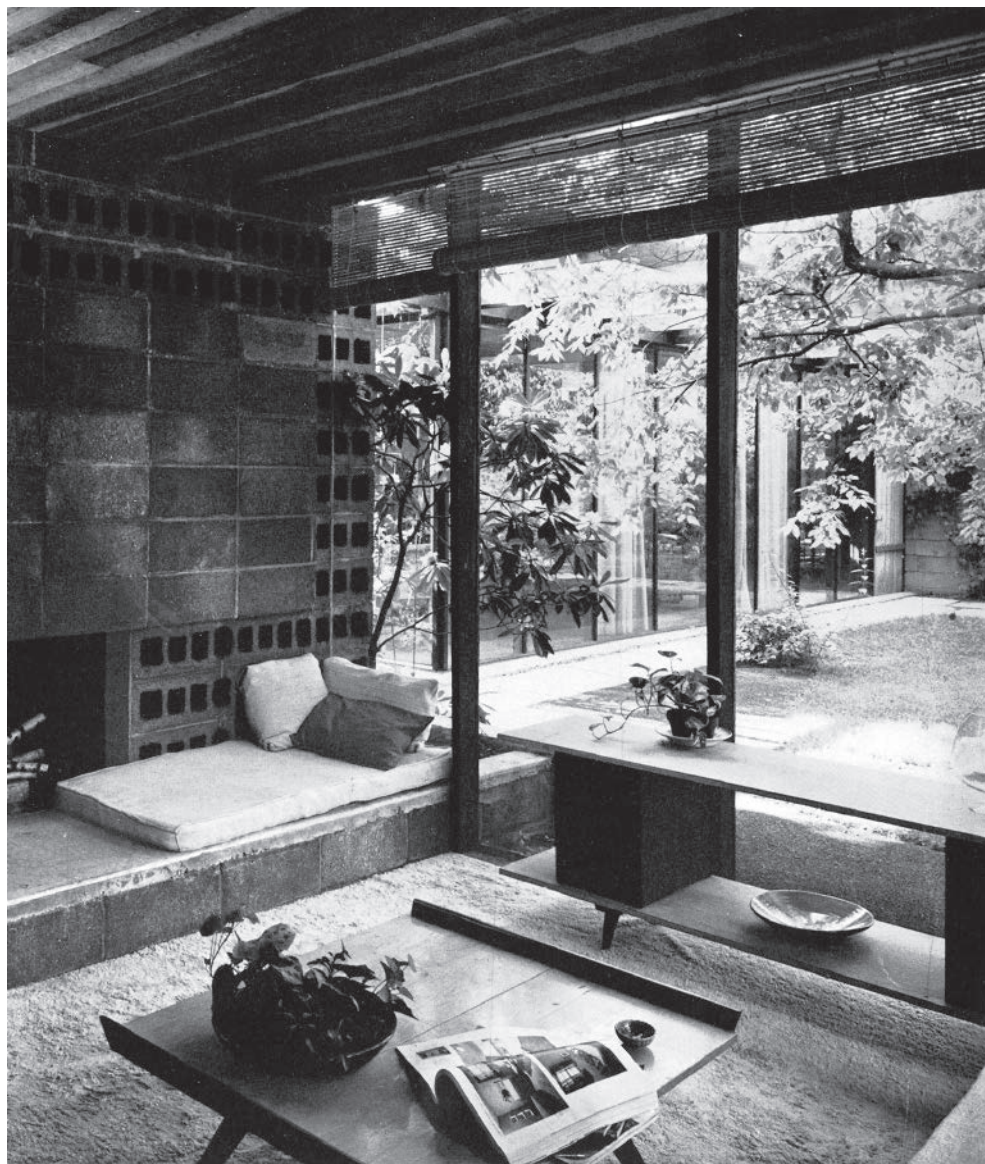
[8]



[9]



[7]



autónomas sino totalmente relacionadas con las divisiones del espacio y el cielo. En el patio de la entrada, unas persianas retorcidas de bambú colocadas entre los soportes de la pérgola, cuando se abren y extienden, crean un efecto lumínico misterioso que Rose llamó de “hojas caídas”. Estas, junto a las copas de unos tilos –*Tilia americana*– preexistentes que sobresalen por encima de la pérgola, configuran la envolvente lateral y superior de este patio, estableciendo la sensación de recinto cerrado [10]. El resultado es una casa que Rose consideró una pequeña “aldea” autosuficiente, una comunidad familiar integrada.

[10]



A partir de los años 60, Ridgewood continuó su transformación, ampliación y reforma a raíz de ciertos cambios funcionales de la familia y del propio pensamiento de Rose. Su progresivo contacto con la cultura tradicional japonesa acrecentó la sensibilidad hacia una idea de diseño moderno basado en la espontaneidad y sencillez que, en su casa se hizo patente con la construcción de un nuevo jardín en la cubierta y un *zendo* para la práctica de la meditación del Budismo Zen. La casa que proponía un modo de vida en comunión con la naturaleza había evolucionado hacia una forma de vida que fusionaba el antiguo oriente con el moderno occidente. El sistema constructivo de la casa, en base a unos muros de bloque de hormigón y cerramientos de madera tipo *ballom frame*, carecía de gran complejidad lo que facilitaba la improvisación del diseño. De hecho, Rose albergaba la convicción de que su casa nunca estuviera terminada sino en constante evolución porque, al ser toda ella ya un paisaje, debía reflejar sus cambios esenciales. “El truco es idear un entorno que permita este crecimiento, de hecho, un entorno que crezca”, señala.

Baltimore, adaptación al sitio

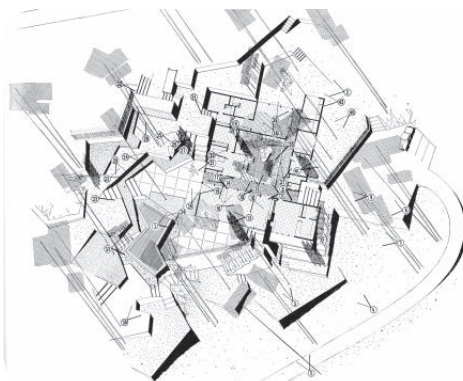
En esta casa Rose se enfrentó a un problema frecuente de *Suburbia*: la falta de valoración de la naturaleza por parte del propietario. La casa y el jardín se encuentran en un área boscosa de gran calidad paisajística en el Mount Washington (Maryland) que había empezado a transformarse con la construcción de casas de diferentes estilos. Los propietarios llamaron a Rose para consultarle cuantos árboles se podían eliminar y cuantos otros conservar en relación a un proyecto de casa ya diseñado. Este proceder destruía el paisaje por la superposición de una arquitectura autónoma. Rose revertió la situación al convencer a los clientes que se debía partir de cero.

Un fin de semana juntos en el sitio es lo que Rose acordó con los clientes y, con la ayuda del arquitecto municipal trazó, midió y anotó en croquis, la posición de los árboles y la topografía

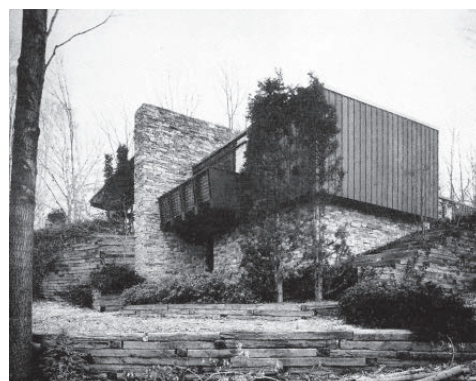
del lugar. La parcela presentaba una gran pendiente, contaba con un centenar de árboles, entre abedules y robles, y un desnivel importante del terreno que implicaba la construcción de pequeñas terrazas con el fin de no destruir el arbolado, objetivo principal propuesto por Rose. La casa se situó en una plataforma lo suficientemente grande, en lo que parecía un valle, y se diseñó un nuevo proyecto de casa en un solo nivel. Rose describe que “mis pensamientos sobre el concepto básico eran, primero, que debería comenzar con el terreno, y que el terreno debería ser una escultura, un bajo relieve creando áreas niveladas en la base de árboles sin alterar [...] El problema del paisaje, a partir de entonces, era una cuestión de simplificar e integrar los distintos niveles dentro de un sistema de circulación”.

El paisaje se completó sustancialmente antes de que comenzara la construcción de la casa. Esta casa está dividida en tres partes distintas que se disponen alrededor de un patio interior, todas comunicadas entre sí y con el exterior: sala de estar y cuartos de los padres, las habitaciones de los niños y las áreas de servicio junto a las habitaciones de los sirvientes [11]. Aunque las partes están interrelacionadas, su definición arquitectónica rompe la escala de la casa, para apoyarla en el terreno. En cuanto al aspecto exterior, la casa se caracteriza por la masividad [12]. Piedra y madera se combinan para formar los muros exteriores de aspecto sólido en contraste con las grandes aperturas en el lado que da al jardín con frentes más ligeros y abiertos [13] [14]. El agua se presenta en el jardín como el recurso más adaptable, puede aparecer como un remanso de paz reflejando el cielo en el estanque del patio, de manera libre en la forma de un surtidor que se proyecta hacia el cielo en la terraza o de manera serena y contenida en el vaso que conforma la piscina. Para Rose, el carácter del agua está siempre vinculado a la forma de su contenedor.

[11]



[12]



[13]



[14]



[10] Ridgewood, terraza de la entrada, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 130.

[11] Baltimore, planta de la casa y el jardín, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 137.

[12] Baltimore, vista exterior de la casa y el jardín, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 138.

[13] Baltimore, Atrium, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 143.

[14] Baltimore, Comedor, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 144.

Al determinar el concepto del proyecto desde el propio lugar desaparecía la habitual arrogancia del arquitecto que impone una forma al lugar haciéndolo desaparecer. El proceso de diseño que Rose acomete lo reconoce como positivo al implicar a los clientes desde el inicio en las cuestiones esenciales del proyecto y, una vez definidas estas, el resto eran cuestiones de menor jerarquía. Al ser la experiencia de diseño escultórica, solo podría lograrse con éxito trabajando directamente desde el sitio [15] [16]. Por ello, no solo es importante conservar el carácter del lugar, sino también hacerlo en presencia de los usuarios porque, era su forma de instruirlos en la apreciación de la naturaleza y de ser parte del jardín. Con los años Rose perfeccionó su método de diseño hacia una improvisación espontánea con el paisaje, produciendo paisajes de gran vitalidad, algo poco común en el posterior desarrollo disciplinar de la arquitectura del



[15]



[16]

paisaje. Rose asume que la actividad del jardinero es un acto creativo, trabajando en el propio lugar, pasando los días directamente en la acción, tomando decisiones y comunicándolas personalmente a sus colaboradores. Rose indica que sus diseños solo se limitaban a prevenir a los clientes sobre lo que no debían hacer.

Escultura, ecología y compromiso con el lugar

La construcción de un jardín es un método racional de intervención en la naturaleza. De modo que, según Rose, para ordenar el lugar y conservar su estado natural se procede a delimitar el espacio como escultura. Es más, si lo que se pretende alcanzar es la fusión entre la construcción y el paisaje, esta acción y su resultado, se entiende como “espacio-escultura-con-protección” en lugar de una arquitectura a la que se le añade *a posteriori* el jardín. Rose sostiene que “un jardín es una escultura, no una escultura en el sentido ordinario de un objeto para ser visto sino una escultura que es lo suficientemente grande, lo suficientemente perforada para caminar a través de ella, lo suficientemente abierta para no presentar barreras al movimiento y lo suficientemente rota para guiar la experiencia, que es esencialmente una comunión con el cielo”.

Los jardines “espacio-escultura-con-protección” de Ridgewood y Baltimore, Rose los utiliza en *Creative Gardens* para exponer su idea de jardín moderno que persigue la integración de los espacios domésticos habitables. Primero los identifica con el nombre del sitio donde se crean porque el jardín es parte del propio lugar. De hecho, es el lugar transformado. Y segundo, concibiendo el jardín como una expresión de arte contemporáneo y acto creativo de los hombres manteniendo la forma propia de su entorno. Para Rose, la construcción del jardín se inicia primero estableciendo el patrón del cielo para delimitar los lados del volumen, esto se descubre valorando y conservando el arbolado existente. Luego serán los troncos, muros, soportes verticales de pérgolas y las copas de los árboles que las sobrepasan, quienes continúan la definición del espacio-escultura confiriéndole la sensación de recinto. Las particiones internas, sean densas o ligeras, opacas o transparentes, sólidas o perforadas, se consideran a la altura del ojo para alcanzar un confort físico más que una solución pragmática de organización funcional. Por último, se practican aberturas en los lados del volumen que permiten acceder al espacio, admitir la luz, tener vistas abiertas o crear la sensación de continuidad espacial. La esencia del jardín que nos propone Rose “debería ser la sensación de estar dentro de algo mientras todavía se está en el exterior”.

[15] Baltimore, Terraza exterior, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 153.

[16] Baltimore, circuito perimetral, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 162.

Al relacionar la casa y el jardín con las personas, con la idea de protección-refugio y la naturaleza, Rose crea experiencias espaciales continuas e interconectadas que se integran con su entorno. Son experiencias sensoriales que se crean en el tiempo y nacen de una fusión de elementos como el viento, el agua, el sol, la iluminación, la sombra, el sonido, el recinto, las texturas, la forma y el espacio. El entorno medioambiental que Rose proyecta en sus jardines americanos establece una solución racional a los problemas que nos han ido separando del mundo natural. El entorno ecológico diseñado por Rose en sus jardines enseña una respuesta amable al entorno natural, al sitio, a las necesidades humanas y al equilibrio medioambiental¹⁷. Impregnaciones de la cultura japonesa que él mismo anhelaba incorporar para reformar el paisaje del suburbio americano.

Los dos jardines de Rose descritos en este trabajo, que no son los únicos con relevancia para ser considerados en su obra jardinera, representan episodios rompedores de la concomitancia de la producción semindustrializada de los paisajes de *Suburbia* y la aceptación del "*Do it yourself*", como *leit motiv* que impulsaba al americano medio propietario de una casa suburbana, en los años 50 del pasado siglo, a aceptar que su incorporación a la naturaleza dependía de su gusto y libertad de hacer. La aparición de todo un carrusel de tipos de casa (*Ranch, Split-level, Colonial, Cape Cod, etc.*) y sus jardines acoplados como ornamento era la señal del rechazo a toda presencia del lugar y la pérdida del reconcomiendo de la propia tierra como consecuencia de la construcción acelerada de enormes masas de suburbios iguales.

Para Rose (1987), una de las formas de transformar la comunidad del suburbio pasaba por imbricar espacios construidos e interconectados con el sitio para conceder a la casa un sentido propio que es el *mood* de la naturaleza. Años más tarde, describiría que su resultado final sería "ni paisaje, ni arquitectura, sino ambos, ni espacio interior ni espacio exterior, sino ambos; ese puede ser el mensaje sostenido en el vacío entre las líneas dibujadas por los materiales".¹⁸

La idea que hoy tenemos de *Suburbia* es la conceptualización de un modo de vida más allá de la ciudad histórica que ha tenido el coste del distanciamiento en el espacio de los hombres¹⁹. En cierta manera ha sido una pérdida de libertad que ha conducido a la existencia de "una muchedumbre solitaria", como intuyó Riesman en 1950²⁰. Rose, al intentar remediar esta separación propone y anticipa fórmulas de atenuación de las grandes consecuencias que el progreso moderno estaba acarreado en la América rural que él bien conocía²¹.

El trabajo en solitario de Rose le condujo a perfeccionar su método de diseño que puede definirse como una improvisación espontánea con el paisaje, ofreciéndonos como resultado paisajes de gran vitalidad, algo poco común en el desarrollo disciplinar de la arquitectura del paisaje del momento. Rose asume su actividad como un acto creativo, trabajando en el propio lugar, pasando los días directamente en la acción, tomando decisiones y comunicándolas personalmente a sus colaboradores. Su sensibilidad se invertirá en hacer el máximo esfuerzo por minimizar las alteraciones del lugar en una clara conservación de las características del sitio y la identificación de los sistemas naturales: una forma de intervenir expresiva pero no destructiva. Respecto a esto, Rose indica que sus diseños solo se limitaban a prevenir a los clientes sobre lo que no debían hacer.

El espíritu anticonformista con la sociedad de su tiempo llevó a Rose a refugiarse en sí mismo, promoviendo un tipo de creatividad en el diseño del jardín fundamentado en la improvisación de cada diseño y la construcción del paisaje. "En la América moderna, la personalidad crítica, temeraria y, a menudo, beligerante de Rose, disfrazó y protegió un alma vulnerable y sensible capaz de proyectar jardines exquisitos y fragmentos elocuentes que fueron la antítesis del tiempo en que vivió"²². La disciplina de la arquitectura del paisaje experimentó, durante aquellos años, un cambio en los intereses profesionales y asumió el reto de transformar el territorio, desplazando la pequeña escala del jardín privado a un segundo plano. Como consecuencia de este devenir, el legado de Rose ha permanecido estos años como algo casi invisible.

En la sociedad actual es frecuente considerar el paisaje como otro producto manufacturado para el consumo. Por esto, el trabajo de Rose inspira la voluntad de crear paraísos celestes en la tierra, pero también a ser conscientes de que su resultado es un sueño utópico que contiene la belleza de imaginar un mundo mejor que solo su imposible materialización desmiente evidenciando su fracaso. Los jardines que Rose propone para la ciudad dispersa son expresiones de un hábitat evolutivo en la naturaleza que muestran una cualidad diferente en cada sitio que no puede ser incorporada sino desvelada, cuando se deja que el lugar hable por sí mismo a través de nuestras creaciones.

¹⁷ La creación de un "entorno" en contraposición a la práctica habitual de hacer arquitectura más paisaje, es un fundamento del concepto de proyecto de Rose. VISSILIA, A.M. "Bioclimatic lessons from James C. Rose's architecture", *Building and Environment*, 44, 2009, pp. 1758-1768.

¹⁸ ROSE, James. *Op. Cit.* 1958, p.111.

¹⁹ Esta apreciación sobre Suburbia está desarrollada por Lewis Mumford en: MUMFORD, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nueva York: Harcourt, Brace and World Inc, 1961. pp.509-512.

²⁰ El sociólogo norteamericano David Riesman estudió en 1950 el cambio del carácter de la sociedad americana. Afirmó que, en las sociedades altamente industrializadas surge una orientación *de los otros*, en la que la vida de los individuos es trazada desde el exterior. Al analizar el tipo de vida americana, acabó evidenciando las ansiedades y deficiencias del sueño americano y por extensión de gran parte de la sociedad contemporánea. Ver: RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981.

²¹ En las ideas de Rose existe una profunda influencia de los planteamientos de Frank Lloyd Wright sobre la relación del hombre con la naturaleza. De hecho, Rose describe sus jardines no como americanos sino como "jardines de un americano". Con esta individualización se desmarca de la corriente general, apunta hacia las diferencias regionales y la especificidad de cada lugar. Ver: ROSE, James. *Op. Cit.*, 1965, pp. 87-103.

²² CARDASIS, Dean. *Op. Cit.*, 2017, p.86.

Resumen 02

Cuando la ciudad socava la salud de sus habitantes y su paisaje es consecuencia de un proceso de producción mecanizada y mercantilista que olvida a la persona como parte de él, la arquitectura del paisaje tiene que reaccionar. En las extensas ciudades americanas, conocidas como "Suburbia", el arquitecto del paisaje James C. Rose (1913-1991) se opuso a las conductas homogeneizantes de la modernidad con su idea de jardín como forma de arte comprometida con el lugar. Profundamente influido por el espíritu japonés hacia la naturaleza, su proyecto en Ridgewood (1953) presenta la idea de hábitat evolutivo como casa que crece y evoluciona con su usuario en un perfeccionamiento espacial mediante la fusión de los espacios interiores y exteriores. Su obra en Baltimore (1956) evidencia concebir una forma que nace del propio lugar, como acción instructiva para el cliente. La aportación de Rose a la arquitectura del paisaje moderno ha de entenderse como que el jardín inspira paraísos celestes en la tierra que son en sí un fracaso por su materialización imposible. El carácter transgresor de Rose permanece en la lección de que cada lugar tiene una cualidad diferente que solo puede ser desvelada a través del acto creativo.

Palabras clave

Arquitectura del paisaje, jardín privado, naturaleza, ciudad dispersa, Suburbia

Abstract 02

When the city undermines the health of its inhabitants and its landscape is the result of a mechanized and mercantilist production process that forgets the person as part of it, landscape architecture has to react. In the American sprawl cities, known as Suburbia, the landscape architect James C. Rose (1913-1991) opposed the egalitarian behaviour of modernity with his idea of a garden as an art form committed to the place. Deeply influenced by the Japanese spirit towards nature, his project in Ridgewood (1953) presents the idea of evolutionary habitat as a house that grows and evolves with its user in a spatial perfection through the fusion of indoor-outdoor. In addition, his project in Baltimore (1956) presents how to conceive a form that comes from the place itself, as an instructive action for the client. The contribution of Rose to modern landscape architecture should be understood as that gardens inspire celestial paradises in the earth that are in themselves a failure due to their impossible materialization. Rose's lawbreaker character remains in the lesson that each place has a different quality that only through the creative act it reveals.

Keywords

Landscape architecture, private garden, nature, sprawl city, Suburbia

Bibliografía_ Bibliography

CARDASIS, Dean. *James Rose. A voice offstage*. Athens: The University of Georgia Press; Amherst, Massachusetts: Library of American Landscape History, 2017.

HAYDEN, Dolores. *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820-2000*. New York: Vintage Books, 2003.

KURT G. F. y WHITAKER, Helfrich y William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006.

MUMFORD, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nueva York: Harcourt, Brace and World Inc, 1961.

RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981 (1ª edición 1950).

ROSE, James C. *Creative Gardens*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1958.

ROSE, James C. *Gardens make me laugh*. Norwalk, CT: Silvermine Publishers, 1965.

ROSE, James C. *The Heavenly environment-A Landscape drama in three acts with a backstage interlude*. Hong Kong: New City Cultural Service, LDT, 1987.

SNOW, Marc. *Modern American Gardens-Designed by James Rose*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1967.

VERDERBER, Stephen. *Sprawling cities and our endangered public health*. Londres & Nueva York: Routledge, 2012.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

VISSILIA, A.M. "Bioclimatic lessons from James C. Rose's architecture". *Building and Environment*, nº 44, 2009, pp. 1.758-1.768.