

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

ALEX MITXELENA ETXEBERRIA

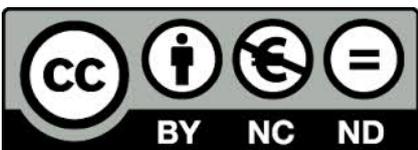
2014 (alex.mitxelena@ehu.eus)

 orcid.org/0000-0003-4230-4291

Tesis Doctoral dirigida por el
Doctor Luis Ramón Sesé Madrazo

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO
ARKITEKTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA





Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- *Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) Argitalpen Zerbitzua*
- University of the Basque Country (UPV/EHU) Press
- **ISBN: 978-84-9082-499-3**

RESUMEN

El lugar de asentamiento es el centro de nuestra existencia. Es simbolizado en el imaginario colectivo como el fuego y la casa que lo alberga. A partir de este enclave, la casa se expande al entorno, a la naturaleza. Una naturaleza que también remite al Paraíso, el lugar en el que todo estaba al alcance de la mano, sin necesidad de esfuerzo, confortable, incluso sin necesidad de un cobijo, sin necesidad de una casa. La tranquilidad que ofrece la naturaleza es adecuada para descansar mentalmente, para reflexionar, por lo que encontramos casas abiertas a la naturaleza que sirven de refugio a sus habitantes cuando anhelan este retiro.

Tratando el confort, además de la comodidad física, la casa de un solo espacio, germen de la casa de espacios diferenciados, ofrece un espacio multifuncional, flexible a las necesidades del habitante. Así, además de no limitar las acciones que en ella se pueden realizar, la casa sencilla y sobria estimula nuestros sentidos. Por otro lado, esta reducción de dimensiones y prestaciones puede ser un camino para alcanzar el ideal de la vida independiente, autárquica.

La casa de barro y la casa de cristal surgen de la tierra, por lo que también simbolizan, desde un punto de vista metafórico, la pertenencia al lugar. Además, revelan los ciclos solares y las estaciones, estableciendo un vínculo estrecho entre el habitante y el entorno. La casa inundada de luz solar desaparece, situando al ser humano ante su esencia eterna y la necesidad de permanencia.

-

El paso del tiempo, los ciclos naturales así como nuestro limitado tiempo, son temas recurrentes, inherentes al ser humano, eternos. La casa puede definir nuestra forma de pertenecer a la tierra, nuestra propia esencia. De esta forma, el tema de la casa retorna como garantía de renovación y no sólo como símbolo del pasado, sino como guía para el futuro.

AGRADECIMIENTOS

Querría reconocer de alguna forma el esfuerzo de los protagonistas de las casas que analizo, arquitectos, pensadores, clientes y promotores que han tenido la valentía de construir esas casas, fantásticas, algunas reconocidas e imitadas y otras que no han gozado de tanto apoyo. Mi agradecimiento por inspirarme y ayudarme a seguir creyendo que mi profesión es genial, que puede transformar la vida de quienes alberga y que puede contribuir a mejorar nuestra realidad.

La dificultad derivada del amplio espectro de temas y disciplinas que he tratado en este trabajo, para comprender los variados parámetros que definen la casa, me ha llevado tiempo y me ha exigido esfuerzo, trabajo y concentración.

Aprender a escribir expresando mis ideas y haciéndolas comprensibles para el lector ha sido una tarea más complicada de lo que *a priori* podía imaginar. De la misma forma, asumir el significado de una Tesis y cómo se articula ha sido un ejercicio que ha cambiado mi forma de entender mi profesión como educador y como arquitecto.

He podido poner en práctica en mis clases algunos conocimientos adquiridos al desarrollar este trabajo. Nociones referentes al contenido de los temas tratados alrededor de la casa, así como el propio proceso de investigación que realiza el alumno.

Sin duda, he adquirido conocimiento de cuestiones que me influyen como habitante, más allá de mi profesión como arquitecto. Precisamente estas cuestiones y conceptos que en este trabajo intento explicar lo mejor que puedo ya son recompensa por el trabajo realizado.

-

Quiero agradecer su apoyo al director de esta tesis, Luis Sesé, por ayudar a centrarme en los temas a tratar, a sintetizar lo relevante, y por exigirme una mejor expresión en el trabajo.

También quiero agradecer la labor del Departamento de Arquitectura, Lauren Etxepare, Iñaki Begiristain y Ramón Barrena por llevar a cabo las gestiones que me han permitido mejorar las condiciones laborales para la realización de este trabajo.

El agradecimiento se extiende a mis colegas docentes y arquitectos con los que he podido contrastar y discutir las ideas, así como a todos a los que se han interesado por mi trabajo desde diferentes ópticas y que han contribuido a ampliar mis conocimientos y me han ayudado de formas muy variadas. Gracias a Hugo Pablo Olaizola, por su interés, sus comentarios y sus revisiones del trabajo.

Mi especial agradecimiento para la antropóloga y doctora Beatriz Moral, quien me ha influido e inspirado desde su disciplina pero sobre todo por la enorme paciencia que ha demostrado ayudándome en la redacción del trabajo, en la maduración de los conceptos e ideas y en la forma de llevar a cabo el trabajo de organización y redacción.

Este trabajo se lo dedico a mi familia, Irune, Martín y Nahia, que han tenido que convivir con "la tesis" y han visto como ésta, muchas veces, les robaba un tiempo que les corresponde.

SUMARIO

Resumen	i
Agradecimientos	iii
Sumario	v
0 Introducción	3
0.1 La génesis de esta investigación	6
Experiencia personal	6
Experiencia docente	7
Trabajo de investigación	8
0.2 Organización de la tesis	10
1 Metodología	13
1.1 Proceso de elaboración	14
1.2 Unidades de análisis	17
1.3 Unidades de observación	19
1.4 Parámetros de estudio	21
1.5 La recogida de datos	22
2 Marco teórico	25
2.1 La cabaña primitiva	26
2.2 El lugar	30
Psicología ambiental	31
La información del lugar	32

Elección del lugar	48
2.3 Asentamiento	56
Señalar nuestro lugar	57
Cercado	61
3 Hipótesis	81
4 Casa y naturaleza	85
4.1 La casa abierta	87
Mirada romántica al paisaje	89
Naturaleza ajena a la casa	103
Suburbio	113
Tienda de campaña	127
4.2 El Paraíso	152
Retiro	153
Paraíso en la tierra	173
Espacio abstracto para la creatividad	187
5 El embrión de la casa	201
5.1 La configuración del espacio doméstico	203
Casa de un solo espacio	205
Especialización de los espacios domésticos	209
5.2 La cabaña	216
Sobriedad	216
Autarquía	226
6 Casa, tierra y cosmos	233

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

6.1	La casa que nace de la tierra	236
	Casa de cristal	242
	Casa de barro	253
	Madriguera	269
6.2	La casa eterna	278
	Casa solar	278
	Desierto	301
	Casa para siempre	311
7	Conclusiones	331
8	Bibliografía	343

0

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

-

Porque ninguna parte de la arquitectura es más necesaria al hombre, y ninguna es más práctica, trataré primero las casas particulares, y después los edificios públicos.

*Palladio*¹

Este trabajo parte de la necesidad de comprender mejor la casa. Partiendo desde los conocimientos adquiridos a través de la formación académica y la práctica profesional, hasta la experiencia personal.

Dado que la casa es la construcción donde habitamos, la relación que establecemos con esta arquitectura es muy cercana, pudiendo ser una relación muy íntima e intensa. Esto hace que nuestras necesidades y deseos sean determinantes a la hora de comprender la casa. También he querido comprender qué es lo que impulsa a la gente a vivir donde lo hace y como lo hace.

Así, las cuestiones tectónicas y compositivas se ven acompañadas por necesidades fisiológicas y psicológicas, individuales y colectivas que definen el complejo marco de la casa. De hecho, esta complejidad ha sido parte de la motivación que me ha empujado a realizar este trabajo.

¹ Citado por Joseph Rykwert. (RYKWERT, 1972-1974 pág. 143)

-

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

La decisión de analizar también factores no específicamente arquitectónicos nace desde el reconocimiento de la amplitud de nuestra disciplina, pero también desde la convicción de la necesidad de entender la arquitectura como parte de la cultura. Asumiendo el riesgo de tratar temas de otras disciplinas, he apostado por buscar respuestas que desde la arquitectura podemos no ser capaces de encontrar. De la misma forma, este trabajo puede entenderse como un ejercicio de "explicitación" sobre los factores que afectan a la vivienda y su complejidad y, por lo tanto, a la propia arquitectura.

He centrado mi investigación en nuestra realidad cultural y arquitectónica, por lo que los ejemplos estudiados corresponden con los antecedentes de nuestra cultura y nuestro tiempo. Pero las conclusiones trascienden nuestra realidad y momento, resultando aplicables a otras geografías y momentos históricos por tratarse de temas derivados de la propia esencia del ser humano.

0.1 LA GÉNESIS DE ESTA INVESTIGACIÓN

EXPERIENCIA PERSONAL

Este mi intención detectar los factores que determinan el sentido y la organización de la casa. El análisis del uso y los espacios de la casa, e incluso el análisis de las costumbres y las relaciones de sus habitantes, siempre han despertado mi interés.

En la casa, el significado intrínseco de la arquitectura de albergar a quién lo construye alcanza la máxima expresión, ya que en ella, la relación es mucho más estrecha y directa que en otras edificaciones.

Mi propia experiencia al proyectar viviendas, imaginar el habitar en esos espacios, es más intenso que en otras edificaciones. Como digo, resulta para mí de especial interés, desde los primeros ejercicios en la Escuela de Arquitectura, que consistían, precisamente en entender el carácter del espacio doméstico².

Profesionalmente he podido comprobar que la influencia del cliente en la configuración de la casa es determinante. La casa debe responder a las necesidades y las aspiraciones de quien la habita. El habitante, día a día, de forma muy estrecha e íntima, experimenta la casa y comprueba la validez de la propuesta.

² En la actualidad, los primeros cursos de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de la UPV/EHU trabajan el ámbito doméstico como laboratorio en el que el alumno comprende la organización espacial y la escala en la arquitectura.

EXPERIENCIA DOCENTE

He comenzado mi carrera como docente en los primeros cursos de la asignatura de Proyectos Arquitectónicos, por lo que la vivienda ha sido central en el estudio de mis alumnos.

En la Guía Docente del Plan de Estudios de la Escuela de Arquitectura de la UPV/EHU se describe la casa como "tema trascendente, origen y punto de partida de todo el desarrollo posterior de la arquitectura". Se reconoce la importancia de la casa en el proceso de la formación del arquitecto ya que se entiende como "el primer contacto del estudiante con el proyecto de arquitectura como tal". Por eso se justifica que el "primer acercamiento se haga con respecto al tema primero y esencial de la arquitectura como es la casa".

En los años en que he impartido docencia he comprobado junto a mis colegas que la casa resulta un ejercicio esencial en el aprendizaje de los estudiantes de arquitectura. Los alumnos ya conocen la experiencia de habitar una casa, por lo que los formadores nos enfrentamos a un reto cuando solicitamos que lo analicen. La influencia de lo conocido debe ser superada para poder realizar un análisis y proponer cambios o mejoras.

Así, conscientes de la complejidad que conlleva la casa, propusimos analizar sus partes y la relación que establecen entre ellas. Cada elemento podía ser estudiado para conocer sus variantes y para reconocer las diferentes relaciones que puede establecer con el resto de los elementos³.

³ El libro "Casa Collage", de Xavier Monteys y Pere Fuertes publicado por la Editorial Gustavo Gili, S.A. en Barcelona en 2007, fue un referente bibliográfico personal en el tiempo en que comencé a analizar la vivienda.

INTRODUCCIÓN

-

El análisis de las partes y sus relaciones, si bien es una forma que hemos comprobado adecuada para iniciar la formación, resulta insuficiente para comprender la totalidad que constituye la casa.

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Así, el Trabajo de Investigación del Programa de Doctorado "Idea, Forma y Materia en Arquitectura" de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPV/EHU realizado en 2006 partía de la idea de analizar una parte de la casa, un elemento del programa. De esta forma, podía iniciar el proceso de comprensión de la totalidad.

La parte a estudiar debía ser representativa y tener la suficiente complejidad como para servir de modelo para el resto. Además, la metodología en el estudio debía ser aplicable en el resto de los elementos y los resultados obtenidos debían ser extrapolables a la totalidad de la casa.

Pude comprobar que la cocina es imprescindible en la definición de casa, está presente en el mismo origen. Es significativa la común sinécdoque "hogar" empleada para designar a la totalidad. Se trata de un elemento empleado por todos los habitantes de la vivienda, un uso que cambia en el tiempo y las culturas. También en ella se realizan acciones con cierto grado de complejidad que requieren unas instalaciones que condicionan su forma y su tamaño.

Descubrí que la cocina, además de tener elementos complejos como el tratamiento del fuego y el agua, había jugado un papel determinante en la relación de sus habitantes. Primero permitió que las personas se reunieran a su alrededor formando un círculo cuando sólo era un hogar en el suelo. El fuego en el suelo era el lugar de encuentro, donde alimentarse, calentarse y compartir con los demás.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Después se elevó el fuego y se mejoró el ambiente de los espacios cerrados mediante el empleo de la chimenea. La construcción de estos elementos conlleva una complejidad que exigen el conocimiento de técnicas de construcción y un mayor empleo de materiales.

Como forma de optimizar el empleo del combustible y para conseguir un fuego de mayor intensidad, el fuego se ocultó en un horno y se adosó a una pared exterior para que pudiera tomar aire. A partir de ahora, los habitantes ya no pudieron cerrar el círculo ancestral y se agolparon en un lado. Además, ya el fuego no era visible.

Ya en el siglo XX, cansados de las enfermedades, los arquitectos racionalistas separaron la cocina del comedor, alejando el fuego y el agua del rito de la comida. En medio situaron un aséptico pasa-platos, de forma que el momento de la preparación de la comida y el de su ingesta quedaban separados. Sin darse cuenta, también desterraron del comedor a quién preparaba los alimentos.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos, surgió un modelo de cocina que ponía en directa relación estos dos espacios anteriormente separados. Los avances técnicos permitieron la construcción de cocinas unidas al comedor sin que la asepsia fuese olvidada.

En la actualidad, los avances técnicos permiten volver a imaginar la reunión de los habitantes de la casa alrededor de la cocina, aunque no exista más el fuego, ya que la cocina actual ya no mancha, no quema y quién sabe si dejará también de mojar. Así, la cocina que actualmente entendemos más adecuada es aquella que reúne a los habitantes.

La evolución cíclica de esta parte de la casa sí es extrapolable de alguna manera a la totalidad, concretamente a la forma en que entendemos el habitar en relación a los que comparten con nosotros la casa.

0.2 ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

Esta tesis se estructura en siete capítulos.

En el primer capítulo describo la metodología empleada para el análisis de los temas estudiados.

En el segundo capítulo o marco teórico, detallo las ideas sobre las que se asienta el estudio de la vivienda de nuestra cultura del siglo XX. Primero expongo la cabaña y su estudio en la historia, como antecedente y modelo de la casa, pero también como referente vigente en la actualidad.

Después explico la forma de entender el entorno y el lugar de construcción de la casa. La lectura que se hace del territorio resulta determinante para la propia concepción de la vivienda.

Por último explico la forma de asentarse en un lugar, ya que lo entiendo como el origen del acto de construir una casa.

En el tercer capítulo enumero las hipótesis.

En los capítulos 4, 5 y 6 analizo los conceptos y describo los ejemplos que los ilustran.

En el cuarto capítulo estudio la relación que establece la casa con la naturaleza, desde la elección del lugar de asentamiento hasta el modo en que éste se realiza. Analizo así, cuestiones culturales y personales, mostrando ejemplos generales y particulares. Los ejemplos y los protagonistas de este apartado describen una búsqueda de la casa en la naturaleza a través de su arquitectura.

En el quinto capítulo busco claves para comprender la estructura de la casa y la organización de sus partes. La casa de un solo espacio y la precariedad de la cabaña parecen ser el origen de la casa más compleja.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

En el sexto capítulo he analizado la idea de la casa que pertenece al lugar de forma metafórica y los intentos de diferentes arquitectos de expresarlo. Analizaré conceptos como el de la casa que emerge de la tierra o aquella que se construye con el lodo del lugar. También analizaré la casa solar como la que permite a las personas habitar en relación directa con el astro, bajo su luz. Idea que parece ser adecuada a las necesidades trascendentales de los seres humanos.

En el último capítulo expongo las conclusiones.

Esta ordenación responde a la intención de explicar los conceptos en una secuencia de complejidad creciente y que se asientan sobre los anteriormente descritos. He procurado exponer las ideas en el orden adecuado para que el lector vaya asumiendo las nociones y concluya con la comprensión del conjunto.

1

METODOLOGÍA

METODOLOGÍA

-

En este capítulo describo la metodología empleada a la hora de desarrollar este trabajo. Así, detallaré el proceso de trabajo, los criterios utilizados en la recogida de datos así como la forma de llevarla a cabo.

1.1 PROCESO DE ELABORACIÓN

Siguiendo la idea de analizar la casa por partes, como ya he indicado en la introducción, mi Trabajo de Investigación del Programa de Doctorado se centró en la cocina, debido a que esta pieza parecía tener la suficiente complejidad como para poder obtener conclusiones extrapolables a la totalidad de la casa.

En aquel trabajo pude comprobar que la cocina fue el centro en el origen de la casa. Sin embargo, en el desarrollo de la casa se ha formalizado un proceso de aislamiento respecto al resto de las partes, siendo considerado un espacio sucio y peligroso debido a la presencia del fuego. Los avances técnicos han ido devolviendo esta pieza al resto de la casa y paralelamente, a quién se encargaba del mantenimiento y uso de ella.

De esta forma, pude comprobar la consecución cíclica de la organización de la casa que, partiendo de un núcleo alrededor de la cocina y la relación de los habitantes, retornaba a esta configuración en las propuestas más actuales del siglo XXI, un tiempo en que cada vez más se pone en valor la relación de las personas.

Sin embargo, intentar explicar la totalidad de la casa a través de la cocina no parecía tampoco algo acertado. Así, el Director de Tesis me propuso no pretender extrapolar los resultados obtenidos en aquel trabajo a la totalidad de la casa. En su lugar, parecía más acertado aplicar el análisis al conjunto.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Para analizar los espacios que componen la casa también es necesario estudiar el origen de estos. Así, la casa de un solo espacio parece el germen que generará la casa de espacios diferenciados. Sin embargo, este proceso conlleva una pérdida de variedad de relaciones y tensiones entre estas, que diferencian considerablemente la experiencia vital que se realiza en ellas.

Entre las relaciones de los espacios de la casa, la relación de los espacios interiores con los exteriores sería la que iniciara el análisis. Es determinante el diálogo que establece la casa con la naturaleza idealizada. La relación entre la casa y el paraíso parece una constante en la arquitectura, arraigada en la propia esencia del ser humano.

Según avanzaba en el estudio iba encontrando ejemplos de arquitectos de reconocido prestigio que, sin embargo, habitaban, permanente o temporalmente, en casas muy modestas, incluso demasiado modestas a primera vista.

Los arquitectos Alison y Peter Smithson me mostraron, a través de su diario de Upper Lawn, las vivencias que realizaron en aquella humilde construcción. Ellos y su amplio legado escrito, que relata aquella experiencia, han resultado inspiradores en muchos momentos. Siendo arquitectos de reconocido prestigio y teniendo su residencia en una cómoda vecindad londinense, resultaba extraño para mí que se retiraran con tanta insistencia y durante tanto tiempo a un pabellón tan austero⁴. Este trabajo me ha servido para comprender sus motivos, así como los de otros arquitectos como Le Corbusier, Ralph Erskine o Rudolph Michael Schindler.

⁴ Se retiraron a este pabellón a lo largo de todo el año, incluso cuando las temperaturas formaban escarcha en las ventanas, tal y como constatan muchas fotografías. Según describen en su diario, "los niños a menudo fueron a la escuela solamente cuatro días a la semana hasta el segundo año de la escuela secundaria". (SMITHSON, y otros, 1986)

METODOLOGÍA

-

Han despertado mi interés figuras como Hugo Häring, comprometido con la modernidad y, sin embargo, marginado por sus compañeros de la escena oficial; así como su temperamento y coraje, resistiendo la Alemania nazi, cuando muchos colegas habían emigrado. También el arquitecto Bruno Taut, que vivió una época en la que no había nada que construir y que, sin embargo, trabajó junto a sus colegas en la formación de una base sobre la que asentaría la fundamental Arquitectura Moderna.

He conocido, a través del espíritu de escritos y manifiestos, la relación de distintos momentos en los que los arquitectos y otros pensadores buscaban romper con lo conocido y buscar un nuevo comienzo, el inicio de una nueva cultura, más justa y libre de ataduras que impidieran respirar.

He valorado la sinceridad de los arquitectos y promotores que meditan sobre la forma de habitar en la casa. Cuando describen conceptos generales, así como cuando expresan sus ideas particulares y personales. He intentado diferenciar las ideas genuinas de aquellas preconcebidas y que no responden a necesidades meditadas y comprendidas. Por ello siempre que he encontrado declaraciones redactadas las he citado textualmente para conservar las palabras de los protagonistas y transmitir el mensaje directamente.

De la misma forma, siempre que he podido, he buscado los textos en el idioma original. En este trabajo, he reproducido las traducciones disponibles en publicaciones siempre que las he encontrado y cuando esto no era así me he aventurado a su traducción.

1.2 UNIDADES DE ANÁLISIS

La casa es el objeto principal de análisis en este trabajo. He elegido la casa por tratarse de aquella construcción donde habitan las personas. Y habitar, como señala Martin Heidegger, es diferente a morar. Según el filósofo, moramos en todas las construcciones pero sólo habitamos en la casa. Siguiendo estas mismas ideas, en este trabajo buscaré las claves para que en las casas que construimos los arquitectos "acontezca el habitar"⁵.

Para aclarar mi preferencia ante el término "casa" frente al de "vivienda" citaré a Xavier Monteys, quien en el prólogo de su libro "Casa Collage" explica que esta palabra establece una mayor "identificación con sus ocupantes"⁶.

Si necesitamos la casa para habitar, esta también necesita al habitante para ser. Así, el habitante formaliza la casa según entiende el habitar y la relación con lo que le rodea. El análisis de esta relación es lo primero que he tratado en esta tesis, la forma en la que se relaciona la casa con el lugar en que se asienta.

También he entendido el lugar como concepto. Por ello, no me refiero a geografías concretas ni a lugares reconocibles. Tampoco se trata de un contexto social concreto, no es un lugar determinado. Siguiendo las pautas de este estudio, entender el lugar como elemento conceptual ayuda a la comprensión de las ideas por parte del lector, que no necesitará mucho esfuerzo para extrapolar sus conclusiones.

En la descripción del "lugar" he encontrado muchas referencias a la naturaleza. Una naturaleza alterada, construida e idealizada pero que se presenta como símbolo del paraíso, el cual es el paradigma de la casa, ya que allí la construcción de esta no es necesaria. Podemos interpretar, por lo tanto, la

⁵ (HEIDEGGER, 1951-2001)

⁶ (MONTEYS, 2001 pág. 14)

METODOLOGÍA

-

relación y apertura de los espacios de la casa hacia la naturaleza, como el paso intermedio hacia la utópica vida en el Edén.

En este trabajo, el término “cabaña” no debe entenderse como aquella construcción que pretende pero no alcanza a ser una casa. Es por esto que no centraré mi atención en aquellas construcciones que no responden a las necesidades de sus habitantes.

La cabaña que estudiaré será aquella que es germen o antecesora de la casa. La cabaña nace de una necesidad, en un contexto natural, y es la primera casa del hombre. El hombre que habita la cabaña aún habita en la naturaleza, no existe aún la diferenciación que encontramos en la casa. Por esto, cuando el hombre retorna a la naturaleza lo hace habitando la cabaña.

Como veremos, la cabaña no está cerrada a la naturaleza. Tal y como dice Laugier, la cabaña no tiene paredes, solo techo. Así, el interior y el exterior no tienen un límite claro, el interior sigue perteneciendo a la naturaleza, es el mismo suelo, el mismo aire.

He buscado cabañas construidas por habitantes que buscan algunas características de estas construcciones, por lo que renuncian temporal o permanentemente a las “ventajas” que ofrece una casa. Así, debemos entender la cabaña como un concepto trascendental, que más allá de las características constructivas, veremos que se trata de una forma de habitar.

El concepto “trascendental” con el que finalizo el trabajo, se refiere a una forma de vida más acorde a la propia naturaleza humana. Ser conscientes del paso del tiempo, por ejemplo, nos recuerda nuestro lugar en el mundo. Así, la forma de vida que se puede realizar en una casa que tiene en cuenta esta óptica, puede servir para que los habitantes que alberga sean plenamente conscientes de estas ideas.

1.3 UNIDADES DE OBSERVACIÓN

He buscado ejemplos que ilustren las ideas de los arquitectos y promotores que imaginaron sus casas y su forma de habitar. Por esto, la vivienda unifamiliar ofrece una respuesta más concisa, siempre y cuando esté determinado quién la habitará.

La arquitectura es reflejo de las necesidades, ideas y aspiraciones de las personas. Así, cuando la vivienda unifamiliar se promueve por aquellos que la habitarán y se define en sintonía con las ideas del arquitecto, será un claro exponente de la forma de entender el habitar de sus propietarios.

Las ideas más personales y subjetivas deben encontrar su lugar en el imaginario colectivo y asentarse allí, para tener su reflejo en la vivienda colectiva. Así, es común que estas ideas vengan acompañadas de la industria y las técnicas de construcción. De esta forma, habrá conceptos que podamos extraer de los ejemplos unifamiliares y que pueden ser adaptados y extrapolados a la vivienda colectiva.

He centrado mi estudio en propuestas del siglo XX, ya que entiendo que es la base sobre la que podemos asentar nuestra arquitectura actual. De la misma forma, analizaré ejemplos que han sido parte de nuestra cultura. No es extraño que tengamos muestras americanas o japonesas, ya que a pesar de existir diferencias, podemos entenderlas como parte de nuestra cultura.

También es comprensible que para analizar la arquitectura doméstica del siglo XX haya necesitado retroceder en el tiempo en alguna ocasión para descubrir el comienzo de la idea. De la misma forma, para encontrar el origen de las ideas, no he atendido a la cercanía geográfica de los ejemplos. La localización de las casas no ha sido determinante a la hora de tratar o desestimar una propuesta.

METODOLOGÍA

-

He centrado mi estudio en las ideas que los protagonistas han querido encontrar y probar. Considero protagonistas en este trabajo a los arquitectos y los promotores o clientes, quienes precisamente son los que habitan la casa.

También por ello, ofrezco datos biográficos de clientes y arquitectos que considero relevantes para comprender la razón de ciertas opiniones o ideas. Estos datos desvelan las razones que empujan a estas personas a buscar ciertas formas de habitar en sus casas.

En la elaboración de este trabajo, he encontrado diversos períodos en los que arquitectos, clientes y pensadores han buscado ideas nuevas que renueven la sociedad y la forma de vida. Concretamente, he analizado aquellos modelos que proponen este cambio a través de la construcción de nuevas viviendas para nuevas formas de habitar.

He centrado mi atención en aquellas casas de las que encontrado material publicado que describe las necesidades del arquitecto y las del habitante. En este sentido, han resultado especialmente interesantes las viviendas de los propios arquitectos, ya que se concentran las ideas del arquitecto con las del habitante. Además, algunos ejemplos son casas autoconstruidas por el propio arquitecto; muestras magníficas que abarcan el proceso desde el pensamiento, la ideación y la construcción hasta la experiencia de habitar en ellas.

1.4 PARÁMETROS DE ESTUDIO

Mi intención ha sido desarrollar los conceptos de vivienda que sean aplicables para nuestra arquitectura. Así, analizar el pasado reciente de nuestra cultura arquitectónica nos permite comprender mejor el legado que recibimos, su sentido y su significado.

Constatar lo realizado está acompañado de la comprensión de los conceptos que originaron las propuestas. Así, he atendido a los motivos que tenían los protagonistas de estos ejemplos. Esto me ha llevado a analizar factores que trascienden nuestra disciplina, como son la psicología y la filosofía, que se centran en el estudio del individuo y su pensamiento. Tratar temas que no pertenecen a mi formación ha supuesto una mayor dificultad, pero ha sido necesario para entender lo tratado. Sin embargo, he procurado exponer estos conceptos teniendo en cuenta el tipo de trabajo del que se trata, dirigido principalmente a arquitectos.

He analizado las ideas y conceptos que los autores han perseguido en la elaboración de sus propuestas, por lo que los modelos son ejemplos que ilustran lo expuesto. No deben estudiarse en su literalidad, sino como parte del guión que este trabajo propone. Si describo ejemplos o detalles, es porque aportan características destacadas de la casa y de la idea de habitar que persiguen quienes lo construyeron.

Al tratar los conceptos y las ideas, no realizo una descripción de las dimensiones, proporciones, materiales y otros detalles, a no ser, como digo, que aporten datos relevantes en la comprensión de estas nociones. Así, también resulta justificado el hecho de no tratar viviendas de semejantes medidas, localizaciones o características formales. A su vez, así se comprenden los saltos temporales y geográficos que se pueden encontrar en la exposición de estas ideas.

1.5 LA RECOGIDA DE DATOS

He leído ensayos o artículos de los propios protagonistas, en su idioma original cuando ha sido posible, para observar los matices del lenguaje y el estilo del autor. Los diálogos entre los arquitectos y los clientes que se encuentran publicados han resultado esclarecedores y personalmente emocionantes.

El trabajo no ha perseguido un guión preestablecido y sistemático. Así, he seguido relaciones que han ido apareciendo o que he ido encontrado, algunas puede que imaginadas.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

2

MARCO TEÓRICO

No se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar.⁷

2.1 LA CABAÑA PRIMITIVA

La cabaña primitiva es un recordatorio del significado original de la arquitectura, esto es, de por qué y para qué construimos. Son numerosos los arquitectos, y de diferentes momentos históricos, que sitúan el origen de la arquitectura en la cabaña.

Además de ser el origen de la arquitectura, la cabaña primitiva sigue dándonos claves para entender el significado de la casa y de habitar en ella. Como veremos a través de la cabaña, podemos comprender las necesidades de las personas en las viviendas. El arquitecto canadiense Joseph Rykwert defiende el estudio de la cabaña primitiva para repensar lo que se hace habitualmente, para renovar la validez de las acciones cotidianas⁸.

A lo largo del siglo XX hemos comprobado que sucesos determinantes como las dos guerras mundiales han estado seguidos de estas ideas de renovación. El trauma de la guerra crea la necesidad de un cambio y en ambos momentos se ha realizado una reflexión de retorno al origen para encontrar la forma de construir una nueva arquitectura. Más adelante conoceremos estos eventos con más detalle, las ideas de las que partieron y las que generaron.

⁷ (BACHELARD, 1957, 1995 pág. 33)

⁸ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 239)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Rykwert describe las diferencias en las interpretaciones del origen de la arquitectura y la cabaña primitiva que los arquitectos han realizado desde la antigua Roma hasta el siglo XVIII. Efectivamente, en Roma, las cabañas de los fundadores de la ciudad, además de servir como escenario para ritos religiosos, servían para recordar a los ciudadanos los modestos orígenes de su cultura⁹.

La cabaña no sólo es el origen de la casa, también es posible aprender de ella en la actualidad. Analizar la cabaña, su configuración y sus características sirve para dar sentido al estudio de la casa, su creación y su comprensión.

En este trabajo quiero recordar a arquitectos y promotores que han experimentado la cabaña, de forma teórica o empíricamente, como medio para llegar a comprender la casa o como un fin en sí mismo.

Los ilustrados buscaron la razón para construir los cimientos de la cultura y la sociedad. Marc-Antoine Laugier, intelectual de la Ilustración, imagina¹⁰ la Cabaña Rústica como base sobre la que cimienta los principios que constituyen la arquitectura válida, sin vicios ni distorsiones para "salvar la arquitectura de la excentricidad de las opiniones, descubriendo sus leyes fijas e inmutables"¹¹. Para los franceses ilustrados de la época como Descartes, comenzar de nuevo es una idea necesaria para poder discernir lo válido de lo superfluo, necesario para construir una nueva arquitectura.

Según Laugier, la Cabaña Rústica es el origen de la arquitectura, ya que se basa en la necesidad básica del ser humano de alojamiento. A partir de esta necesidad fisiológica, y por lo tanto indiscutible, el ser humano construye una cabaña rústica, que solo deberá cubrir sus necesidades más básicas.

⁹ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 216)

¹⁰ "La pequeña cabaña rústica es el modelo a partir del cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura." (LAUGIER, 1755 pág. 45)

¹¹ (LAUGIER, 1755 pág. 36)

MARCO TEÓRICO



Urna funeraria representando la Cabaña de Rómulo.



Frontispicio de Marc-Antoine Laugier: Essai sur l'architecture. 2^a ed. 1755 por Charles Eisen (1720-1778). Grabado alegórico a la cabaña primitiva de Vitruvio.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Este requisito original es básico en la concepción ilustrada para inscribir las leyes o principios de toda ciencia¹². Así describe Laugier la necesidad de alojamiento:

Consideremos al hombre en su primitivo origen, sin más auxilio, sin más guía que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar donde reposar. Al borde de un tranquilo riachuelo ve un prado; su naciente verdor agrada a sus ojos, su tierna pelusa le invita; va hacia él y, cómodamente tendido sobre este coloreado tapiz, ya sólo sueña en disfrutar en paz de los dones de la naturaleza; nada le falta, no desea nada. Pero pronto el ardor del sol, que le quema, le obliga a buscar cobijo. Ve un bosque que le ofrece el frescor de sus sombras, corre a esconderse en su espesura, y vedlo aquí contento. Sin embargo, mil vapores elevados al azar se encuentran y se reúnen, el aire se cubre de espesos nubarrones, una espantosa lluvia se precipita como un torrente sobre este delicioso bosque. El hombre, mal protegido al abrigo de sus hojas, no sabe ya cómo defenderse de la incómoda humedad que lo penetra por todas partes. Descubre una caverna, se desliza en ella y se encuentra en lugar seco, se aplaude por su hallazgo. Pero nuevos sinsabores le hacen sentirse a disgusto también en esta estancia. Aquí está en las tinieblas, respira un aire malsano. Sale, pues, dispuesto a suplir con su industria las desatenciones y las negligencias de la naturaleza. El hombre quiere construirse un alojamiento que lo proteja sin enterrarlo.¹³

La cabaña que describe Laugier está constituida por los elementos esenciales de la arquitectura, o mejor dicho, en su simplicidad, constituye los elementos que

¹² “En arquitectura sucede como en el resto de las artes: sus principios se fundan en la simple naturaleza, y en el proceder de ésta se encuentran claramente marcadas las reglas de aquélla.” (LAUGIER, 1755 pág. 44)

¹³ Es destacable la referencia a la higiene cuando cita al “aire malsano”. Concepto que se adelanta dos siglos a su aplicación a la arquitectura. (LAUGIER, 1755 pág. 44)

-

serán esenciales y por lo tanto válidos en la arquitectura. De esta forma, el jesuita describe el origen del orden clásico y el origen y sentido de sus partes. Según Laugier entender esto, será esencial para poder entender el lenguaje de la arquitectura y poder utilizarlo correctamente.

Le Corbusier emula a Laugier cuando describe el origen de la cabaña pero, como veremos más adelante, describe también la creación de un cercado que diferencia la cabaña del entorno natural en que se asienta.

2.2 EL LUGAR

El asentamiento es la forma más elemental de situarnos en un lugar. Antes de la construcción de poblados y, por supuesto, ciudades, el asentamiento constituye la forma de localizar nuestra presencia.

El territorio es el soporte físico sobre el que nos asentamos. Pero este marco no es homogéneo, está lleno de irregularidades y de accidentes, no es neutro, está lleno de significados y de historia.

La lectura o interpretación que hagamos del terreno, la información que de él extraigamos, conformará la base sobre la que construiremos. Como veremos, a partir de la lectura que se haga del lugar surgen, inevitablemente, propuestas habitacionales diferentes.

PSICOLOGÍA AMBIENTAL

La Psicología Ambiental trata sobre la "cognición ambiental", esto es, el conocimiento, impresiones y creencias que los individuos y grupos tienen acerca de los aspectos elementales, estructurales, funcionales y simbólicos de los ambientes físicos, reales o imaginarios¹⁴.

Es una disciplina de la psicología establecida en la década de los 60. Una definición reciente la define como "el estudio de la persona en su contexto físico y social cuyo objetivo es identificar las interrelaciones lógicas entre el individuo y su entorno, poniendo de relieve las percepciones, actitudes, valoraciones y representaciones ambientales por una parte, y los comportamientos ambientales por otra"¹⁵.

Un concepto interesante estudiado por esta ciencia es el del "significado del ambiente" o el "espacio significativo". El estudio del significado del ambiente implica analizar la representación interna de la organización espacial y de los elementos significativos en torno a los cuales dicha representación se organiza. El significado del ambiente es, por lo tanto, un aspecto del conocimiento ambiental¹⁶. La experiencia emocional constituye un marco de referencia a partir del cual se establecerá el significado que tenga para nosotros¹⁷.

Otro concepto importante es el de la "emoción". El psicólogo Kenneth T. Strongman define la emoción como "una compleja serie de interacciones entre factores objetivos y subjetivos, mediatizadas por la actividad del sistema nervioso y hormonal que produce la aparición de experiencias afectivas, genera

¹⁴ (MOORE, y otros, 1976 pág. 3)

¹⁵ (MOSER, 2009 pág. 19)

¹⁶ (CORRALIZA, y otros, 1998 pág. 59)

¹⁷ (CORRALIZA, y otros, 1998 pág. 60)

MARCO TEÓRICO

procesos cognitivos, activa extensos ajustes fisiológicos a las condiciones de estimulación y dirige a la acción”¹⁸.

Así, la emoción tiene la capacidad de generar cambios cognitivos (estados afectivos, sentimientos, etc.) asociados a la valoración emocional del ambiente. De estos dos conceptos podemos deducir que, para conseguir bienestar, salud y confort, debemos tener en cuenta los efectos de la experiencia emocional. Por último, debemos ser conscientes de que el ser humano influye enormemente sobre el ambiente, pero también este influye sobre el primero.

LA INFORMACIÓN DEL LUGAR

La Arquitectura Moderna había llevado al extremo la idea de la ciudad como red de comunicación y movimiento. Los conceptos expuestos en la Carta de Atenas proponían un acercamiento técnico y aséptico al territorio. Las ideas del funcionalismo habían logrado eliminar al resto de interpretaciones posibles sobre la realidad. Según leemos en misma Carta de Atenas, lo preexistente no es más que una carga que condiciona la vida de los ciudadanos¹⁹.

Para los arquitectos, la forma de interpretar el contexto cambió drásticamente tras la Segunda Guerra Mundial. Si el paradigma hasta la fecha había sido aquel proclamado por la Arquitectura Moderna, el duro golpe que supuso aquella destrucción transformó la forma de acercarse a la realidad por parte de los arquitectos y los urbanistas.

¹⁸ (STRONGMAN, 1987)

¹⁹ “El espíritu de la ciudad se ha formado en el curso de los años; simples edificaciones han cobrado un valor eterno en la medida en que simbolizan el alma colectiva; son la osamenta de una tradición que, sin pretender limitar la amplitud de los progresos futuros, condiciona la formación del individuo tanto como el clima, la comarca, la raza o la costumbre. La ciudad, por ser una «patria chica», lleva en sí un valor moral que pesa y que se halla indisolublemente unido a ella.”

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Tras la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción de las ciudades europeas podía realizarse repitiendo el urbanismo que definían las ruinas o dando paso a nuevas estructuras del modelo de ciudad que los arquitectos modernos habían desarrollado la década anterior.

El Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) había sido creado a finales de los años veinte. Para los arquitectos modernos, la situación de destrucción de las ciudades parecía la ocasión perfecta para aplicar la *tabula rasa* y construir las ciudades según su modelo. Ofrecía la posibilidad de establecer un territorio neutro donde materializar las ideas urbanísticas de forma decisiva.

Los arquitectos modernos, siguiendo criterios higienistas, arremeten contra la ciudad histórica comprimida por los cinturones militares. Así, denuncian la insuficiencia de superficie habitable por persona, la mediocridad de las aperturas al exterior así como la falta de sol. La ausencia o escasez de instalaciones sanitarias conllevan la presencia de gérmenes mórbidos (tuberculosis)²⁰.

La Carta de Atenas²¹ también denuncia el modelo de crecimiento de la ciudad, según la cual, "devora progresivamente las superficies verdes, limítrofes de sus periferias". Así, cuanto más crece la ciudad, menos se respetan las "condiciones naturales", esto es, la presencia en proporción suficiente de sol, espacio y vegetación. Esto, lleva al individuo a pagarle con "la enfermedad y la decrepitud,

²⁰ Descripción de las viviendas en las ciudades históricas de la Carta de Atenas.

²¹ La Carta de Atenas es el manifiesto urbanístico redactado en el IV CIAM celebrado en 1933 y publicado en 1942 por Sert y Le Corbusier. Apuesta por una separación funcional de los lugares de residencia, ocio y trabajo poniendo en entredicho el carácter y la densidad de la ciudad tradicional. Sobre la vivienda, se defiende su primacía sobre el resto de usos, su situación buscando higiene y el asoleo.

MARCO TEÓRICO



Team X
Otterlo. 1959

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

una ruptura que debilita su cuerpo y arruina su sensibilidad, corrompida por las alegrías ilusorias de la urbe"²². La Carta de Atenas sentencia: "el sol, la vegetación y el espacio son las tres materias primas del urbanismo".

Sin embargo, en el CIAM IX celebrado en 1953, la nueva generación de arquitectos²³ que había sido invitada, entendía que existía un camino intermedio que consistía en reconstruir las ciudades atendiendo a las necesidades del momento pero teniendo en cuenta las preexistencias. Una forma de hacer arquitectura que proponía interpretar el lugar para construir nuevas ideas que guardasen del lugar aquello que aún tuviese valor. Aquello suponía una lectura del contexto y un acercamiento al territorio diferente. Estos jóvenes arquitectos formaron el grupo disidente Team 10 para defender sus ideas, principalmente reivindicar el contexto como una fuente de información valiosa.

Esta consideración del entorno y atención al contexto, partía de una sensibilidad "nueva" para el arquitecto, más común en otras ciencias, aquellas clasificadas como de "humanidades", de acuerdo también a teorías como la fenomenología.

La fenomenología considera que la realidad puede interpretarse a partir de la experiencia del observador. Así, el bagaje personal y único forma parte de la apreciación de la realidad, de la lectura que hagamos de lo que nos rodea. El filósofo Edmund Husserl formuló a comienzos del siglo XX la Teoría de la Fenomenología, según la cual, la percepción del lugar es la alianza entre lo que efectivamente vemos y los nexos de los recuerdos que tenemos²⁴.

De forma similar, el arquitecto noruego Christian Norberg-Schulz expone en su libro "Existencia, Espacio y Arquitectura" un "sistema de espacios", esto es, una

²² Carta de Atenas.

²³ Jaap Bakema, Georges Candilis, Giancarlo de Carlo, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson y otros.

²⁴ (HUSSERL, 1907-1982 pág. 25)

MARCO TEÓRICO

secuencia para comprender el concepto de *espacio* y la relación que establecemos con él. Diferencia entre el “espacio pragmático”, aquello que efectivamente es, y el “espacio existencial”²⁵, aquel que creamos en nuestra mente a partir de nuestra experiencia. Para Norberg-Schulz, adquirir relaciones vitales en el ambiente que rodea a las personas es una necesidad para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones²⁶.

El “espacio existencial” forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, le hace pertenecer a una totalidad social y cultural. También, “estar en la Tierra” y los referentes geográficos serán fundamentales para entender el “espacio existencial”. Según Heidegger “«en la tierra» significa «bajo el cielo». El cielo es el camino arqueado del sol, el curso de la luna en sus distintas fases, el resplandor ambulante de las estrellas, las estaciones del año y el paso de una a la otra. Es la luz y el crepúsculo del día, la oscuridad y la claridad de la noche, lo hospitalario y lo inhóspito del tiempo que hace, el paso de las nubes y el azul profundo del éter”²⁷.

La definición que ofrece la fenomenología servirá también para entender el significado de la palabra *paisaje*, tan utilizada popularmente. Este se entiende compuesto por el territorio como objeto y la sensibilidad del observador como acto cognitivo:

*Son nuestros ojos, intervenidos por el cerebro, los que hacen estético el medio físico con parcial sometimiento a marcos culturales socialmente constituidos.*²⁸

²⁵ (NORBERG-SCHULZ, 1975 pág. 9)

²⁶ (NORBERG-SCHULZ, 1975 pág. 9)

²⁷ (HEIDEGGER, 1951-2001)

²⁸ (DE GRACIA, 2009 pág. 46)

Así, la casa constituye el paradigma de la arquitectura fenomenológica, en la que se suman los aspectos más técnicos con aquellos relacionados con las vivencias de sus habitantes, sus necesidades, sus recuerdos y sus anhelos.

Según Bachelard, la casa es un elemento privilegiado para el estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, integrando todos sus valores particulares en un valor fundamental²⁹.

Alison y Peter Smithson fueron protagonistas en el cambio de paradigma ocurrido en el CIAM IX. Estos jóvenes arquitectos presentaron trabajos que ponían en tela de juicio las propuestas que tan inequívocas parecían a los modernos. Los Smithson habían colaborado con otras disciplinas artísticas que ampliaron su visión sobre la arquitectura y la ciudad, una lectura que incorporaba en el proyecto a las personas así como sus necesidades.

Estas ideas pueden tener su origen en la relación de estos arquitectos con artistas de otras disciplinas. Peter Smithson conoció a Eduardo Paolozzi en la Central School of Art, quien había formado el Grupo Independiente en 1952. Cuando el Grupo Independiente organizó la exposición "Parallel of Life and Art" en el Institute of Contemporary Arts de Londres en 1953, invitaron a los Smithson al proyecto³⁰. En el Grupo Independiente diferentes individuos de distintas disciplinas artísticas discutían y analizaban el arte, escribían y diseñaban utilizando diferentes fuentes, desde revistas de ciencia ficción, a pinturas de Jackson Pollock³¹. Se reunían en el Institute of Contemporary Art de Londres esporádicamente hasta los años 60 y organizaron varias exposiciones. Aquí conocieron estos arquitectos al fotógrafo Nigel Henderson.

²⁹ (BACHELARD, 1957, 1995 pág. 33)

³⁰ (WEBSTER, 1997 pág. 20)

³¹ (MASSEY, 2006)

MARCO TEÓRICO



Algunos integrantes del Grupo Independiente:
Peter y Alison Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi.



"A Parallel of Life And Art"
Grupo Independiente. ICA Londres. 1953

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

En el trabajo de este fotógrafo los arquitectos pudieron ver la expresión artística de otra realidad urbana. Henderson, en su trabajo, retrataba la realidad social de los barrios obreros londinenses. La serie fotográfica realizada en el barrio Bethnal Green, mostraba a los habitantes de la ciudad con sus costumbres y sus rutinas como los auténticos protagonistas de las calles.

Nigel Henderson y su esposa, la antropóloga Judith Stephen, se trasladaron al este de Londres para realizar un trabajo de sociología. Allí, descubrieron nuevos modelos sociales en las comunidades de clases trabajadoras que resultaron extrañas y exóticas para ellos³².

Henderson, tras su traumática experiencia en la Segunda Guerra Mundial³³ realizaba trabajos empleando la técnica que había denominado como "fotografía estresada" que consistía en emplear técnicas de revelado para experimentar con la imagen y crear deformaciones y atrofias que dotaban de mayor expresividad y decadencia a los elementos fotografiados, técnicas semejantes a las que empleaban los pintores expresionistas de Alemania a comienzos del siglo XX. De esta forma, conseguía una expresión subjetiva de la realidad a pesar de utilizar el medio fotográfico.

El trabajo fotográfico realizado entre 1948 y 1952 fue el reflejo del estudio sociológico desarrollado sobre los habitantes de Bethnal Green³⁴. En un poema

³² Nigel Henderson provenía de una familia acomodada con acceso a la bohemia de clase alta. Su madre trabajó como directora de la galería Guggenheim Jeune de Peggy Guggenheim en Londres desde sus comienzos en 1938. Cuando Marcel Duchamp fue a Londres para preparar una exposición en esta galería, el joven Henderson trabajó con él en la instalación. Además, entre 1935 y 1936 vivió con la familia de Adrian Stephen, hermano de Virginia Woolf. En este medio privilegiado, también tuvo contacto con figuras literarias como Bertold Brecht.

³³ Nigel Henderson ingresó en las Fuerzas Aéreas como piloto pero tuvo que abandonar al sufrir una crisis nerviosa.

³⁴ (MASSEY, 2006)

MARCO TEÓRICO



"Stressed photograph: boy on a bike"
Nigel Henderson. 1952

en prosa dedicado a su amigo Eduardo Paolozzi, Henderson revela su profundo vínculo con esta gente y sus calles:

*"Quisiera, mirando atrás, haber sido mejor desde el punto de vista técnico; haber podido cantar la canción de cada pústula y cada ampolla, de cada remiendo y cada mancha sobre el camino y la superficie pavimentada, del umbral y el raíl y la puerta y el marco de la ventana. Los trajes remendados, los zapatos reventados, los cuerpos ardientes, los corazones intrépidos y el espíritu caprichosamente independiente... la astuta capacidad de observación del desatendido... el humor y el fatalismo de todos aquellos que están atrapados, posiblemente por su elección, en los pequeños vínculos tribales de las calles de los barrios bajos."*³⁵

Estudios realizados desde la perspectiva de la psicología ambiental coinciden en que áreas deprimidas ponen de manifiesto la primacía de aspectos psicológicos y sociales frente a los aspectos físicos o materiales del entorno. Así, habitantes de barrios con carencias objetivas están satisfechos viviendo donde lo hacen, debido a que extienden el hogar al área inmediata a la vivienda, creando un fuerte arraigo y por otro lado porque se establecen gran cantidad de relaciones sociales³⁶.

A medida que conocían esta realidad social, los Smithson descubrieron la relevancia de la relación directa y personal con el entorno, con la calle. Así, descubren la necesidad de conocer el lugar a través de las experiencias y vivencias propias. También se comprende la lectura personal que se hace del lugar. Opuesta a la lectura racional que se planteaba en el urbanismo anterior a

³⁵ (HERNÁNDEZ LATAS, 2004)

³⁶ La satisfacción residencial puede definirse en términos afectivos como la gratificación o el placer que se deriva de habitar un lugar concreto. Podemos entenderlo también como algo dependiente de las comparaciones que el individuo realiza entre su situación vivida, real, y sus expectativas y aspiraciones. (AMERIGO, y otros, 1998 pág. 172)

MARCO TEÓRICO



Panel "Urban Re-Identification Grid" presentado en el CIAM IX.
Alison y Peter Smithson. Aix-en-Provence. 1953



Algunas fotografías de la serie Bethnal green
Nigel Henderson. 1950

la guerra, la interpretación personal y subjetiva aprovechaba la información acumulada por los usuarios de estos lugares, de forma que entendieron que era necesaria para construir la ciudad.

Los Smithson presentaron en el CIAM IX de Aix-en-Provence el panel titulado "Urban Re-identification Grid" (Malla de Re-identificación Urbana), en el que mostraban sus ideas sobre la organización espacial de la ciudad. Para ello empleaban la técnica del *collage*³⁷ uniendo fotografías, fotomontajes y dibujos de línea para mostrar sus conceptos. Las fotografías, pertenecían a la serie Bethnal Green de Henderson.

Los Smithson entendían que la movilidad seguía siendo un tema importante, tal y como se venía recogiendo en el CIAM, pero a diferencia de los arquitectos anteriores a la guerra, para ellos era esencial analizar la pertenencia al lugar de los ciudadanos así como la estructura de su comunidad. Los habitantes de los modestos barrios del este londinense mostraron a estos arquitectos el valor de la relación con el lugar y sus habitantes, sus recuerdos y su historia. Así resumía sus intenciones Alison:

*"Para entender las pautas de las asociaciones humanas debemos considerar a cada comunidad en su entorno particular."*³⁸

El concurso para la construcción de viviendas sociales en el bombardeado barrio de Golden Lane en Londres ofreció a los Smithson la posibilidad de exponer sus ideas sobre la relación entre la vivienda social y la calle. En el panel expositivo para el CIAM, los Smithson mostraron el proyecto residencial para Golden Lane, en el que proponían la construcción de "calles-en-el-aire", espaciosa galerías

³⁷ Este tipo de representación sería, años después, clave para los inicios del grupo Archigram que Peter Cook formaría en el seno de la Architectural Association de Londres, cuando era alumno de Peter Smithson.

³⁸ SMITHSON, Alison, 1956

MARCO TEÓRICO



Golden Lane Housing.
Alison y Peter Smithson. 1952



Ilustración de la "street on the air" para el proyecto "Golden Lane House"
Alison y Peter Smithson. 1952

abiertas que daban acceso a las viviendas. Estas galerías, además, ampliaban las viviendas ofreciendo a los residentes espacio para sentarse fuera, a los niños un lugar seguro donde jugar y a los repartidores y vendedores ambulantes la oportunidad de recibir y entregar sus pedidos³⁹. De esta manera, las "calles en el aire" también permiten que los habitantes de las viviendas se relacionen con el entorno. Resulta, por lo tanto, una solución arquitectónica acorde a los estudios de la Psicología Ambiental que hemos conocido anteriormente.

Es fácilmente reconocible la referencia a la Unité d'Habitation de Le Corbusier, pero también es evidente la diferencia de las propuestas con el cambio de la situación de la galería. Le Corbusier optimiza el espacio común del pasillo con viviendas en ambos lados, quedando este en el interior del edificio. En cambio, la propuesta de los Smithson sitúa el pasillo en el lateral, en directa relación con la calle y el espacio exterior. Los Smithson tuvieron que esperar hasta 1966 para ver esta idea construida en el proyecto de Robin Hood Gardens⁴⁰.

Los miembros del Team 10 hablaban de la necesidad de un nuevo comienzo y una responsabilidad o imperativo moral hacia "las personas o grupos, y hacia la cohesión y la conveniencia de mantener la estructura colectiva a la que pertenecen"⁴¹.

Que sintieran gran respeto hacia los arquitectos modernos, a los que denominaban "héroes"⁴², no impedía que tuvieran una actitud crítica hacia el modelo de ciudad que defendían aquellos. El Team 10 entendía que el CIAM se había separado de la realidad y declaraba obsoleta a la Carta de Atenas⁴³. La

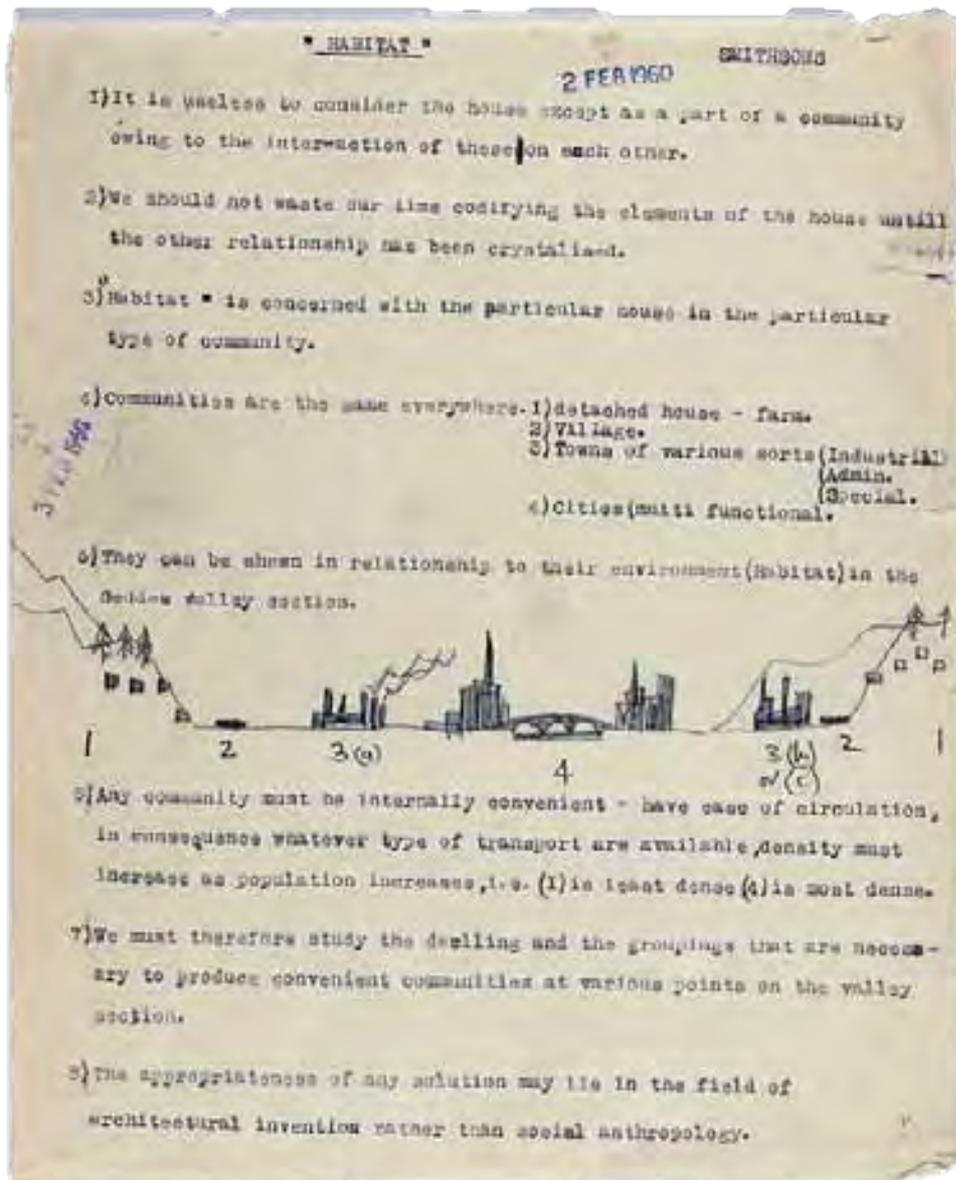
³⁹ (VAN DEN HEUVEL, y otros, 2004 pág. 96)

⁴⁰ Complejo residencial que, tal vez por cuestiones a las que la arquitectura no puede responder, ha demostrado escasa validez como generador de cohesión social.

⁴¹ (VAN DEN HEUVEL, y otros, 2005)

⁴² (SMITHSON, y otros, 1965)

⁴³ Declarada en el CIAM IV por Le Corbusier en 1933.



Manifiesto Doorn con "Sección de valle" de Patrick Geddes. 1954

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

nueva generación calificó las cuatro funciones de la Carta de Atenas (vivir, trabajar, ocio, circulación) como demasiado "diagramáticas, formalistas y legalistas"⁴⁴. En oposición, presentaron una organización espacial definida gradualmente bajo los conceptos de "casa", "calle", "distrito" y "ciudad". El Manifiesto Doorn, redactado en Holanda en 1954, sintetiza en sus ocho puntos las ideas de constitución del Team 10:

1. *Sólo tiene sentido considerar la casa como parte de una comunidad, resultado de la interacción entre unos y otros.*
2. *No deberíamos perder el tiempo en catalogar los elementos de la casa mientras no haya cristalizado la otra relación.*
3. *El «hábitat» se ocupa de la casa particular en un tipo de comunidad particular.*
4. *Las comunidades son las mismas en todas partes.*
 - a. *Casa agrícola aislada.*
 - b. *Pueblo.*
 - c. *Ciudades pequeñas de varios tipos (industriales / administrativas / especiales).*
 - d. *Grandes ciudades (multifuncionales).*
5. *Estos tipos pueden observarse en la relación con su entorno (hábitat) en la sección del valle de Geddes.*
6. *Toda comunidad ha de ser internamente cómoda —ha de tener facilidad de circulación—; consecuentemente, cualquiera que sea el tipo de transporte del que se trate, su densidad ha de crecer al ritmo de la población: por ejemplo: 1) tendrá la menor densidad, 4) la mayor.*
7. *Hemos de estudiar, por tanto, qué viviendas y agrupaciones son necesarias para generar comunidades cómodas en los diversos puntos de la sección del valle.*

⁴⁴ (KRUCKER, 2002)

8. *La adecuación de toda solución se ha de dar en el ámbito de la creación arquitectónica más bien que en el de la antropología social.*

Los tres primeros puntos ya señalan la importancia de considerar la casa como un elemento que forma parte de un lugar, remarcando así la principal diferencia respecto a las ideas del CIAM. La casa se sitúa en un contexto y una realidad pero, además, debe responder a unas demandas concretas y personales y además, el lugar, el contexto, ya no se entiende como una retícula universal con meras características topográficas o físicas, se valora también según la lectura que los habitantes hacen de él.

ELECCIÓN DEL LUGAR

La casa es el lugar donde el individuo conecta con el mundo y es, por lo tanto, nuestro punto de referencia. Así, la elección del lugar donde asentarnos puede no ser una tarea sencilla. Puede ser una gran decisión y estar, por lo tanto, cargada de significado para nosotros. Puede tratarse de una relación con nuestras raíces familiares o culturales, puede, incluso, ser parte de una relación construida conceptualmente, tras una reflexión.

El arquitecto Joseph Rykwert considera el retorno a los orígenes una constante en el desarrollo humano, en la cual la arquitectura concentra todas las demás actividades humanas. Además, según el autor, esto implica siempre repensar lo que se hace habitualmente, un intento de renovar la validez de las acciones cotidianas, tan determinantes en la arquitectura doméstica. Rykwert concluye que se trata de una forma de recordar la sanción natural⁴⁵.

Los Smithson realizaron un ejercicio teórico al buscar un lugar con significado donde asentarse. Para ello, escogieron la región de Wiltshire, considerada la

⁴⁵ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 239)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

cuna de la cultura inglesa. Adquirieron una vieja granja en Upper Lawn, cerca de Salysbury, a unos 150 kilómetros⁴⁶ de Londres, donde tenían su primera residencia. Sobre los restos de la edificación, construyeron una modesta casa para los fines de semana y realizaron un ejercicio intelectual de conocimiento y apropiación del lugar.

La granja de tejado de paja declarada en ruina y el muro que rodeaba la finca fueron transformados por los nuevos propietarios. Fueron los propios arquitectos y sus hijos quienes construyeron el pabellón y acondicionaron el jardín entre 1959 y 1962⁴⁷.

Las experiencias de las estancias en este pabellón las recogió Alison y, en el año 1986, fueron publicadas por la Universidad Politécnica de Cataluña. Este libro es esencial para comprender el pabellón y las experiencias en él vividas y recoge anotaciones y fotografías de la familia Smithson en sus estancias durante los fines de semana desde el año 1959 hasta 1982, año en el que vendieron la propiedad debido a que el lugar había dejado de ser “un templo del silencio”⁴⁸ adecuado para su función principal: la vida tranquila y contemplativa en contacto con la naturaleza.

*Upper Lawn era un aparato con el que experimentar cosas en uno mismo. Fue allí donde exploramos los pequeños ajustes, los adornos temporales, la invención de aquellos signos de cambio que más tarde llegaríamos a reconocer como la necesaria labor de la cuarta generación del Movimiento Moderno.*⁴⁹

⁴⁶ Distancia en línea recta calculada con *Google Maps Distance Calculator* entre “Upper Lawn” y “Londres”.

⁴⁷ “El período de 1959 a 1962 fue de duro trabajo... limpiar escombros... remover una capa de tierra vegetal en el empedrado, el pavimento original del patio de la granja.” (SMITHSON, y otros, 1986)

⁴⁸ (TAUT, 1917-1997 pág. 99)

⁴⁹ (STEENBERGEN, y otros, 2001)

MARCO TEÓRICO



La granja Upper Lawn antes de ser adquirida por los Smithson.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

La elección de los Smithson de la región de Wiltshire no es casual. Precisamente aquí se encuentran los restos megalíticos de Stonehenge⁵⁰ y Avebury. Se considera la cultura celta de esta región como el embrión de la cultura inglesa.

Otro ejemplo es el de Frank Lloyd Wright. En este caso, se trata de las raíces de su propia familia. Wright volvió a las raíces de su familia cuando en 1911 se alejó de Chicago y construyó una nueva casa en Spring Green, Wisconsin. El arquitecto llamó la nueva residencia con el mismo nombre del poeta gales conocido más antiguo, Taliesin, ya que Gales era la región desde la cual habían emigrado los Lloyd-Jones. Escogió una colina para asentar su vivienda, rodeando la parte superior, formando una especie de círculo sobre el punto más alto. El propio Wright describió así la decisión de situar la casa en aquella colina:

Esta colina en la que ahora se asienta Taliesin como "remate", era uno de mis lugares favoritos cuando de niño iba allí en el sol de marzo, en busca de las flores de la pulsatilla, mientras la nieve seguía rayando las laderas. Cuando te encuentras en la cima de la colina crees estar en el balanceo de un avión en medio del aire, el valle alejándose y dejando todas las copas de los árboles debajo.⁵¹

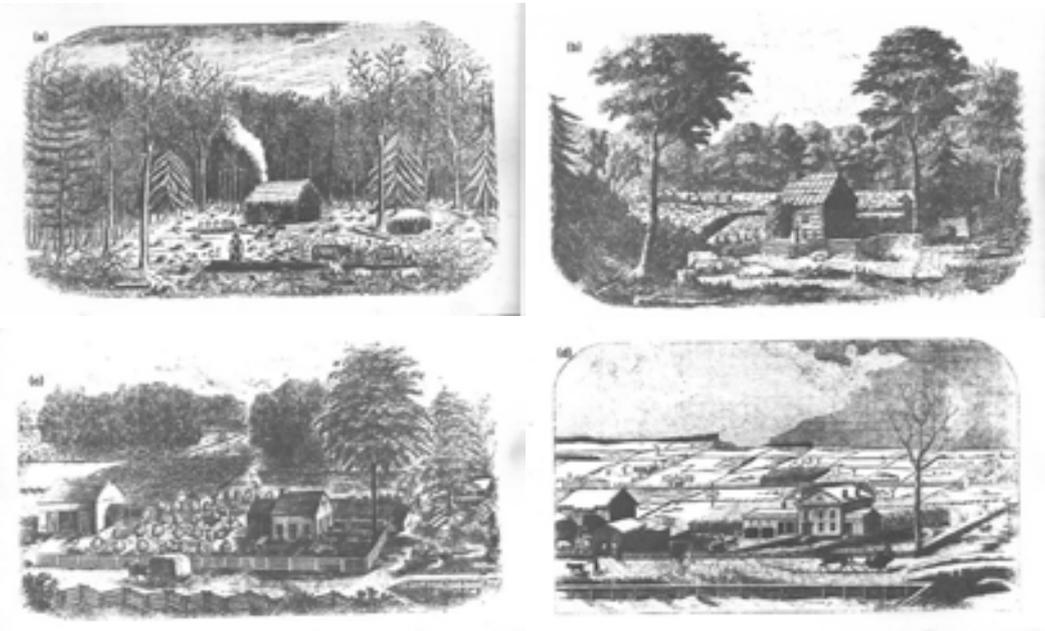
La sensibilidad hacia el entorno de este arquitecto se debe a la espiritualidad y visión de la naturaleza que su familia le había inculcado. El clan Lloyd-Jones era Unitario y compartía las ideas trascendentalistas de Ralph Waldo Emerson⁵².

⁵⁰ En el libro "AS in DS: an eye on the road" comprobamos que los Smithson pasaban por delante de Stonehenge en su ruta entre Londres y Upper Lawn. La segunda fotografía de la página 22, tomada desde el interior del coche, confirma que desde allí los Smithson podían ver el monumento. En la página 38 se reproduce un plano de la zona y en las páginas 50, 51 y 61 se pueden leer unos textos dedicados al monumento y su presencia masiva, inamovible y eterna en el paisaje, escritos por Alison.

⁵¹ Traducción propia. (BROOKS PFEIFFER, 2009 pág. 125)

⁵² (STIPE, 2009 pág. 24)

MARCO TEÓRICO



Evolución del asentamiento de un pionero de los bosques del estado de Nueva York. Orsamus Turner. 1851. Representan la misma escena en cuatro intervalos: seis meses, dos años, diez años y "el trabajo de toda una vida". Las ilustraciones muestran detalles sobre la vida del pionero, desde la llegada de los niños y vecinos (b) a la llegada del ferrocarril (d).

Si en Roma, la referencia a la cabaña data de tiempos mitológicos, en la cultura americana, los pioneros y la construcción de sus propias cabañas son una referencia relativamente reciente. Ilustraciones de Orsamus Turner, autor de "Pioneer history of the Holland purchase of western New York" de 1850, muestran la evolución de una cabaña en cuatro secuencias: durante los primeros seis meses, a los dos años, a los diez y finalmente tras el "trabajo de toda una vida"⁵³.

Como veremos más adelante, Henry David Thoreau habitó en una cabaña en Massachusetts en el siglo XIX para aislarse de la sociedad y comprenderla mejor. Repitió el acto fundacional de los pioneros construyendo él mismo su propia cabaña:

*Por fin, a finales de mayo, con la ayuda de algunos de mis conocidos, más bien para aprovechar una ocasión de buena vecindad que por necesidad, levanté el armazón de mi casa. Ningún hombre se ha sentido nunca más honrado que yo por el carácter de sus elevadores.*⁵⁴

Estas cabañas de los pioneros también constituyen el antecedente genuino que Frank Lloyd Wright empleará para desarrollar sus propuestas. También se aprecia la influencia de los Trascendentalistas como Thoreau en Frank Lloyd Wright en detalles como la idea de la chimenea como símbolo de la casa. En la construcción de su cabaña, Thoreau define la chimenea como "una estructura independiente que se levanta sobre el suelo y asciende por la casa hasta los cielos; a veces, incluso, permanece cuando la casa se ha quemado y su importancia e independencia son conocidas".⁵⁵

⁵³ (WILLIAMS, 1994 pág. 154)

⁵⁴ (THOREAU, 1854-2009 pág. 98)

⁵⁵ (THOREAU, 1854-2009 pág. 274)

MARCO TEÓRICO



Casa Sommerfeld.
Walter Gropius y Adolf Meyer. Berlin. 1920-1922

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Los primeros proyectos de Frank Lloyd Wright tuvieron gran influencia en Europa. El retorno a la cabaña también coincidía con las ideas de la creación de una nueva arquitectura⁵⁶. Así, para los europeos, los ejemplos de Frank Lloyd Wright simbolizan el retorno a la cabaña y, por lo tanto, una nueva la arquitectura, manteniendo la sofisticación de las propuestas más cosmopolitas.

Podemos ver que la Bauhaus puso en práctica estas ideas construyendo una casa de madera en Berlín en el año 1920. Fue un trabajo realizado por los arquitectos Walter Gropius y Adolf Meyer, con la colaboración de otros miembros de la Bauhaus como Marcel Breuer, quién realizó el mobiliario. La casa de troncos para el empresario Adolf Sommerfeld era una vivienda unifamiliar construida con troncos y gran trabajo de artesanía, de acuerdo a los planteamientos artísticos de la primera Bauhaus.

Hemos comprendido que otras disciplinas aportan nuevas lecturas del entorno a la arquitectura, así como a la sensibilidad del arquitecto. Así, el arquitecto hará una lectura del contexto según parámetros físicos, tanto topográficos y ambientales pero también según factores culturales y sociales. Frente a la visión positivista del Movimiento Moderno que no consideraba los factores culturales y sociales, a partir de la Segunda Guerra Mundial, los arquitectos entenderán la necesidad de hacer una lectura del territorio que tenga en cuenta también factores no cuantificables como los culturales o los psicológicos.

⁵⁶ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 26)

2.3 ASENTAMIENTO

Un aspecto común a las viviendas de épocas remotas en distintas culturas es la posesión de un altar en el centro para guardar y proteger el fuego. De hecho, el término "hogar" hace referencia al sitio donde se hace el fuego.⁵⁷

Elegir el lugar donde situarnos comporta reservar y defender ese enclave. Pertenecer a un territorio supone cuidarlo y mantenerlo. Para Heidegger, la residencia es la relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios. La residencia es para el filósofo alemán, por lo tanto, la propiedad esencial de la existencia.

La territorialidad se define, en el ámbito de la Psicología Ambiental, como la personalización y la defensa contra invasores de un área geográfica determinada, pero también como el uso y defensa de un área espacial por parte de un grupo de personas que lo consideran exclusivamente suya. También se define como un patrón de conductas y actitudes sostenido por un individuo o grupo, basado en el control percibido, intencional o real de un espacio físico definible y que puede conllevar la ocupación habitual, la defensa, la personalización y la señalización de este⁵⁸.

Por tanto, la creación de unos límites visibles es, por tanto, inherente a la territorialidad, esto es, señalar el espacio físico. Esta señalización es la forma de distinguir el lugar, de afirmar que una parte del territorio nos pertenece⁵⁹. Como veremos, la definición de la cabaña primitiva de Le Corbusier contempla la creación de un cercado que diferencia la casa del entorno.

⁵⁷ (AMERIGO, y otros, 1998 pág. 170)

⁵⁸ (VALERA, y otros, 1998 pág. 129)

⁵⁹ (VALERA, y otros, 1998 pág. 135)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

En la casa toma forma la relación de los habitantes con el lugar. El hogar es la conexión del individuo y el mundo, es más, lo que hace que una casa se convierta en un hogar es el vínculo afectivo entre el habitante y el lugar. Supone el centro de una serie de eventos regulares y predecibles y desencadena muchos de los recuerdos centrales que forman nuestro pasado, contribuyendo todo ello a formar un vínculo psicológico con este ambiente⁶⁰. La casa forma nuestro punto de referencia, nuestro centro de operaciones. Es, como diría Norberg-Schulz, la formalización de nuestro "espacio existencial".

*Habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un "rincón del mundo". Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.*⁶¹

SEÑALAR NUESTRO LUGAR

En origen, el elemento que más claramente señala el lugar de la casa es, sin duda, el fuego. El término "hogar", que significa "sitio donde se hace la lumbre"⁶², se extiende a la totalidad de la construcción. Así, el fuego y su espacio concentran, en el imaginario, el punto exacto de pertenencia al mundo.

El arquitecto Yago Bonet denomina "Arquitectura del humo" aquella en la que el fuego forma el centro de reunión. El espacio del humo es "todo espacio arquitectónico muy alto o de doble altura con luz cenital y que liga una serie de

⁶⁰ (AMERIGO, y otros, 1998 pág. 170)

⁶¹ (BACHELARD, 1957, 1995 pág. 34)

⁶² RAE. Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición.

MARCO TEÓRICO



Interior de una *yurta* o *ger*.
Detalle del elemento central *toono*.

espacios más pequeños”⁶³. Charles Moore también se refiere, de forma análoga, al centro espiritual marcado con cuatro pilares que delimitaban un hogar⁶⁴.

Bonet, incluso, relaciona el fuego con la geometría de la casa cuando afirma que el espacio único del fuego, con toda la familia y servidores alrededor, es propio del ámbito único y crea zonas de calor equidistantes⁶⁵. Según esta definición, la casa circular es aquella en la que, de forma más genuina, el fuego toma el papel representativo del centro.

Efectivamente, en las cabañas nómadas de Mongolia, llamadas *yurta* o *ger*, podemos ver este esquema llevado a forma. En estas cabañas, dos pilares sustentan una pieza circular (*toono*) en la que apoyan las varas que conforman la estructura de la cubierta. La única apertura de estas cabañas, además de la puerta, es la que conforma esta cúpula central. La función de esta apertura es doble, por un lado penetra la luz solar y también sale el humo del hogar.

En Japón, el centro viene señalado, no por el fuego, sino por el pilar que sustenta la cubierta. En esta cultura, los pilares de los templos sintoístas simbolizan la conexión de la tierra con el cielo. El Gran Templo de Izumo (Izumo Taisha), considerado el templo sintoísta más arcaico, consiste básicamente en la cubrición de un gran pilar sagrado. Este “pilar del cielo”, denominado *daibashira*, no tiene función estructural. Tras descender de los cielos, las deidades primordiales masculina y femenina se cortejaron hasta que se encontraron alrededor de este pilar. El templo, prosigue la leyenda, fue construido por Amaterasu Ōmikami, diosa del sol y del mundo celestial, en agradecimiento a este evento. Este simbolismo cosmológico es común en la arquitectura primitiva,

⁶³ (BONET, 2007-1994 pág. 16)

⁶⁴ (MOORE, y otros, 1974-1999 pág. 51)

⁶⁵ (BONET, 2007-1994 pág. 68)

MARCO TEÓRICO



Interior de la Casa en Blanco.
Kazuo Shinohara. Tokio. 1964-1966

en la que la cabaña matrimonial es considerada como un microcosmos construido, con el eje axial que une la tierra y el cielo en su centro⁶⁶.

El arquitecto nipón Kazuo Shinohara reinterpreta esta referencia a la mitología en sus proyectos residenciales de los años sesenta. En su "Casa en blanco", un pilar de cedro japonés antecede la entrada a la zona privada de los dormitorios. Dentro del único gran espacio blanco que conforma el interior de esta vivienda, el pilar toma un valor simbólico reconocible en la tradición y culturas japonesas.

CERCADO

Además de señalar nuestro lugar con un elemento simbólico, la creación de una barrera para separar nuestro espacio del entorno es, como hemos visto, intrínseco a la territorialidad.

Recientemente, el arquitecto Francisco de Gracia, recogiendo la definición de Emilio Natarelli⁶⁷, define asentamiento como "estructura que da testimonio de la presencia del hombre en un determinado ámbito territorial" y añade que "todo asentamiento representa un modo social de estar en el mundo o, si se quiere, una manera tangible de socializar el territorio dando testimonio del existir"⁶⁸. También señala el sentido otorgado por Heidegger al vocablo *habitar*, que hace corresponder con el modo de ser construyendo.

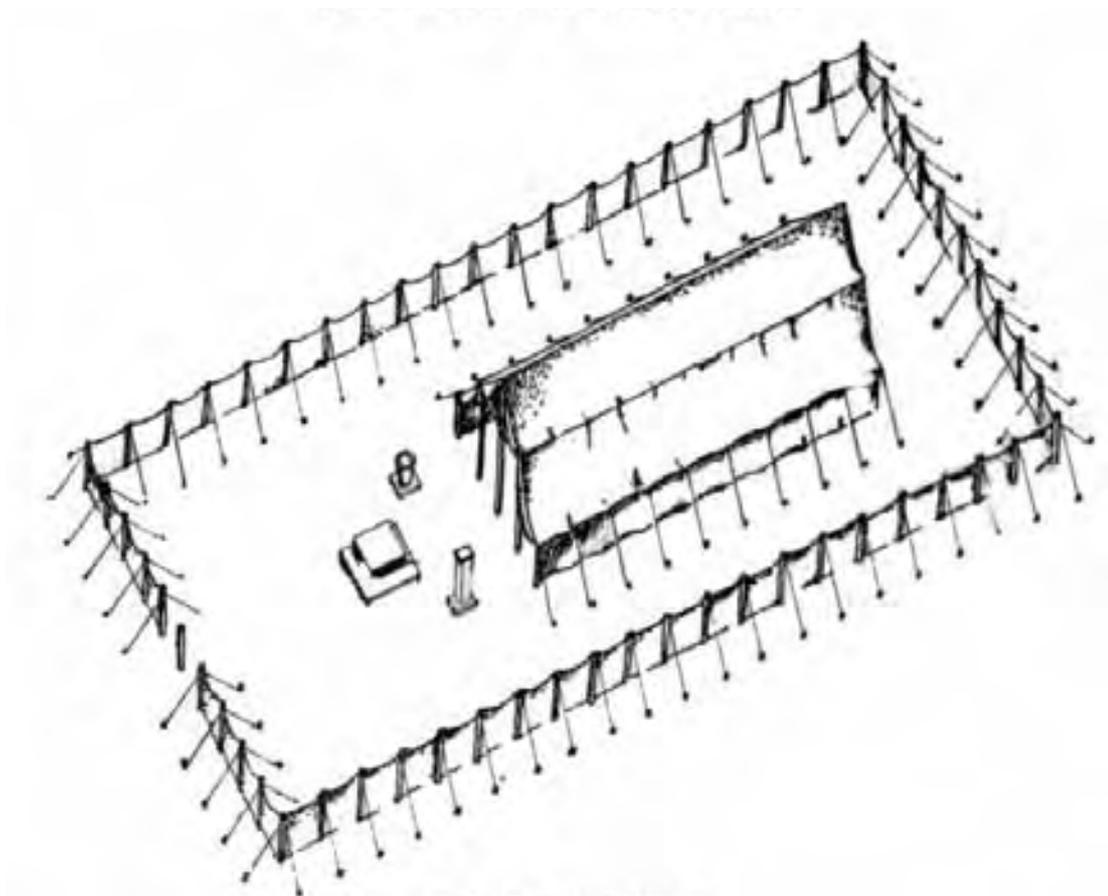
El conocimiento de la geometría posibilitó al ser humano la generación de barreras diferenciadas respecto al entorno. El manejo de herramientas para pensar y construir supone la oportunidad de hacer realidad el pensamiento humano y llevarlo a la realidad en el territorio.

⁶⁶ (TREAT PAINE, y otros, 1955 pág. 164)

⁶⁷ (NATARELLI, 1997 pág. 77)

⁶⁸ (DE GRACIA, 2009 pág. 108)

MARCO TEÓRICO



Templo primitivo. Tabernáculo judío en el desierto.
Le Corbusier. 1926

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

La construcción de un elemento geométrico que rodea al asentamiento parece necesaria para diferenciar el universo doméstico del caos que representa el exterior. El entorno que rodea la casa, separado de la naturaleza, pasa así a formar parte del universo controlado del habitante. Le Corbusier incluso justifica el empleo de la geometría mediante los "traces regulateurs" para proteger lo creado por el ser humano "contra lo arbitrario"⁶⁹.

Partiendo de la diferenciación del entorno, la presencia y el impacto de tales actuaciones deviene en acto de dominación de la naturaleza. Simbólicamente, la cultura se define en cuanto se diferencia de lo que la rodea. Como ya he mencionado anteriormente, Le Corbusier imagina esta formalización basándose en la necesidad básica de resguardarse y cobijarse:

El hombre primitivo ha detenido su carro, decide que éste será su suelo. Elige el claro, abate los árboles demasiado cercanos, allana el terreno de los alrededores, abre el camino que le unirá con el río o con la tribu que acaba de dejar. Planta las estacas que han de sostener su tienda y la rodea de una empalizada, en la cual pone una puerta. El camino es todo lo rectilíneo que le permiten sus herramientas, sus brazos y su tiempo. Los postes de su tienda forman un cuadrado, un hexágono, o un octógono. La empalizada forma un rectángulo cuyos cuatro ángulos son iguales y rectos.⁷⁰

Según esta descripción, la casa "captura" parte de la naturaleza circundante dentro de sus propios límites mediante el cercado. Un espacio que rodea la casa y que es sometido al rigor del ser humano. Un espacio exterior que es el antecesor del jardín o del huerto.

⁶⁹ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 15)

⁷⁰ (LE_CORBUSIER, 1923-1998 pág. 53)

MARCO TEÓRICO



Asentamiento yanomami en Brasil.



Restos de un castro celta en Galicia.

Debemos comprender que para las primeras culturas, la naturaleza es percibida como fuente de peligro y perversidad⁷¹. Así, al definir un ámbito interior al cercado, este toma un tratamiento diferente al exterior. Este espacio interior queda separado de la naturaleza y, por lo tanto, bajo el rigor de la geometría. La geometría empleada en el trazado de los jardines es una forma de someter la naturaleza a la dominación del ser humano. Por ejemplo, someter la propia vegetación a la geometría mediante el arte de la poda es una forma de alejarla de su propio origen, la naturaleza.

Podemos encontrar ejemplos actuales en el Amazonas, donde el caos de la selva es alejado de la vivienda mediante construcciones circulares denominados *Maloca* en Colombia y *Shabono* en los asentamientos Yanomami de Brasil y Venezuela. Estas grandes construcciones consisten en una cubierta de paja que conforman un perímetro en forma de anillo y un espacio central abierto al cielo.

La conquista del orden frente al caos tiene su reflejo en la dualidad que se establece entre lo natural y lo artificial, de modo que los primeros proyectos de construcción de la casa tendrán como misión señalar esto. Los poblados celtas, presentes a lo largo de la Europa atlántica, se conforman a partir de construcciones de planta circular.

El arquitecto paisajista holandés Han Lorzing relaciona las construcciones prehistóricas circulares con la idea de la necesidad humana de señalar su presencia. El círculo y la línea han sido siempre señales que ha trazado el hombre en la naturaleza como forma de subrayar lugares. El círculo es el elemento geométrico más económico para diferenciar el máximo espacio⁷².

⁷¹ (LORZING, 2001 pág. 14)

⁷² (LORZING, 2001 pág. 11)

MARCO TEÓRICO



Cromlech de Errekaleku. Navarra



Vista aérea de Old Sarum

En la parte occidental de la cordillera montañosa de los Pirineos⁷³ podemos encontrar unas primitivas construcciones circulares conocidas como Cromlech. Se trata de monumentos circulares, delimitados por una línea de piedras y situados en terrenos cercanos a las cumbres⁷⁴. En la parte central de estos círculos se realizaban enterramientos⁷⁵. Estos monumentos tienen también la función de señalar el territorio y los recorridos de los pastores trashumantes de la zona⁷⁶.

Stonehenge es el ejemplo paradigmático de construcción primitiva de forma circular. Este monumento situado en Wiltshire, Inglaterra, está fechado hacia el año 2000 a.C. Se trata de un círculo de dinteles y estructuras de piedra circular⁷⁷. Según parece, fue utilizado como observatorio astronómico. En el solsticio de verano, amanece de forma que el sol atraviesa el eje del conjunto y el mismo día, el sol se oculta atravesando el eje de Woodhenge, otro monumento circular unido al anterior pero construido, en este caso, con madera. Si el construido en piedra simboliza la muerte y lo eterno, el de madera simboliza la vida y lo perecedero.

Otro monumento neolítico situado en la misma región es el de Avebury. Este monumento consiste en varios círculos definidos por grandes piedras que están, a su vez, rodeados por un dique circular de tierra. También la ciudad de Salisbury tiene su origen en el emplazamiento celta conocido como Old Sarum, una fortificación rodeada por un talud circular.

También los vikingos construían sus asentamientos con forma circular y los protegían mediante un terraplén. Estos conjuntos edificados toman el nombre

⁷³ Se encuentran desde el extremo occidental hasta Andorra. (PEÑALVER, 2004 pág. 230)

⁷⁴ (PEÑALVER, 2004 pág. 36)

⁷⁵ (PEÑALVER, 2004 pág. 223)

⁷⁶ (PEÑALVER, 2004 pág. 188)

⁷⁷ (CUNLIFFE, 1998-1994 pág. 197)

MARCO TEÓRICO



Vista aérea de Trelleborg, Dinamarca



Plano de demarcación de un sel.

"De etnografía vasca". GARMENDIA, Juan. Donostia-San Sebastián. 1976 (p. 99)

de *trelleborg* en Dinamarca⁷⁸, en Irlanda las granjas fortificadas se denominan *rath*. Existe un asentamiento de estas características en el condado de Limerick, situado en la cima de una colina sobre un lago. Está protegido por una muralla de piedra de cuatro metros de espesor y en su interior se aprecian los restos de unas cabañas circulares con fuego central⁷⁹.

En el País Vasco medieval hubo una forma de ordenar el territorio mediante elementos circulares. Se trata del *sel*, cuyo nombre en euskera es *saroia* o *korta*. Luis Mari Zaldúa Etxabe señala la relación entre los *henge* de Inglaterra y los seles⁸⁰. También el antropólogo Julio Caro Baroja establece cierta relación entre los seles y los asentamientos de los pueblos britanos, que también vivían en medio de los bosques en espacios circulares⁸¹.

Tras la caída del modelo del Imperio Romano, en la Alta Edad Media, la falta de alimentos empuja a la población a los bosques en toda Europa, transformando la organización territorial y presionando los bosques y lugares de caza⁸².

Los seles son claros abiertos en los bosques de geometría circular. Esta idea de abrir claros en el bosque hace que exista también cierto parecido con los asentamientos de los colonos norteamericanos, tal y como figuran en las ilustraciones de Orsamus Turner que ya hemos visto. Sirven para el pastoreo, es el lugar donde se encuentra el ganado y, muy frecuentemente, también se encuentran cabañas para los pastores⁸³. Anteriormente a los seles existían las

⁷⁸ (BONET, 2007-1994 pág. 35)

⁷⁹ (BONET, 2007-1994 pág. 31)

⁸⁰ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 4)

⁸¹ (CARO BAROJA, 1977 pág. 180)

⁸² (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 169)

⁸³ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 67)

MARCO TEÓRICO



Ortofoto del sel de Bilotza cerca de Arantzazu. Arrasate. Gipuzkoa.



Vista aérea y piedra cenizal del sel de Orentzun. Elduain. Gipuzkoa

ola. El origen etimológico de esta palabra coincide con "etxola", que significa "cabaña"⁸⁴.

La cabaña no se encuentra en el centro del sel. Este lugar está reservado para una piedra que señala el centro. Estas piedras toman el nombre de "kortarri" (piedra de la korta o sel) o "piedra cenizal"⁸⁵. Si el origen de los seles son las *ola*, el antecedente de los *kortarri* son las *hausterretzak*. El significado de esta palabra es "el lugar en el que están las cenizas", esto es, "el lugar en el que se ha hecho fuego"⁸⁶. Algunas de estas piedras cenizales muestran en la parte superior bajorrelieves de estrellas o líneas que coinciden con los puntos cardinales⁸⁷.

Para delimitar el sel, se colocaban mojones de piedra (mugarriak) en los cuatro puntos coincidentes con los puntos cardinales⁸⁸. Zaldúa recoge un escrito de 1746 que describe estas piedras cenizales:

*Todos ellos son de piedra caliza y están ejecutados como es los de los medios en figura redonda con sus cruces enzima mirando o demostrando los quatro costados o extremos de cada sel, y los mojones de los dos extremos son de cuatro esquinas o figura cuadrada con cada cruz echa en forma de una espada por el costado que corresponde o mira al mojón del medio*⁸⁹.

Siendo anteriores a la unificación de los sistemas de medición, cada municipio establecía sus propias normas y herramientas para definir los seles⁹⁰. Hay seles

⁸⁴ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 80)

⁸⁵ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 86)

⁸⁶ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 144)

⁸⁷ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 88)

⁸⁸ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 74)

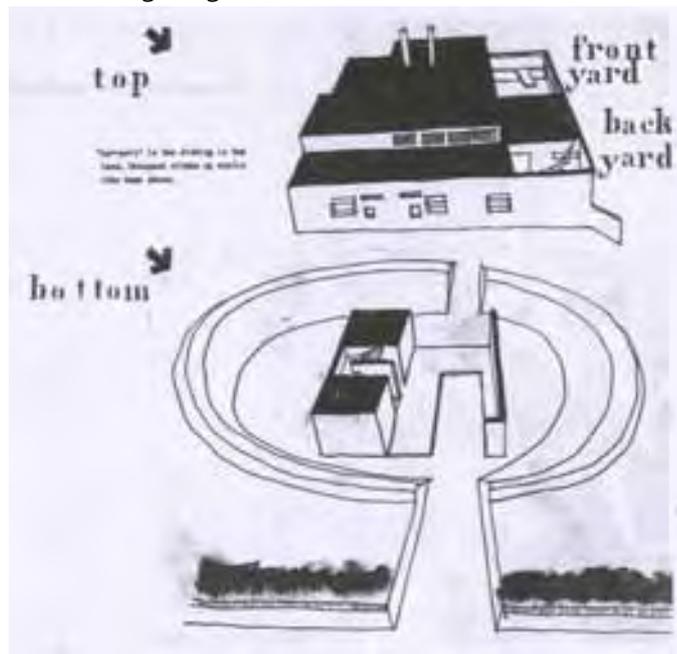
⁸⁹ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 134)

⁹⁰ (ZALDUA ETXABE, 2006 pág. 107)

MARCO TEÓRICO



Henge e iglesia de Knowlton. Dorset. Reino Unido



Perspectiva de la granja Lea Burrows
Alison y Peter Smithson. 1953

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

menores y otros mayores, si los primeros tienen un radio de 82,34m, los mayores alcanzan un diámetro de 164,64 m.

Por último, señalar que el antropólogo José Miguel de Barandiaran estudió la relación entre los crómlechs, los dólmenes y los seles, llegando a la conclusión de que la ubicación de los megalitos coincide con los medievales⁹¹.

Como ejemplo de arquitectura más reciente, en el contexto de la reconstrucción de las ciudades tras la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes arquitectos Alison y Peter Smithson presentaron en el CIAM X, celebrado en el año 1956 en Dubrovnik, el proyecto de granja "Burrows Lea Farm". Propusieron un nuevo comienzo de la arquitectura y, para ello, analizaron la arquitectura primitiva, recogieron su tradición recuperando su impacto visual y simbólico y la emplearon en proyectos de nueva planta.

Mostraron la "Sección del valle: una serie de cinco propuestas" ya empleado en el Manifiesto Doorn. Los Smithson vieron en este esquema la relación de las construcciones arquitectónicas con el entorno además de la interdependencia de los asentamientos. De este diagrama extrajeron cinco modelos de residencia: el aislado, la aldea, la ciudad específica, el pueblo y la ciudad.

Para el modelo aislado, presentaron el proyecto de la granja "Burrows Lea Farm" de 1953⁹² que une la vivienda con la huerta que lo rodea. Esta vivienda, también llamada Casa Bates⁹³, dispone de espacios exteriores para trabajar y para el ocio,

⁹¹ (BARANDIARAN, 1972 pág. 214)

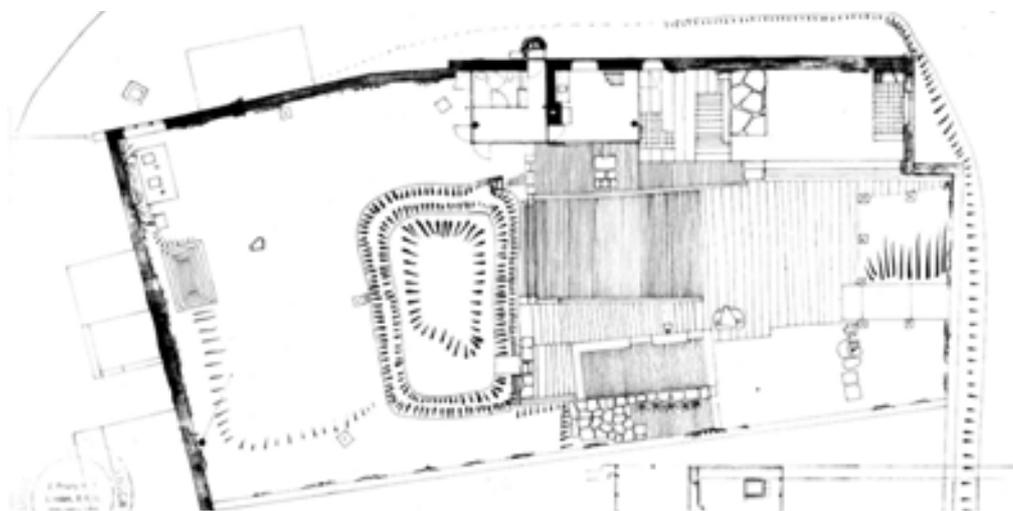
⁹² (VAN DEN HEUVEL, y otros, 2004 pág. 104)

⁹³ Este proyecto para el agricultor Robert Bates presentado en el CIAM de Dubrovnik no fue autorizado por no ajustarse a la "urbanización tradicional del vecindario y al carácter típicamente rural de la zona". El ingeniero de estructuras que participó en este proyecto, Derek Sugden, encargó a los arquitectos su propia vivienda que construyeron entre 1955 y 1956. (VAN DEN HEUVEL, y otros, 2004 pág. 156)

MARCO TEÓRICO



Castillo de Rising. Norfolk. Reino Unido



Planta del pabellón y el jardín de Upper Lawn
Se puede apreciar el *henge* a la izquierda

calificados como “extensiones de la vivienda”⁹⁴. Pero el elemento más singular de este proyecto consiste en un dique circular de tierra que rodea al rectángulo de la vivienda.

En otro panel, los arquitectos ponen como ejemplo el dique del castillo Rising en Norfolk. Este dique se propone como mecanismo para acotar el espacio circundante a la vivienda pero también como elemento de conexión con los astros tal y como sucedía en la prehistoria⁹⁵. En el panel presentado por los Smithson en el CIAM podemos leer el siguiente texto:

El movimiento de tierras es una de las maneras más eficaces de moldear la tierra para hacer el entorno inmediato cómodo para el hábitat humano. Su uso constituye un punto de contacto con la prehistoria. (Traducción propia)

Los Smithson construyeron un dique circular cubierto de vegetación en el lado oeste del jardín de Upper Lawn. El *henge*⁹⁶ prehistórico en el patio de Upper Lawn, puede entenderse como un signo⁹⁷ empleado por los arquitectos como alusión a los orígenes de la cultura inglesa.

El antiguo patio, al descubierto en los lugares de máximo uso –desde la verja a la puerta- resultó muy extenso: el montón de tierra/basura formó al

⁹⁴ (VAN DEN HEUVEL, y otros, 2004 pág. 106)

⁹⁵ Los restos arqueológicos hallados en Inglaterra muestran que las entradas de las cabañas están orientadas al sol naciente del solsticio de verano, para que “su luz alegrara la vivienda”, mientras que las tumbas tienen la entrada orientada al solsticio de invierno, para que los rayos penetren en el ámbito de los muertos. (CUNLIFFE, 1998-1994 pág. 197)

⁹⁶ Se define “henge” como un círculo de tierra y, a veces, también de piedra, consistente en un talud y un foso interior, con entradas opuestas, alrededor de un círculo de piedras. (CUNLIFFE, 1998-1994 pág. 197)

construcción prehistórica circular formada por una zanja o un dique.

⁹⁷ Según el enfoque semiológico del filósofo Charles William Morris, el signo es “algo que alude a algo para alguien”.

MARCO TEÓRICO



Instalación "Patio & Pavillion". Grupo Independiente. Londres. 1956

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

principio una pequeña muralla que dividía el territorio; sin embargo, a medida que continuó la excavación, sus extremos fueron curvándose hasta formar un óvalo completo. Pascua, 1959.⁹⁸

Los Smithson elaboraron el discurso sobre la casa y el ámbito que la rodea de forma más explícita en la instalación artística titulada "Patio & Pavillion" que realizaron para la exposición "This is Tomorrow" organizada por la galería de arte Whitechapel de Londres en 1956. Fue una instalación creada junto a los artistas Paolozzi y Henderson del Grupo Independiente.

Los arquitectos formaron una estructura sencilla de madera revestida de un simple material translúcido que situaron en medio de la sala de exposiciones. Este pabellón representa la cabaña primitiva y el espacio que lo rodea lo complementaron los artistas con objetos utilizados como símbolos de las necesidades humanas esenciales:

En la exposición colectiva "Patio and Pavilion", habíamos trabajado con un tipo de hábitat simbólico en el que habíamos encontrado respuestas, de una u otra forma, a las necesidades básicas del ser humano –una vista del cielo, un pedazo de tierra, intimidad, la presencia de la naturaleza y de los animales cuando los necesita- y a los impulsos básicos del ser humano –expandirse y controlar, moverse-. La forma real es muy sencilla, un "patio" o un sitio cerrado en el que se asienta un "pabellón". El patio y el pabellón se amueblan con objetos que son símbolos de las cosas que necesitamos, por ejemplo, la imagen de una rueda⁹⁹ para el movimiento y las máquinas.¹⁰⁰

⁹⁸ (SMITHSON, y otros, 1986)

⁹⁹ La rueda, invención atribuida a los sumerios, aparece representada por primera vez en el "Estandarte de Ur" pieza custodiada en el British Museum.

¹⁰⁰ (SMITHSON, y otros, 2001 pág. 109)

MARCO TEÓRICO

-

De esta forma, los Smithson representan un ejercicio de síntesis y purificación, según el cual, se redefinen los elementos necesarios para la humanidad, el cobijo y los objetos elementales a partir de los cuales construir la arquitectura y la cultura.

Como vemos, acondicionar un pedazo de territorio mediante el empleo de la geometría es un acto que remarca nuestra presencia y nos vincula a la tierra. De esta forma, la necesidad de protección adquiere una dimensión simbólica que trasciende al propio constructor.

También podemos comprender que, al diferenciarnos del entorno mediante el empleo de la geometría como acción genuinamente humana, definimos nuestra existencia y la hacemos única.

Hemos comprobado que la elección del lugar donde levantar nuestra casa puede situarnos en relación con nuestra cultura y nuestra historia. El asentamiento en un lugar, además de ligarnos con el pasado, confiere significado a la vida en el presente.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

3

HIPÓTESIS

HIPÓTESIS

-

Las hipótesis que han servido para desarrollar esta investigación pueden resumirse en tres.

La primera, que recoge la relación de la casa y sus habitantes con el lugar y la naturaleza, sería formulada como sigue:

- 1 La casa abierta a la naturaleza permite una forma de vida sosegada y saludable. Es, además, un lugar en el que asentarnos y arraigar nuestro espacio.

La segunda se refiere a la configuración de la casa y su origen en el espacio único:

- 2 El espacio original de la cabaña sirve de modelo para la casa. La casa de un solo espacio ofrece un espacio flexible y abierto a diferentes acciones y funciones.

-

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

La tercera hipótesis se refiere a la capacidad de evocar metafóricamente el hábitat en relación con los astros:

- 3 La casa de cristal es atravesada por la luz solar, de forma que el habitante será especialmente consciente de los ciclos estacionales y del paso del tiempo.

4

CASA Y NATURALEZA

CASA Y NATURALEZA

-

-

Habitar en contacto directo con la naturaleza evoca la idea de habitar en el Paraíso. Si bien la casa surge también para protegernos de las inclemencias, vivir en la naturaleza sugiere la superación de éstas y la comodidad de quien no está sometida a ellas.

Morar en el Edén es una forma de habitar primigenio, común a todos nosotros, anterior a la creación de la sociedad y la cultura, anhelado por todo ser humano.

4.1 LA CASA ABIERTA

En el Renacimiento la casa y el jardín comenzaron a abrirse al entorno y a la naturaleza. Las nuevas ideas y la nueva situación política habían hecho posible superar la visión aterradora de la Edad Media. Textos clásicos recuperados, como los escritos de Plinio el Joven, hicieron deseable la contemplación del paisaje y la naturaleza.

Superando los límites impuestos por los propios materiales y los sistemas constructivos, se han empleado recursos para buscar una mayor relación entre el interior y el exterior. Me refiero a elementos como los pórticos, los miradores y las *loggia*. Cuando estos elementos no se pueden emplear, una ingeniosa técnica para eliminar los límites del espacio interior ya empleado por los romanos y recuperado en el Renacimiento ha sido el del *trampantojo*. Consiste en dibujar perspectivas de paisajes exteriores en las paredes de interiores. Perspectivas que borran los límites del espacio y simulan la extensión de este hasta el infinito. Podemos disfrutar de paramentos verticales ilustrados con motivos vegetales que nos presentan un espacio rodeado de naturaleza. Así, un espacio cerrado adornado con balaustradas en primer plano y seguido de vegetación y montañas hasta el horizonte, puede parecer una estructura ligera, como un cenador, situado en un espléndido paisaje.



Fresco de Andrea Pozzo, bóveda de la iglesia San Ignacio. Roma. 1685 – 1694.

Ejemplos aún más sorprendentes muestran la cúpula celeste representada sobre cúpulas o bóvedas de piedra. Así, el edificio parece no tener techo. Estos ejemplos han sido ampliamente empleados en iglesias, recordando el cielo prometido a los penitentes sin que un techo interfiera.

Tras la elección del lugar expuesta en el capítulo anterior, quiero exponer las diversas formas de mirar al paisaje desde la casa. Quiero mostrar ejemplos de viviendas que han sido construidas y pensadas teniendo en cuenta la mirada al entorno. Se trata de mirar, pero sin que ocurra la participación. El paisaje forma parte de estas casas pero pertenecen a esferas separadas.

Dos son las formas de entender esto. La primera se debe a la comprensión de la naturaleza del entorno como un Paraíso perdido y que no se podrá recuperar. Así, la melancolía y la tristeza parecen términos asociados a esta actitud. La segunda actitud es aquella que comprende al paisaje como algo separado a la vivienda. La mirada a la naturaleza será, bajo esta visión, de extrañeza.

MIRADA ROMÁNTICA AL PAISAJE

Para el filósofo Merleau-Ponty, ver no es mirar, la "mirada" va más allá del sentido de la visión, permite reflexionar, y percibir. "No hay pues que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo, sino decir por el contrario: el mundo es aquello que percibimos."¹⁰¹

La mirada sobre el paisaje toma un valor relevante a partir del romanticismo desarrollado a partir del siglo XVIII. La pintura expresó como ninguna otra disciplina artística esta sensibilidad y percepción del paisaje. Entre los pintores románticos destacan Caspar David Friedrich (Alemania. 1774 – 1840), Thomas

¹⁰¹ (MERLEAU-PONTY, 1997)

CASA Y NATURALEZA



Expulsion - Moon and Firelight. Thomas Cole. 1828

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Cole (EEUU. 1801 – 1848) y Joseph Mallord William Turner (Inglaterra. 1775 – 1851). Para los pintores románticos, la naturaleza es símbolo de lo genuino y verdadero frente a la civilización, por lo que es exaltada. Para los románticos, la naturaleza es fuente de evocación y estímulo intelectual. De esta forma, elaboraron una concepción idealizada de la naturaleza, mística, llena de leyendas y recuerdos.

Surgido como respuesta al racionalismo de la Ilustración, el Romanticismo da prioridad al individuo y a sus sentimientos. Esta subjetividad personal tomó como única ley el impulso emocional del autor, denostando las reglas exteriores, las reglas intelectuales del clasicismo. Para los románticos, el arte surge del individuo y destaca el genio que el artista lleva en su interior. Así, el arte se transforma en la expresión de las emociones del artista creador. Por ello, se exalta el individualismo, el sentimiento, la pasión y la percepción íntima y subjetiva de la belleza.

El romántico, frente a lo racional y objetivo, ofrece culto a lo oscuro, a la bruma y lo difuso. Las novelas románticas¹⁰² versaban sobre lo oculto, lo oscuro e incluso lo deforme y monstruoso. La luz, las nubes, el mar, las tormentas resultan elementos centrales en lo que los románticos definieron con el concepto de lo sublime.

Lo sublime es aquello que, aunque semejante a la belleza, puede llegar a poner en peligro la integridad de quién lo observa. Se experimenta en paisajes extremos, en comportamientos convulsos de la naturaleza, como las tormentas en el mar o las tormentas eléctricas. Como decimos, parte del concepto de lo sublime es el riesgo que el observador corre al disfrutar de la escena.

¹⁰² Horace Walpole es también reconocido en su faceta de escritor de novela gótica, siendo considerada su obra *El Castillo de Otranto* de 1765 la primera novela de terror.



Vista inferior del "Puente Suizo" del Parque Hawkstone. Reino Unido

El filósofo Immanuel Kant investigó el concepto de lo sublime, que definió como "lo que es absolutamente grande", que sobrepasa al espectador causándole una sensación de displacer, y puede darse únicamente en la naturaleza, ante la contemplación acongojante de algo cuya medida sobrepasa nuestras capacidades. Para Kant, lo sublime es el exceso, el desbordamiento: así como la belleza es la forma contenida, limitada, humana, lo sublime desborda la forma, se dirige al infinito.

Es un concepto que se empleó en la pintura romántica, pero fue en el último período del paisajismo romántico inglés cuando pasó a simularse en la construcción. Si en la pintura se representaban escenas de naturaleza extrema, en los jardines paisajistas se buscaron lugares extremos, cargados de abruptos accidentes y se provocaron composiciones violentas y de grandes contrastes. Ejemplos de este tipo los encontramos en los jardines de Stourhead o Hawkstone. Sensaciones como sorprender o de estupor son los buscados en estos jardines.

Los ojos tienen campo para espaciarse en la inmensidad de las vistas, y para perderse en la variedad de objetos que se presentan por sí mismos a sus observaciones. Tan extensas e ilimitadas vistas son tan agradables a la imaginación como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito.¹⁰³

La admiración del paisaje sublime nos da una nueva perspectiva de la naturaleza, el de la pequeñez del hombre ante ella. Tal vez por esto, también podemos ver diferentes actitudes de ciertas culturas que habitan en climas y naturalezas extremas, los nórdicos, los mongoles o los habitantes del desierto. Este concepto parece esencial en la formación de la cultura norteamericana, aunque muchas veces parezca que se para todo lo contrario, al imaginar las

¹⁰³ (ADDISON, 1711)

CASA Y NATURALEZA



El caminante sobre el mar de nubes. Caspar David Friedrich. 1817–1818

sensaciones de los colonos estadounidenses ante las infinitas praderas o escenarios naturales como Yellowstone, los cañones y los desiertos.

También existe la sublimidad pasional, de la soledad, la nostalgia, la melancolía, la ensoñación y el mundo interior de cada individuo. Este concepto se lo debemos, sin duda, a Jean-Jacques Rousseau. Para el filósofo, el hombre desnaturalizado no puede contemplar la naturaleza y además pierde la capacidad para acceder a ella.

Rousseau describió sus paseos por la naturaleza, el deleite de observarla, de relajarse por el gozo de la contemplación del atardecer o de la hierba. Para él, la naturaleza tiene capacidades curativas para el espíritu del individuo y la sociedad. A él debemos la admiración de la naturaleza y la necesidad de búsqueda de los orígenes auténticos por parte de las personas y la sociedad. Así comienza su libro "Sueños de un paseante solitario":

Heme aquí, pues, solo en la tierra, sin más hermano, prójimo, amigo ni sociedad que yo mismo.¹⁰⁴

Rousseau describe el jardín del "hombre de gusto" como aquel que sirve para la contemplación, para la admiración del paso del tiempo, en última instancia para relajarse. Describe el jardín del hombre que concilia a la vez al humanista y al botánico, como un aspecto útil y placentero donde pueda estar sin artificios.

El retiro que los Smithson realizaban en su pabellón de Upper Lawn era una forma de disfrutar del silencio y del paisaje. En planta baja el espacio interior se abre hacia el patio, pero en planta primera una gran ventana, de suelo a techo, es un gran mirador hacia el entorno.

¹⁰⁴ (ROUSSEAU, 1782)



Vista desde el piso superior. Pabellón Upper Lawn

Esta construcción se sitúa sobre una colina desde la cual los Smithson gozaron de espléndidas vistas del entorno. Es evidente la intención de contemplar el entorno, de tener una visión del paisaje que rodea la casa. Se refieren a este pabellón como mirador, pero también lo comparan con la cabina de mando de un velero en alta mar. Alison describe así el paisaje circundante:

El mirador – para experimentar plenamente, durante las estancias breves, el paisaje desde los espacios del primer piso: al norte y al oeste, los bosques de Fonthill desde New Town (la “Castletown” de Beckford, que copia la forma de Ludlow Castle) hasta Lawn Lodge; más lejos, al este y al sur, los Bosques de Wardour, con el perfil de las colinas al fondo.¹⁰⁵

Hábilmente, los arquitectos superaron los límites de la propiedad¹⁰⁶, para adueñarse del extenso paisaje circundante ya que, al elevar la planta primera sobre el muro que rodea la propiedad, este deja de verse, de manera que su límite no se percibe al mirar desde esta ventana. Así describe Alison el pabellón:

Es una viñeta romántica de un juego de vida rural, de unos finales de semana eremíticos en una ermita que es una tienda permanente y cuyo paisaje alrededor... 180° de los dominios de la propiedad de Fonthill Abbey, 180° de los Downs que comienzan Cranbrook Chase... es el lugar rural para un “gazebo”¹⁰⁷ desde donde observar los dibujos cambiantes del paso del tiempo y de las estaciones.¹⁰⁸

¹⁰⁵ (SMITHSON, y otros, 1986)

¹⁰⁶ “El pabellón no tenía derecho de protección más allá del muro.” (SMITHSON, y otros, 2001 pág. 173)

¹⁰⁷ Traducido del inglés como “mirador”. Se trata de un elemento elevado cubierto, parecido a un cenador o un quiosco.

¹⁰⁸ (SMITHSON, y otros, 1986)

CASA Y NATURALEZA



Abadía de Fonthill. Vista desde el noroeste. Wiltshire. Reino Unido

Las vistas desde este enclave se extienden hacia la Abadía de Fonthill. De hecho, se encuentra en su dominio¹⁰⁹. Upper Lawn es una de las granjas que construyó William Beckford en su propiedad de Fonthill¹¹⁰.

Nikolas Pevsner, en el libro "The Buildings of England" escrito en 1963, describe el estado de las ruinas de Fonthill Abbey así como el pabellón de los Smithson. Alison y Peter realizaron excursiones para encontrar restos de Fonthill Abbey empujados por el misterio de la leyenda. En su libro "Upper Lawn. Folly Solar Pavilion" reproducen varias fotografías tomadas por Peter de los restos de la obra de Beckford y sus jardines.

Se halla situado en un paisaje inglés del siglo XVIII con la deliberada intención de disfrutar de sus placeres y de su historia y de someterse a sus estaciones, admitiendo la melancolía que la quietud y dichos cambios estacionales pueden entrañar.¹¹¹

La Abadía de Fonthill, considerada como la obra culmen del estilo neogótico, fue construida entre 1795 y 1813 por William Thomas Beckford. Con tan sólo diez años, era uno de los hombres más ricos de Inglaterra. Había heredado plantaciones de caña de azúcar en Jamaica y una mansión paladiana llamada Fonthill Splendens en Wiltshire¹¹². La pérdida de su esposa en el nacimiento de su segunda hija y el escándalo que suponía su relación con un joven varón, lo obligaron a aislarse de la sociedad londinense. Así, construyó su residencia en

¹⁰⁹ "Mapa de la Fonthill de Beckford, del libro de Rutter: West Lawn Farm pasó a ser Upper Lawn." (SMITHSON, y otros, 1986)

¹¹⁰ "Upper Lawn desde el lado del jardín: la parte de la derecha demolida ya en parte; no obstante, la calidad del hastial del extremo, sugería que en verdad pertenecía a la granja de Beckford. Pascua, 1959." (SMITHSON, y otros, 1986)

¹¹¹ (SMITHSON, y otros, 1986)

¹¹² En la decisión de Beckford vemos la pérdida de interés por la arquitectura clásica paladiana de raíces mediterráneas por el nuevo gusto de la arquitectura gótica, más acorde con climas del norte tal.

CASA Y NATURALEZA



Vista de la Abadía de Fonthill, Wiltshire
Joseph Mallord William Turner. 1799

Fonthill, un lugar apartado, un refugio para sus fantasías románticas¹¹³. Construir una residencia según unas fantasías es reflejo de lo que se conoce como *folia*¹¹⁴, término con el que también los Smithson se refieren a su propiedad en Upper Lawn.

La Abadía de Fonthill, construida por el arquitecto James Wyatt, es concebida como una catedral gótica, un verdadero alarde romántico que pretendía ser la más extraordinaria de Inglaterra. Para la construcción del edificio, Beckford trajo esclavos de sus plantaciones que trabajaron de día y de noche así que es comprensible que la construcción no fuera de la mejor calidad, de manera que la gran torre gótica se derrumbó poco tiempo después de ser construida. Sin embargo, Beckford no se rindió y volvió a ordenar que se construyera. Volvió a caerse y se volvió a caer hasta tres veces.

Beckford escribió "The History of Caliph Vathek", una novela gótica¹¹⁵ pseudo-autobiográfica en la que expone su interés por lo exótico y oriental a través del protagonista, explotador de esclavos como él mismo, y que también construye una gran torre¹¹⁶.

Desastres climatológicos en Jamaica arruinaron las plantaciones, las casas de los esclavos y finalmente a la familia Beckford, por lo que William tuvo que vender la abadía. Sólo tres años después de vender la propiedad la torre se derrumbó de nuevo. De esta forma, la ruina pronto pasó a ser una leyenda, muy apropiada

¹¹³ Alrededor de la propiedad construyó un muro para mantener lejos a sus enemigos y estar "como una araña en el refugio de su red". (SAMUELS, 2005)

¹¹⁴ "Aún existen muchas casas en Francia que llevan el nombre de "La Folie" y hay alguna evidencia de que en algunas zonas de Inglaterra la expresión "The Folly" fue utilizada –hasta este siglo incluso– para denominar un jardín o un parque público". (SMITHSON, y otros, 1986)

¹¹⁵ Son numerosas las publicaciones que agrupan las novelas "El Castillo de Otranto" de Walpole, "Vathek" Beckford y "Frankenstein" de Shelley.

¹¹⁶ (MORLEY, 2008)

CASA Y NATURALEZA



Estación de metro en Karlsplatz. Otto Wagner. Viena. 1899

para el romanticismo de la época. Podemos imaginar la leyenda que pesaba sobre el lugar, cuando más de cien años después de su derrumbamiento, los Smithson descubrieron las ruinas del lugar:

La primera visita del descubrimiento (realizada por A.S. en el verano de 1945) fue como en el cuento de la Bella Durmiente, cuando el Príncipe ha de ir abriéndose camino a machetazos a través de zarzales y masas de espino hasta descubrir el castillo, en este caso, la Abadía no estaba intacta, pero como los libros decían que prácticamente no quedaba piedra sobre piedra, fue verdaderamente mágico, cuando el coche consiguió penetrar a ciegas por el camino invadido de vegetación salvaje, el hallar el edificio compacto sin rastro de daños o de reparaciones.¹¹⁷

Así, la lectura del lugar y del paisaje tiene aún otra interpretación posible en Upper Lawn. Wiltshire es la región en la que se forjó la cultura inglesa y en Fonthill se escribe otro capítulo de la historia del paisajismo y la arquitectura inglesa.

NATURALEZA AJENA A LA CASA

La visión de la naturaleza como parte del hábitat humano se desarrolla también en la arquitectura modernista que juega con elementos decorativos de inspiración vegetal y que intenta fusionar la arquitectura y la naturaleza. Pero a comienzos de siglo XX, la abstracción se transforma en una arquitectura pétreo de claras geometrías que separan drásticamente el hábitat de las personas y la naturaleza. La necesidad de cuidar la higiene orienta a la idea de que lo natural no es lo más indicado para la salud del ser humano.

¹¹⁷ (SMITHSON, y otros, 1986)

CASA Y NATURALEZA



Edificio de viviendas para alquiler. Josef Chochol. Praga. 1913

La arquitectura racional del Movimiento Moderno impone una visión distante hacia la naturaleza. La higiene y la asepsia no conciben la posibilidad de confundir lo natural y lo artificial, por lo que exige una diferenciación clara y decidida. Parece un retorno a ideas medievales, según las cuales la geometría del ser humano y el orden caótico de la naturaleza pertenecen a esferas diferenciadas.

Los avances técnicos permiten la exploración de nuevos tipos de aperturas en los muros y nuevas proporciones, inconcebibles anteriormente dadas las limitaciones de los propios materiales. Desaparecen las dificultades que obligaban a perforar la fachada en estrechos huecos. Con la utilización del acero y el hormigón armado en las estructuras, la fachada pierde su función portante, de forma que las ventanas que se pueden abrir son cada vez mayores.

La ventana rasgada tuvo su mayor utilización en los comienzos de la modernidad debido, en parte, al significado estilístico de este formato. El rectángulo apaisado fue una de las formas que más evidenciaba la ruptura con los estilos históricos, dando lugar a unas proporciones en las fachadas totalmente diferentes a la verticalidad hasta entonces dominante y común a cualquier estilo anterior.¹¹⁸

Efectivamente, mediante la "ventana alargada"¹¹⁹, Le Corbusier rompe con los convencionalismos y propone una ventana que ilumina el interior y permite una visión panorámica del exterior. Pero no se menciona el paisaje ni su significado.

¹¹⁸ (SESE, 1998 pág. 8)

¹¹⁹ Según expone el autor en los "Cinco puntos de una nueva arquitectura", "las ventanas pueden abarcar todo el ancho de la construcción, mejorando la relación con el exterior y permitiendo un mejor asoleamiento de los espacios interiores."

CASA Y NATURALEZA



Ventanal de la casa y
ventana de proporción
cuadrada del jardín.
Villa Le Lac. Le Corbusier.
Corseaux. Suiza.
1923-1924



Se empieza a hablar de la ventana en términos higienistas, se define el control de luz y la forma en la que esta penetra en el interior¹²⁰.

En la paradigmática Ville Savoye, Le Corbusier prolonga los espacios al patio, hacia su naturaleza controlada. Sin embargo, el conjunto de la casa establece una relación distante con el entorno a través del muro de la fachada, perforado en huecos horizontales y enfatizado con la separación de los pilotes¹²¹.

Otra obra paradigmática del arquitecto suizo en el uso de la ventana alargada es el de la Petite Maison Corseaux o Villa Le Lac, la casa para su madre a orillas del lago Lemán. Precisamente, el principal propósito de esta pequeña casa es mirar al paisaje. Es como si fuera una pequeña casa pegada a una larga ventana. La casa, tiene una nueva ventana de 11 metros de ancho. En el jardín, en un rústico muro, aparentemente anterior a la construcción de esta casa, aparece una ventana de proporción cuadrada. Parece una ruina, con una proporción perteneciente al pasado.

Con el plano en el bolsillo, buscamos largamente el terreno. Seleccionamos varios. Pero, un día, desde lo alto de las colinas, descubrimos el verdadero terreno (1923). Se hallaba al borde del lago, casi podría decirse que esperaba esta pequeña casa. La familia del viñatero vendedor resultó adorable y acogedora. Nos tomamos una copita.¹²²

¹²⁰ Cuestiones que, recientemente, se han recogido en la normativa constructiva, el Código Técnico de la Edificación aprobado por Real Decreto el 17 de marzo de 2006. Según el Documento Básico de Ahorro de Energía, el "Factor solar modificado" de los huecos es el producto del factor solar por el factor de sombra.

¹²¹ Los pilotes suponen el primer requerimiento de los llamados "Cinco puntos de una nueva arquitectura". Esto obliga a separar la casa del entorno, ya que según el autor, el terreno pertenece al automóvil.

¹²² (LE_CORBUSIER, 1954 pág. 11)

Parece que el arquitecto, al proyectar la casa de su madre mostrara su lado más melancólico, incluso romántico.

Otro ejemplo paradigmático en el empleo de huecos de nuevas proporciones, creados bajo el modelo de la arquitectura moderna, lo constituye la arquitectura de Berthold Lubetkin. Este arquitecto y su equipo, como veremos, formalizó una arquitectura aún más radical en cuanto a su relación con la naturaleza. De origen georgiano y habiéndose formado en gimnasios de San Petersburgo y Moscú, su formación disciplinada definió su forma de entender la vida. Estudió en Moscú en vísperas de la Revolución con los Constructivistas Rodchenko, Tatlin, Malevich, Mayakovsky, Vesnin, Popova y Gabo. Al dejar Rusia en 1922, las experiencias de su formación le influyeron para el resto de su carrera¹²³.

Un encargo en Hampstead, al norte de Londres, que no llegó a construirse, pareció la promesa de futuro profesional en Inglaterra que invitó al arquitecto a

¹²³ Con la Primera Exhibición de Arte Ruso, visitó Berlín y Amsterdam, continuó sus estudios en la Bauschule de la Technische Hochschule de Charlottenburg, y tras Viena, se mudó a Polonia donde obtuvo el diploma de arquitectura en la Politécnica de Varsovia. En 1925 se mudó a París coincidiendo con la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes para participar de la construcción del pabellón de la Unión Soviética de Konstantin Melnikov donde conoció a Le Corbusier ya que su pabellón de l'Esprit Nouveau se estaba construyendo cerca. Tras la exposición continuó sus estudios en la Escuela Bellas Artes donde tuvo como maestro a Auguste Perret. Éste tenía una formación de Bellas Artes que lo vinculaba al siglo XIX donde el clasicismo era entendido como fuente de orden y precisión.

Tras ser responsable de una nueva exposición itinerante que mostraba los logros soviéticos, en 1931 recibe el encargo de construir un edificio de vivienda en la Avenida de Versalles. En esta obra, construida junto a un compatriota, se pueden ver los enunciados de Le Corbusier como la planta libre y la construcción sobre pilotis así como las ventanas corridas y el jardín en la cubierta. Las amplias ventanas de guillotina convierten los espacios interiores literalmente en balcones. (ALLAN, 2002)

quedarse¹²⁴. Lubetkin fue visto en Inglaterra como un profesional con experiencia de primera mano en el continente europeo de la década anterior. A Lubetkin le atraía la tradición inglesa de tolerancia y progreso científico, así como la posibilidad de crear su propio sello en un país en el que la arquitectura moderna del continente aún no había llegado.

Este arquitecto empleó la ventana rasgada de forma magistral en las viviendas que construyó en Highpoint (Londres). Estos bloques de apartamentos forman un complejo situado en un parque completado por piscinas e instalaciones deportivas. Se utilizaron muchos avances técnicos, tanto en la estructura de pilotes y muros de fachada que no requerían andamiaje y que diseñó el calculista danés Ove Arup. Las ventanas del estar se pliegan en un extremo, de manera que el amplio vano queda libre de carpinterías convirtiendo el salón virtualmente en un balcón.

En 1932, Lubetkin creó el grupo Tecton con otros seis jóvenes graduados de la Architectural Association¹²⁵. Realizaron diversos trabajos como los apartamentos en Highpoint o diversos encargos para el Consejo Finsbury Borough. Los numerosos viajes que realizaron a Alemania (visitando la obra de Ernst May, Mart Stam y Karl Moser) servían para orientar e inspirar a este grupo¹²⁶.

Construyeron varios edificios en el Parque Zoológico de Londres gracias al contacto del miembro del grupo Godfrey Samuel¹²⁷. Los diferentes pabellones

¹²⁴ “Después de toda la energía y diversidad del Continente, Inglaterra parecía, de alguna manera, estar cincuenta años atrás, como perdido en un profundo sueño provincial”. (ALLAN, 1992 pág. 100)

¹²⁵ (ALLAN, 1992 pág. 108)

¹²⁶ (ALLAN, 1992 pág. 109)

¹²⁷ Samuel tenía contactos ya que era hijo de Sir Herbert Samuel, quien había jugado un rol crucial en el fin de la Huelga General de los mineros del Reino Unido, conocida como *General Strike*, de 1926. (ALLAN, 1992 pág. 110)

CASA Y NATURALEZA



Vista interior de un apartamento en Highpoint
Grupo Tecton. Londres. 1935



Piscina para pingüinos
Grupo Tecton. Zoo de Londres. 1934

del zoológico muestran estructuras extremas de acero y hormigón armado. El primer encargo fue en 1933, la Casa para Gorilas, un diseño circular de hormigón armado con techo retráctil y pantallas móviles, que dio paso al proyecto más conocido del grupo, la Piscina para Pingüinos. Las rampas de esta construcción forman parte de la mitología que en adelante acompañarían al calculista Ove Arup. Esta nueva arquitectura mostraba la estructura al máximo cuando esta era expresiva arquitectónicamente y la suprimía cuando no era así.

En el perímetro, los muros de hormigón armado son interrumpidos por enormes huecos panorámicos que desafían la gravedad, haciendo la experiencia de asomarse a ellos algo inédito, antes aún de llegar a ver las maravillas que encierran. De esta manera, las criaturas exóticas expuestas en este entorno parecen aún más extrañas. Sin referencias conocidas, las especies animales parecen seres de otro planeta. Esta escenografía de formas y estructuras imposibles remarca la diferencia entre el mundo conocido de los visitantes y el hábitat de los que encierra.

Este recurso fue empleado por los Smithson en el proyecto de la Casa del Futuro, que analizaré más adelante, en el que los visitantes, observaban desde el perímetro elevado a los actores que representaban la vida en ese insólito escenario.

He querido ilustrar la capacidad de la Arquitectura Moderna de establecer límites y fronteras implacables mediante el uso de geometrías precisas, conseguidas a través de los medios industriales.

Esta necesidad de separar ambas esferas parece tener su germen en la tradición higienista. Pero el deseo de separación de la naturaleza y el entorno del ser humano deriva en el aislamiento de este último. Además, esta diferenciación deriva en ignorar la naturaleza y la simplificación de la concepción del hábitat de las personas.

CASA Y NATURALEZA



Casa Wright en el suburbio Oak Park.
Frank Lloyd Wright. Chicago. Illinois. Estados Unidos. 1889

SUBURBIO

En este trabajo estudiaré el recorrido hacia la apertura de la casa a la naturaleza. Para ello, realizaré un salto geográfico al continente americano. Para los europeos, la geografía y el propio paisaje están cargados de significados, sin embargo, para los colonizadores de América, el territorio se presenta virgen, sin significados más allá de las características físicas.

Según el geógrafo James E. Vance Jr., la granja familiar constituye la primera utopía de los colonizadores en la historia de los Estados Unidos de América¹²⁸, por lo que podemos decir que Wright, cuando se asienta en la granja familiar de Wisconsin, también recrea un retorno a los orígenes de su propia cultura.

Para Vance, la segunda utopía la constituye el suburbio¹²⁹. El suburbio se desarrolla a partir de la observación de que los residentes en zonas rurales se vieron menos afectados por las repetidas epidemias de tiempos anteriores. Se trata, por lo tanto, de una respuesta al problema de la higiene.

En el suburbio, el aire es más sano, el espacio más generoso, el descanso menos perturbado, y el deporte y el recreo resultan más fáciles. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los suburbios proveerán de viviendas espaciadas más baratas que, además, ofrecen la posibilidad de crear jardines y huertas que ayuden a reducir los costes de la vida¹³⁰.

¹²⁸ (VANCE, 1994 pág. 211)

¹²⁹ (VANCE, 1994 pág. 216)

¹³⁰ (VANCE, 1994 pág. 218)

CASA Y NATURALEZA



"Casa en un Pueblo de la Pradera"
Ladies' Home Journal. Frank Lloyd Wright. 1901



"Planta en Bloque Cuádruple"
Ladies' Home Journal. Frank Lloyd Wright. 1901

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

La casa en el suburbio se plantea como una vivienda en la naturaleza. Conceptualmente, es una idea de ciudad muy distinta a la que conocemos en Europa.

La primera utopía, la imagen de los colonizadores y las granjas familiares de los primeros asentamientos, corroboraban la fuerte creencia de que el refugio ofrecido por el campo también puede disfrutarse en las casas más abiertas que sólo se pueden construir en los terrenos más baratos de los suburbios.

Participando de las políticas de apoyo al movimiento de la población hacia el suburbio, en febrero de 1901, la revista estadounidense "Ladies' Home Journal" propuso a Frank Lloyd Wright la contribución a una "Nueva Serie de Modelos de Viviendas Suburbanas que Pueden ser Construidas por un Precio Moderado"¹³¹. Wright publicó la "Casa en un Pueblo de la Pradera", una vivienda tipo que sería el germen para el Estilo de Pradera que desarrollaría después.

Quiero destacar una pequeña ilustración situada en la parte superior del artículo, la cual muestra la disposición de estas casas según el modelo que Wright denominó "Planta en Bloque Cuádruple". Si el esquema habitual sitúa las casas en hilera siguiendo las carreteras y aceras, según este planteamiento, las parcelas se agruparían cada cuatro. El terreno que resulta al agrupar estas superficies se divide en cuatro cuartos iguales y las casas se sitúan en la parte central de cada propiedad resultante, pero rotadas, de forma que cada una disponga de un lado del cuadrado de forma exclusiva para su acceso.

Las casas se componen a su vez de dos cuerpos principales que se cruzan y a pesar de ser iguales, al estar giradas unas respecto de las otras, parecen diferentes. A partir de los edificios, se prolongan unos muros que unen las casas entre sí, dividiendo las parcelas en una parte exterior de césped y una interior

¹³¹ (LEVINE, 2009 pág. 65)

CASA Y NATURALEZA



"Una pequeña casa con un montón de espacio"
Ladies' Home Journal. Frank Lloyd Wright. 1901



Casa Ward Willis.
Frank Lloyd Wright. Chicago. Illinois. Estados Unidos. 1902

que Wright ilustra como un bosque. Representa un bosque que surge de la unión de las cuatro parcelas.

Lo novedoso de este plan es que las viviendas no se alinean según la calle, sino que forman agrupaciones independientes rodeadas de calles, peatonales primero y rodadas después¹³². Estas casas forman enclaves señalados por los centros boscosos que encierran. Así se enfatiza la pertenencia al lugar que ya he comentado, ya que según Wright, "los edificios, como las rocas y los árboles, crecen en el lugar, son santuarios nativos, en sí mismos una forma de adoración de su tierra natal."¹³³ Ya he descrito que, pocos años después, llevó adelante esta misma idea en su propia residencia en Wisconsin.

La segunda propuesta de Wright publicada en la revista Ladies' Home Journal es el proyecto de "Una pequeña Casa con 'Un Montón de Espacio'"¹³⁴, resultado de esquemas organizativos desarrollados hasta entonces. Organizada en planta en forma de molinillo, sus alas albergan las habitaciones de salón, comedor y vestíbulo que rotan alrededor de la masa central de la chimenea.

Basado en este proyecto, Wright construyó en 1902 la casa Ward Willits, la primera que se ajusta a los cánones del Estilo de Pradera¹³⁵. Esta casa, con sus grandes aleros y sus habitaciones en aspa, prolonga sus espacios interiores para fusionarlos con el exterior. Wright consigue expandir los espacios interiores de la casa, lo que supone una revolución en la configuración del espacio doméstico construido hasta entonces. Eduardo Sacriste rescata una cita de la autobiografía de Wright que ilustra este descubrimiento:

¹³² (LEVINE, 2009 pág. 69)

¹³³ (STIPE, 2009 pág. 27)

¹³⁴ "A Small House with 'Lots of Room in it'". (Traducción propia)

¹³⁵ (SELIGMANN, 1991 pág. 92)

CASA Y NATURALEZA



Panel 43 del Portafolio Wasmuth.
"Casa de campo para el señor Glasner en el suburbio de Glencoe Illinois"
Frank Lloyd Wright



Panel 59 del Portafolio Wasmuth
"Residencia de verano para el señor Harold McCormick,
Lake Forest, Illinois, vista desde el lago Michigan."
Frank Lloyd Wright

En 1893, en momentos en que proyectaba la casa Willian H. Winslow, confesó Wright que 'tenía el concepto de que la casa era una caja en la que había que abrir agujeros para las ventanas' y que su concepción era la de 'paredes que encerraban el espacio'. Ese modo suyo de sentir la arquitectura comenzó a cambiar para ir vislumbrando paulatinamente que la pared no debía ser el costado de una caja, sino el elemento de cerramiento del espacio, que a la vez ofrece protección contra el calor, la tormenta, etc. Pero, al mismo tiempo, esa pared debía llevar el interior hacia el exterior y traer éste al interior.¹³⁶

Wright presentó su trabajo en un viaje que realizó a Alemania en 1909, donde el editor Ernst Wasmuth¹³⁷ le había propuesto publicar su trabajo. La monografía de dos volúmenes en forma de portafolio, reunía una serie de grabados creados *ex profeso* por el propio Wright, y sus ayudantes Marion Mahony Griffin y Taylor Woolley¹³⁸.

Esta publicación, que tuvo gran influencia en los arquitectos europeos de la época, mostraba principalmente las casas que el arquitecto había construido hasta la fecha. Mediante ilustraciones, presentaba el "Estilo Pradera" así como la "arquitectura orgánica", exponía su visión de la arquitectura y explicaba la relación que el edificio debe tener con su entorno, así como la relación entre el edificio y el hábitat humano. Richard Neutra narra así la experiencia que supuso para él la visión de aquellas ilustraciones:

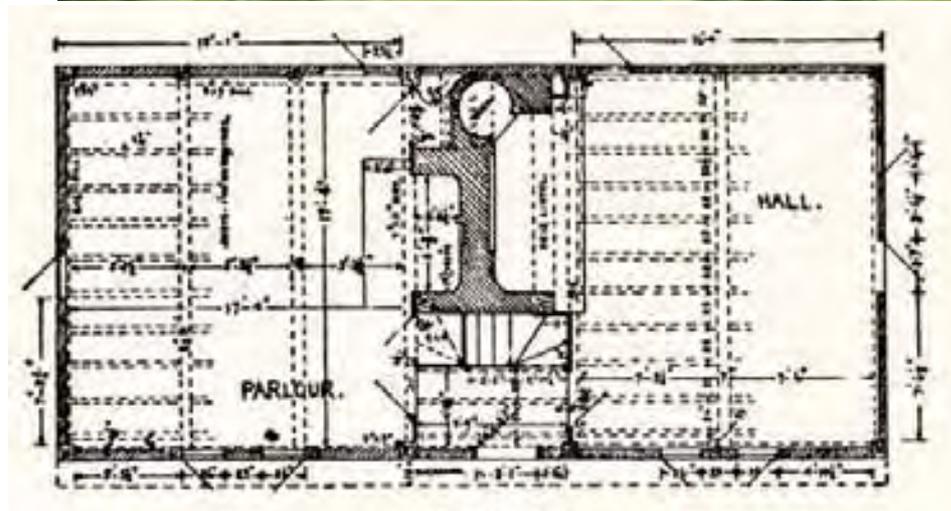
En la serie de sus páginas se mostraba lo que parecía una fantástica cultura llena de vida de algún pueblo aún desconocido. Era como ver un catálogo de viviendas de seres de otro planeta, edificios imposibles de concebir en Viena, como consecuencia de la gran densidad demográfica de la vieja

¹³⁶ (SACRISTE, 2004 pág. 23)

¹³⁷ (SMITH, 1992 pág. 16)

¹³⁸ (BROOKS PFEIFFER, 2009 pág. 123)

CASA Y NATURALEZA



Vista exterior y planta de la casa Parson Capen
Topsfield, Massachusetts, Estados Unidos. 1683

*capital austríaca y del peso de la tradición y del prejuicio entre las masas humanas de la vieja Europa. (...) Los diseños, las plantas y los alzados eran algo totalmente distinto a lo que yo había visto. Aquellas casas no tenían en realidad paredes, las habitaciones aparentaban abrirse en todas direcciones.*¹³⁹

Bonet presenta la Capen House de Massachusetts como el antecedente de las casas de "open planning" o "planta abierta" que Wright elaboró en sus propuestas. A su vez, esta casa de 1863, según señala Bonet, está basada en la cabaña medieval de los emigrantes que "tenían una chimenea de ladrillo como una gran columna central que generalmente dividía la planta en dos sectores de una misma estancia"¹⁴⁰. Lo novedoso de los modelos de Wright es que, a partir de esta chimenea y el espacio que la rodea, la casa se expande hacia el territorio que la rodea, aparentemente ilimitado, como las llanuras de la mitad oeste de Estados Unidos.

A partir de la chimenea, Wright abre la casa a la naturaleza, creando una arquitectura que fusiona el espacio interior y el exterior. En las viviendas de Estilo Pradera, Wright abrió al espacio exterior continuo las "cajas dentro de las cajas" en las que la gente habitaba¹⁴¹. Neutra prosigue:

En el prefacio, Mr Wright afirmaba haber inventado un estilo que él llamaba "el estilo de la pradera", cuya magnífica novedad existía desde siempre en la gran pradera del Middle West, y me imaginaba toda la porción central de los Estados Unidos de un modo muy parecido a como la describe Culross Peattie, con una extraña vegetación, abundantes aves y pequeños animales errando por entre las altas hierbas de la llanura inmensa; es decir, en forma muy análoga a como me imaginaba la Pampa argentina, pero llena aún de

¹³⁹ (NEUTRA, 1968)

¹⁴⁰ (BONET, 2007-1994 pág. 113)

¹⁴¹ (STIPE, 2009 pág. 26)

CASA Y NATURALEZA



Un viejo vagón tren en el extenso paisaje de la pradera americana.

indios y tipis, y con un rugiente rebaño de bisontes tronando a lo lejos, como un telón de fondo. En aquel intacto paraíso suyo, plano y extenso, Wright construiría un nuevo tipo de edificios muy bajos y con techos que se extendían enormemente como pantallas contra el sol, y largas tiras de ventanas, como las de los trenes transcontinentales, abiertas a las brisas y al libre paisaje de la pradera.¹⁴²

Efectivamente, las llanuras del Middle West son enormes, según dicen, “la Mitad Oeste es plana”¹⁴³. Este tramo comprende el territorio entre los Apalaches al este, las montañas Ozark al sur y las Rocosas al oeste. El “continuo mar de hierba”¹⁴⁴ es una imagen muy impactante, un nuevo “idilio pastoril”, una imagen que se podía disfrutar desde el tren¹⁴⁵, como apuntaba Neutra.

Sin embargo, la mayoría de las casas de la pradera de Wright, están construidas en el suburbio de Chicago:

Yo no tenía la menor idea de que todos estos edificios estuvieran construidos en una zona suburbana de Chicago: Oak Park. Su fascinación era mucho mayor ignorando este dato, e imaginándolas en medio de la pradera inacabable.

(...) Yo pregunté ingenuamente si cuando construyó aquellas casas, la Robbie House, por ejemplo, llegaba aún hasta ellas la pradera. “No, no había pradera en aquella zona”, me contestó, “sólo la Universidad de

¹⁴² (NEUTRA, 1968)

¹⁴³ (BINDER JOHNSON, 1994 pág. 136)

¹⁴⁴ (HUDSON, 1994 pág. 174)

¹⁴⁵ La primera línea de ferrocarril que atravesaba la pradera fue la Línea Principal Illinois de los Ferrocarriles Centrales de Illinois construida en la década de 1850, que contribuyó enormemente a la comunicación de los asentamientos en las extensas praderas con las ciudades mayores (HUDSON, 1994 pág. 182)

CASA Y NATURALEZA



Casa Robie. Frank Lloyd Wright. Chicago. Illinois. Estados Unidos. 1908



Casa Kaufmann. Frank Lloyd Wright
Pittsburg. Pennsylvania. Estados Unidos. 1936-1939

*Chicago. Pero era el espíritu de la pradera el que intenté captar y fijar en ellas.*¹⁴⁶

Entre las casas de Estilo Pradera, la Casa Robie, construida para Frederick Robie en 1908 en Chicago, es la más popular, por mostrar las características de estas casas de una forma sencilla pero ejemplar. Frederick Robie aborrecía las viviendas oscuras y tenebrosas convencionales y deseaba una casa en la que sus hijos pudiesen jugar en el exterior. La parcela que adquirió el Sr. Robie estaba situada en una esquina y era de proporción alargada. Dado el deseo de dejar espacio libre para el jardín, la casa debía ser claramente estrecha, lo que se adaptaba perfectamente al esquema de vivienda en línea que Wright había elaborado hasta entonces. Para aprovechar mejor el solar, Wright ideó una casa de tres plantas. Sin embargo, no es la verticalidad lo que se acentúa en esta construcción, son las líneas horizontales de los planos de las cubiertas y los balcones los que definen la casa. La planta baja, ligeramente soterrada, organiza una zona de juego para los niños, mientras que la primera planta está por encima de los ojos de los peatones, de manera que las estancias pueden abrirse a ambos lados mediante ventanales al aire y las vistas. Además, gracias a las terrazas que hay en esta planta, el exterior está a muy pocos pasos.

Años más tarde, de forma magistral y creando un icono de la vivienda del siglo XX, Wright daría forma a estas mismas intenciones en un bosque cercano a Pittsburg (Pennsylvania), en las rocas sobre el arroyo Bear Run, donde se enclava la casa Kaufmann. Partiendo de una chimenea anclada en la roca y decididamente vertical, la casa se expande en elementos horizontales respondiendo a los planos del arroyo y las ramas de los árboles. Esta construcción alcanza tal expresividad, que se ha convertido en un icono universal de la casa abierta a la naturaleza. La casa Kaufmann "entreteje el bosque circundante, los volúmenes, las superficies, texturas y colores de la casa,

¹⁴⁶ (NEUTRA, 1968)

CASA Y NATURALEZA



Rudolf Michael Schindler.
Fotografía de Edward Weston. 1927

e incluso los olores del bosque y los sonidos del río, en una experiencia excepcionalmente completa”¹⁴⁷.

TIENDA DE CAMPAÑA

La casa en la naturaleza también puede ser una tienda de campaña. Es efímera y móvil. Estas características nos hablan de ligereza y sencillez, de movilidad y flexibilidad.

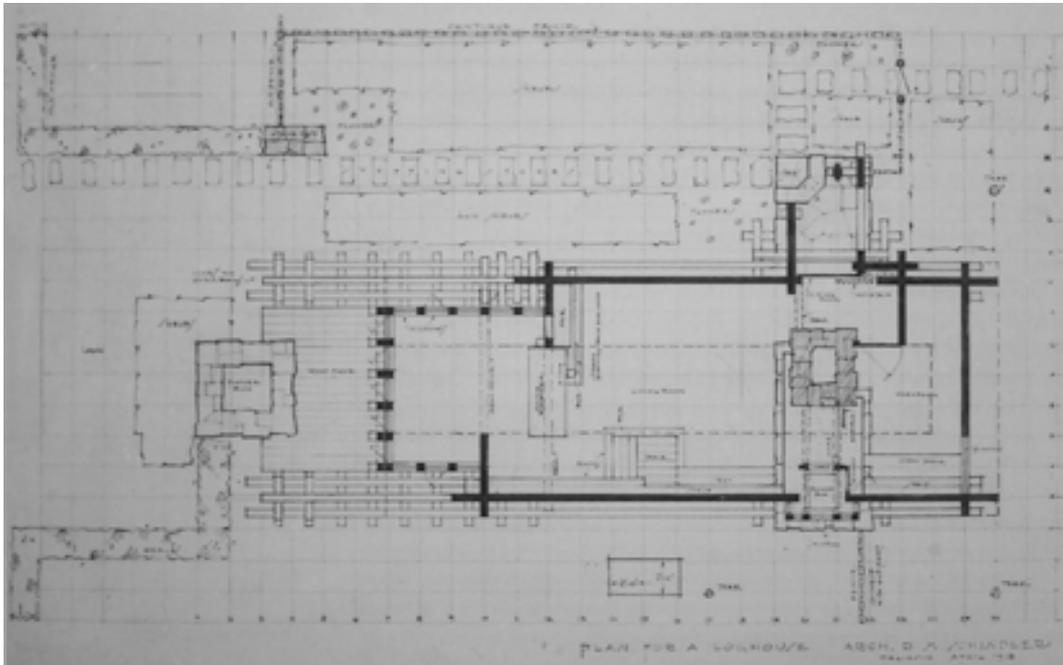
El arquitecto austríaco Rudolph Michael Schindler había conocido los relatos de su maestro Adolf Loos que describían la cultura y arquitectura americanas. Queriendo conocer aquella sociedad en primera persona, en 1914, Schindler fue elegido entre varios solicitantes para ocupar un puesto de diseñador en el estudio de Chicago de Ottenheimer, Stern y Reichert. Había pensado volver a Viena tras estos tres años, pero antes de volver, decidió pasar unos meses en el estudio de Frank Lloyd Wright, a quién definiría como “el primer arquitecto”¹⁴⁸. Su intención era formar parte del estudio de Loos en Viena pero la Gran Guerra lo retuvo en Chicago más tiempo del planeado y la situación tras la guerra resultó caótica en Viena¹⁴⁹.

¹⁴⁷ (PALLASMAA, 2005-2010 pág. 46)

¹⁴⁸ “Poco después de mi revelación en las montañas, un bibliotecario me dio una carpeta conteniendo el trabajo de Frank Lloyd Wright. Inmediatamente me di cuenta de que allí estaba un hombre que se había apoderado de este nuevo medio. Allí estaba “el espacio en la arquitectura”. Ya no se trataba de molduras, capas y acabados, había formas espaciales. Aquí estaba el primer arquitecto.” Schindler, 1934. (SCHINDLER, 1934-1984 pág. 35)

¹⁴⁹ (Mc COY, 1984 pág. 10)

CASA Y NATURALEZA



Planta de la Cabaña de Troncos
R. M. Schindler. Wisconsin. 1918

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Rudolph Michael Schindler trabajó en Taliesin bajo las órdenes de Wright en el diseño de una Cabaña de Troncos¹⁵⁰ a los cuatro años de haber emigrado a los Estados Unidos. Probablemente, había visto en Viena el proyecto de Adolf Loos de una casa de troncos para el conserje de la Schwarzwald School, de 1913¹⁵¹.

En el proyecto de Schindler, el hogar es un gran elemento de piedra que representa el núcleo, ocupando una sexta parte del espacio habitable¹⁵². Ya he comentado la simbología alrededor de la chimenea. Con la Cabaña de Troncos, Schindler desvía el interés de la "masa estructural plástica" para construir espacios con paredes y techos, nada más, tal y como lo describe en el "Manifiesto" publicado en Viena en 1912:

El hombre moderno no presta atención a los miembros estructurales. Ya no hay columnas con base, fuste y capitel, no más masas de muro con cimientos, cuerpo y cornisa. Ve el atrevimiento del voladizo, la libertad de la ancha luz de viga, las superficies espaciales que forman delgados muros-pantalla¹⁵³.

En este mismo texto, Schindler reflexiona sobre el origen de la arquitectura y la casa tal y como han hecho tantos otros arquitectos y que ya he descrito:

La cueva fue la primera vivienda.

Una cavidad de adobe amontonado fue la primera casa permanente.

Construir significa juntar y amasar material, haciendo que formara celdas vacías para cobijo humano.

¹⁵⁰ "Log Cabin" o "Cabaña de Troncos" es como se denominan las viviendas de los primeros colonos.

¹⁵¹ (MARCH, 1995 pág. 103)

¹⁵² (MARCH, 1995 pág. 106)

¹⁵³ (SCHINDLER, 1912-1984 pág. 33)

Esta concepción proporciona la base para comprender todos los estilos de la arquitectura hasta el siglo XX.

(...)

Estos viejos problemas se han solucionado y los estilos han muerto.

Nuestro eficiente uso de los materiales eliminó la masa estructural plástica.

El arquitecto contemporáneo concibe la "habitación" y la forma con planchas de techo y paredes.

El manifiesto concluye:

El sentimiento de inseguridad de nuestros antepasados les hizo recluirse en el confinamiento de sus cuevas.

El mismo sentimiento fue el instigador de la organización de las ciudades medievales, que amontonaron el mayor número posible de defensores dentro del menor círculo posible de murallas y bastiones.

Las habitaciones diseñadas para recordar tales sentimientos de seguridad, provenientes de nuestro pasado, se definen como "confortables y cálidas".

El hombre del futuro no tratará de escapar de los elementos: los dominará.

Su hogar ya no es un tímido retiro: la tierra se ha transformado en su hogar.

Los conceptos "confortable" y "hogareño" cambian de significado.

Sentimientos de seguridad atávicos fallan proporcionando diseños convencionales.

El confort de la vivienda reposa en su completo control sobre el espacio, el clima, la luz, el estado de ánimo dentro de sus confines.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

La vivienda moderna no congelará los impulsos temporales del propietario o del diseñador en forma de características permanentes y aburridas.

*Será un marco tranquilo y flexible para una vivienda armoniosa.*¹⁵⁴

Además del maestro, el paisaje americano causó gran impacto en el joven arquitecto europeo. En Yosemite, Schindler se enamoró de la belleza de las montañas y escribió una carta a su amigo, aún en Viena, Richard Neutra:

*He recibido tu carta en lo alto de las montañas donde estoy disfrutando de unas vacaciones que he esperado durante mucho tiempo. Es uno de los lugares más maravillosos de América. He acampado en la orilla del Tenaya, he dormido en una cama de agujas de abeto bajo el cielo abierto y me he bañado en una cascada fría como el hielo.*¹⁵⁵

En 1915, Schindler visitó el suroeste de los Estados Unidos, donde estudió la arquitectura de adobe que se construía en el Valle del Río Grande. Allí descubrió lo que definiría como "los primeros edificios en América que tienen un verdadero sentimiento de la tierra que los contiene"¹⁵⁶.

Su proyecto para el Doctor Thomas Paul Martin en Taos (Nuevo Méjico) es una exploración de los límites impuestos en la exploración arquitectónica cuando, como hemos reproducido un poco antes, "construir significaba juntar y amasar el material, haciendo que formara celdas vacías para cobijo humano"¹⁵⁷.

Cuando, en 1920, Schindler y su esposa Pauline acompañaron a Wright a Los Ángeles para conocer el emplazamiento de la casa para Aline Barnsdall, el joven

¹⁵⁴ (SCHINDLER, 1912-1984 pág. 32)

¹⁵⁵ Schindler a Neutra, octubre de 1921, en Esther McCoy, "Vienna to Los Angeles: Two Journeys (Santa Monica: Arts + Architecture Press, 1979), 137. (DARLING, 2001 pág. 192)

¹⁵⁶ (Mc COY, 1960, 1987 pág. 153)

¹⁵⁷ (MARCH, 1995 pág. 103)

CASA Y NATURALEZA



Taos Pueblo. Fotografía de R. M. Schindler. 1915



Proyecto para el Doctor Thomas Paul Martin en Taos. Schindler. 1915

arquitecto encontró fascinante el lugar¹⁵⁸. Estando la casa Barnsdall en la fase final de construcción, y tras una estancia en el Parque de Yosemite con su esposa¹⁵⁹, Schindler decidió asentarse definitivamente en Los Ángeles¹⁶⁰.

La diferencia entre el Ringstrasse de Viena con sus grandes edificios de diferentes estilos recordando las rancias monarquías y el Wilshire Boulevard de Los Ángeles como arcadía llena de luz y palmeras al final del largo viaje desde la Costa Este no puede ser mayor. Los Ángeles, creada a base de viviendas unifamiliares, forma una metrópolis suburbana en el que la casa se encuentra rodeada, otra vez, por la naturaleza. California, con su amable clima, parecía “un marco tranquilo y flexible para una vivienda armoniosa”.

Al asentarse en Los Angeles, Schindler adquirió una parcela en la entonces poco habitada zona de West Hollywood y que ya era lugar de encuentro para artistas relacionados con la industria del cine. El proyecto, definido en noviembre de 1921, se construyó durante el siguiente año gracias a la financiación de los padres de su esposa Pauline¹⁶¹. En 1952, el propio arquitecto reflexiona así sobre lo que lo empujó en la construcción de esta casa:

En 1921, con el impacto de California fresco en mi mente, construí mi propia casa, intentando encontrar el carácter local... Introduje rasgos que parecían necesarios para la vida en California; planta libre, cubierta plana; estancias exteriores; muros de vidrio; muros translúcidos; grandes puertas correderas; ventanas de claristorio; cubiertas ligeras que proporcionan

¹⁵⁸ (Mc COY, 1960, 1987 pág. 155)

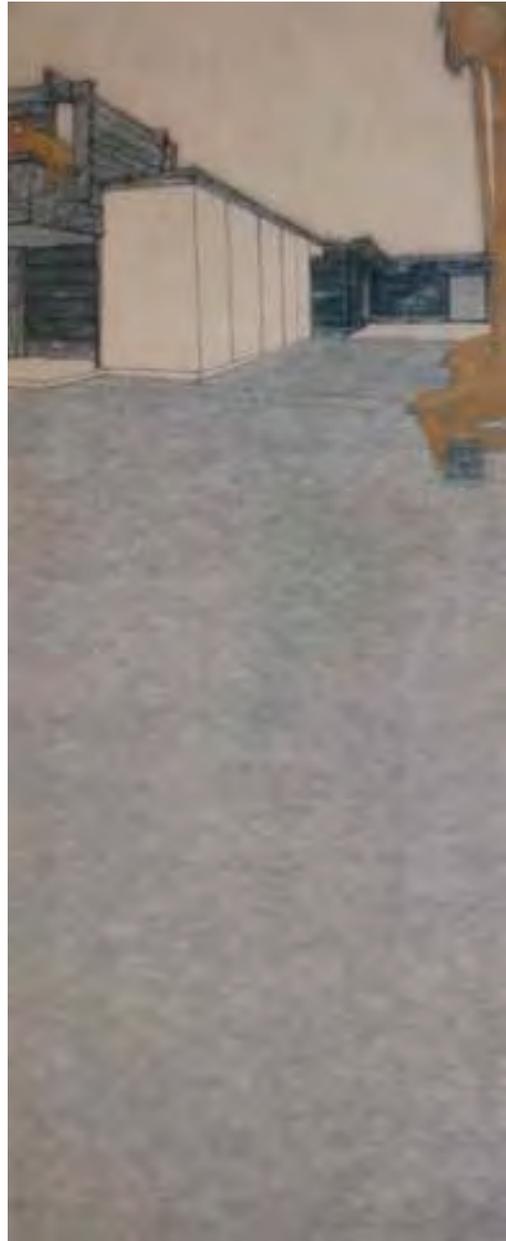
¹⁵⁹ Kathryn Smith afirma que los Schindler amaban este lugar debido al espíritu libre que encontraron en este entorno, libre de la monotonía y las presiones del día a día. (SMITH, 2001 pág. 18)

¹⁶⁰ (Mc COY, 1960, 1987 pág. 157)

¹⁶¹ El Apéndice A del libro Schindler House de Kathryn Smith reproduce la carta enviada por Rudolph a los padres de su esposa, pidiendo financiación. (SMITH, 2001 pág. 80)

CASA Y NATURALEZA

-



Perspectiva de la Casa Schindler.
R. M. Schindler.
West Hollywood California.
Estados Unidos. 1921

-

*amplios umbráculos. Estas características ya han sido extensamente aceptadas y forman la base de la casa contemporánea en California.*¹⁶²

Decidió construir una casa para vivir con su esposa y el matrimonio Chace. La vivienda se compone de cuatro estudios, en el que cada habitante tiene su propio espacio para vivir¹⁶³. Un garaje y un pequeño apartamento para ser alquilado completan la vivienda. Schindler describe estos estudios en el artículo "A Cooperative Dwelling" publicada en T-Square en Filadelfia en 1932:

*Cada habitante recibe un amplio estudio y cada pareja un acceso común y un baño. Porches abiertos en la cubierta se emplean para dormir. Un patio cerrado para cada pareja, con un fuego "al aire libre", sirve el propósito de una sala de estar ordinaria. La forma de la casa divide el jardín en diferentes espacios privados. También está disponible un apartamento para invitados separado con su propio jardín. Está prevista una cocina para ambas parejas. Las mujeres toman la responsabilidad alterna cada semana para preparar el menú, y así ganan períodos de respiro del ritmo incesante que requiere el cuidado de la casa.*¹⁶⁴

La propuesta es muy libre, desde el comienzo los habitantes de la casa decidieron la relación que tendrían entre ellos, con la casa y con el jardín. La intención de llevar una vida en contacto con la naturaleza es evidente. Los habitantes se consideran, primero, cuatro individuos, después dos parejas y, por último, una "familia". Así describe el arquitecto la configuración de los estudios que cada habitante disponía individualmente:

¹⁶² Schindler a Arthur Drexler, MoMA, 15 de abril de 1952, p. L, R. M. Schindler Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara.

¹⁶³ (SMITH, 1995 pág. 115)

¹⁶⁴ (SMITH, 2001 pág. 81)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Cada habitación en la casa representa una variación de un tema estructural y arquitectónico. Este tema satisface los requerimientos básicos de una tienda de campaña: una espalda protegida, un frente abierto, un fuego y un techo.

Cada estancia tiene una pared de hormigón en la parte de atrás, y en el frente una gran apertura con puertas correderas. Esta apertura está protegida por un alero que sobresale, sujeto por dos vigas en voladizo que atraviesan las habitaciones. Estas vigas sirven también como soportes para ligeros cierres correderos, y para particiones móviles.

La forma de las habitaciones, su relación con los patios y las alturas alternas de las cubiertas, crean un entrelazado espacial enteramente nuevo entre el interior y el jardín.¹⁶⁵

En la casa Schindler, cada pareja de estudios comparte un espacio exterior que puede ser empleado como un espacio más de la casa. Los estudios tienen el lado del jardín cerrado mediante paneles móviles, de manera que cuando se abren la continuidad espacial entre el interior y el exterior es una realidad. Los jardines que corresponden a cada pareja se definen espacialmente de forma clara ya que están hundidos y poseen una vegetación podada siguiendo una clara geometría. Además, como los espacios interiores, los exteriores también están dotados de una chimenea para poder cocinar o calentarse. Además, este espacio exterior puede protegerse del sol mediante la colocación de lonas, por lo que las diferencias entre espacios interiores y exteriores se reducen.

En esta casa, Schindler unió la idea de vivir en contacto con la naturaleza que había experimentado cuando había estado de acampada y esto, junto a la

¹⁶⁵ (SMITH, 2001 pág. 81)

CASA Y NATURALEZA



"Cesta para dormir" en la Casa Schindler
R. M. Schindler. West Hollywood California. Estados Unidos. 1921

sensación de libertad que se respiraba en el Hollywood de la época hizo que concibiera esta casa como "si no hubiera habido casas antes"¹⁶⁶.

Parece como si el viaje a Nuevo Méjico que realizó pocos años antes y el contacto con la arquitectura vernácula hubiesen inspirado a Schindler para empezar de nuevo en la concepción de la arquitectura. La experiencia americana animó al europeo a ir más allá y tratar el edificio y el paisaje como metáfora de acampada en el desierto¹⁶⁷.

Como he apuntado, sobre las cubiertas planas de los estudios cada pareja tiene un espacio para dormir, en lo que en la región se conoce como "Cesta para Dormir", que consiste en no más que una techumbre que protege el espacio del sol y que puede hacerse más privado mediante el simple uso de telas.

Constructivamente la casa no puede ser más austera. Consiste en una solera de hormigón pulido, donde se apoyan los tramos de unos muros de hormigón y unas vigas de madera. Pero incluso estos elementos son muy sencillos, los muros de hormigón se crearon *in situ* y se levantaron por dos hombres con una simple polea. Se trata de una variante más reducida en escala y sencilla de las técnicas que Irvin Gill empleaba en la región¹⁶⁸. La separación necesaria para los encofrados crea unas ranuras que cuando son rellenadas simplemente por un vidrio sin carpintería "permiten que la luz se filtre a través de las uniones"¹⁶⁹. Además, Schindler consigue una gran expresividad de estos muros debido a que la sección disminuye según ascienden, consiguiendo un perfil inclinado que recuerda a la arquitectura tradicional de la región o a la casa Barnsdall de Wright. Sin embargo, mediante la modulación, el arquitecto consigue un resultado más

¹⁶⁶ Reyner Banham, "The Master Builders: 5" The Sunday Times Magazine (Londres), 8 de Agosto de 1971. (SMITH, 2001 pág. 7)

¹⁶⁷ (SMITH, 1995 pág. 115)

¹⁶⁸ Clyde Chace trabajó para Gill. (SMITH, 2001 pág. 18)

¹⁶⁹ (Mc COY, 1960, 1987 pág. 157)

CASA Y NATURALEZA

-



Construcción de la casa Schindler



Fontanería expuesta en el baño de la Casa Schindler

-

cercano a la industria, separando esta construcción conceptualmente respecto de sus antecesoras. La superficie de estas paredes, construidas a pie de obra muestran la textura del hormigón tal y como se encontraba en el momento de la construcción.

Siguiendo la idea de la acampada y de sobriedad, que veremos más adelante, incluso las instalaciones son mínimas. La única fuente de calor son las chimeneas, situadas en los estudios y los patios. La iluminación eléctrica es conducida mediante un simple cableado entre las vigas. Una bombilla rodeada de pergamino con una cuerda alrededor de un lápiz, se desplaza cuando lo movemos. Cada baño tiene una ducha con los conductos expuestos, creando una composición escultural¹⁷⁰. Es lógico pensar que Schindler aplicara el ideal de vida austera como una forma de comenzar de nuevo, como el camino para crear una nueva sociedad:

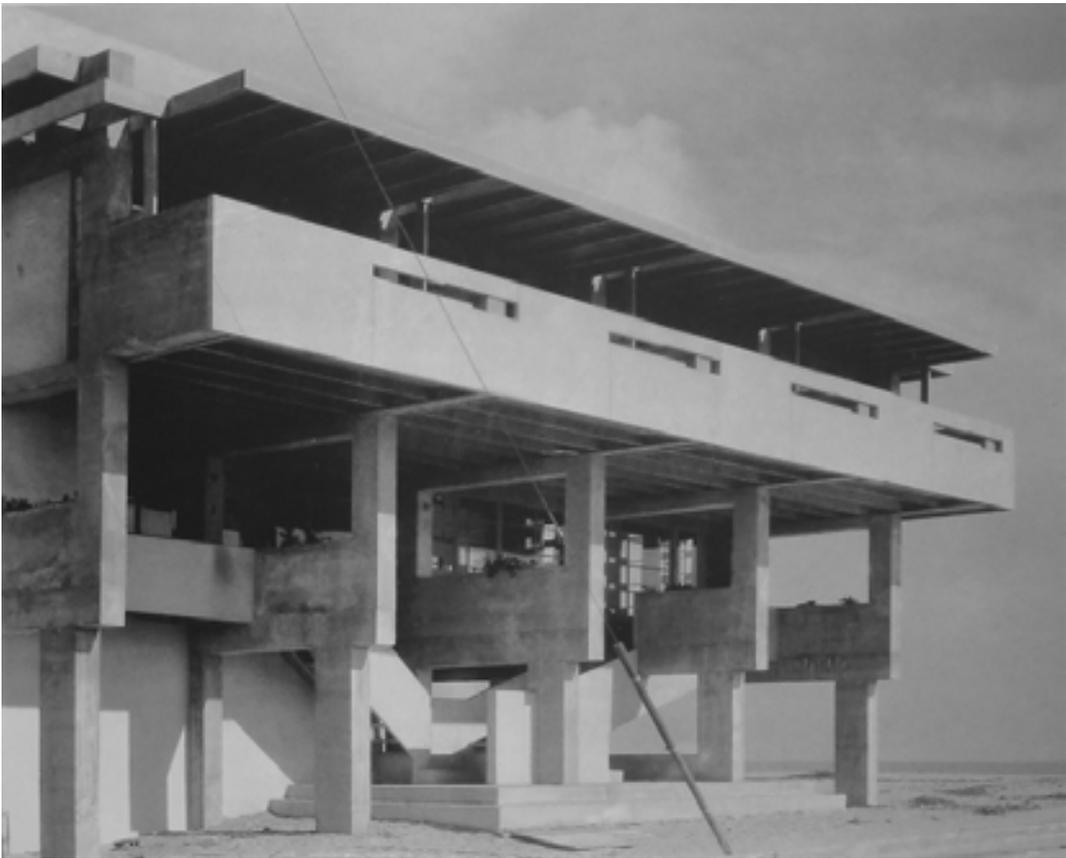
Antes de adornar nuestras casas con objetos bellos, las paredes deben estar desnudas, y nuestras vidas deben estar desnudas y un hermoso gobierno de la casa y una hermosa vida deben servir de fundamento: ahora bien, el gusto por lo bello se cultiva sobre todo al aire libre, donde no hay casa ni casero.¹⁷¹

Efectivamente, esta casa recuerda una cabaña y evoca la vida en ella, los materiales de la construcción como de los muebles, así como la relación con el exterior. Como las casas japonesas, es una construcción con un techo de madera que no parece más que vigas amontonadas. De la misma forma en que fueron apiladas, se podrían extraer. Este carácter efímero de la arquitectura, la señala Esther Mc Coy, quién trabajara en el estudio de Schindler:

¹⁷⁰ (SMITH, 1995 pág. 119)

¹⁷¹ (THOUREAU, 1854-2009 pág. 91)

CASA Y NATURALEZA



Lovell Beach House. Schindler. Newport Beach. California. Estados Unidos. 1926

Lo pasajero, lo impermanente, tenían un cierto atractivo para él. Se trataba de una forma de protesta contra lo establecido, contra las bien construidas casas eclécticas, contra la cultura del nido, contra el edificio de apartamentos, contra la caja de cemento cerrada. Pero debido a que sus casas eran amadas, estaban bien mantenidas, y por esta razón muchas de ellas sobrevivieron a otras mejor construidas.¹⁷²

Schindler realizó otro proyecto en el que creó una estrecha relación entre la casa y el lugar de asentamiento. En la casa Lovell, Schindler propuso una casa asentada en la arena. Creó un espacio de estar directamente en la arena.

Tras la colaboración en "El Cuidado del Cuerpo", el Doctor Lovell encargó a Schindler la construcción de su residencia de verano en la playa de Newport Beach al sur de Los Angeles¹⁷³. El solar elegido por Lovell está situado al final de una calle, justo al borde de la playa.

El arquitecto define esta casa como un "refugio o albergue para ser utilizado por una gran familia para la vida en la playa en verano y escapadas de fin de semana ocasionales"¹⁷⁴. Schindler tomó las necesidades de la familia para una casa de vacaciones para crear la imagen general de la "casa sana". Para garantizar una adecuada relajación psicológica la casa debía ser informal, sin representaciones, sincera.

Combinando la estructura con sus ideas de la arquitectura espacial, Schindler definió el programa de la casa de vacaciones con una actitud muy poco convencional¹⁷⁵. La residencia de verano constituye un entorno mínimo para la

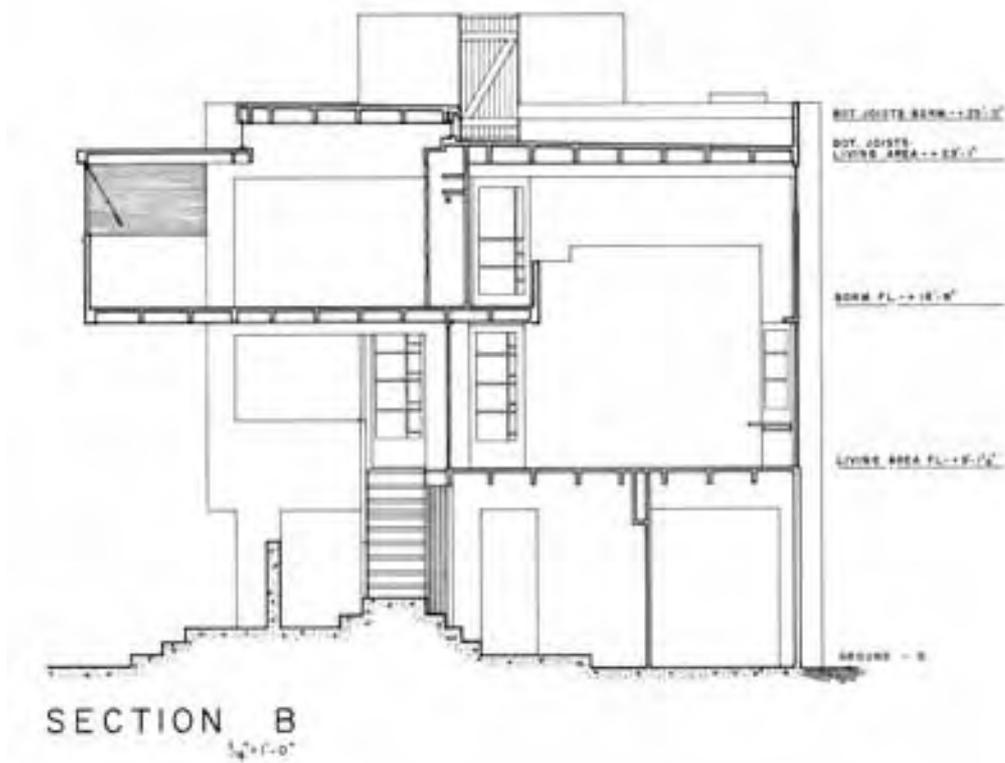
¹⁷² (Mc COY, 1984 pág. 12)

¹⁷³ (SARNITZ, 1988 pág. 32)

¹⁷⁴ (SARNITZ, 1988 pág. 20)

¹⁷⁵ (SARNITZ, 1995 pág. 83)

CASA Y NATURALEZA



Sección de la casa Lovell Beach

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

familia que ha sido reducido a los elementos más simples y elementales¹⁷⁶. El objetivo de la casa de vacaciones es promover la salud mediante un contacto directo con la naturaleza, el sol y el aire fresco.

Una estructura de pórticos de hormigón armado¹⁷⁷ liberan la planta baja para poder organizar un espacio abierto sobre la arena y relacionarlo con la playa. La casa está construida directamente sobre la arena, por lo que podemos decir que la playa se introduce literalmente en casa. Al estar la casa sobre este espacio y protegerlo del sol, la planta baja sirve como espacio para estar y zona de juegos y deportes. Este espacio es concebido como un espacio más de la vivienda por lo que dispone de una chimenea para los días más fríos.

Los accesos a la vivienda desde la calle y desde la planta baja están separados de forma que se garantice la privacidad de los habitantes de la casa. En la primera planta, un gran salón sirve como espacio de unión. Una gran ventana y un balcón abren este espacio a las vistas del mar. La continuidad espacial se da en esta casa tanto en planta como en sección. Sobre este espacio de doble altura un balcón interior conecta los dormitorios.

Los dormitorios básicamente consisten en un ropero, ya que el espacio para dormir, se sitúa en una terraza exterior en voladizo que, aunque preservando la privacidad mediante un alto antepecho, está muy ventilado mediante pequeños huecos en el muro para que la brisa del mar acompañe a quien descansa. Se trata de *Sleeping Basket* o *Cestas para Dormir*, un elemento que ya existía en la región debido al caluroso clima. Albert Frey en su libro "In Search of a Living Architecture" reproduce una imagen de una "cesta para dormir" típica de

¹⁷⁶ (SARNITZ, 1988 pág. 22)

¹⁷⁷ Esta estructura de hormigón fue pionera en la época en la arquitectura doméstica de Estados Unidos.

CASA Y NATURALEZA



"Summer house on a California desert. For Blazing days and hot nights, essentials are shade and maximum circulation of air".

Del libro "In Search of a Living Architecture" de FREY, Albert
Architectural Book Publishing, New York. 1939



Pauline Schindler y Leah Lovell en la escuela de Olive Hill.

California¹⁷⁸. Schindler construyó estas “cestas” más radicalmente abiertas en la casa que construyó para él y su esposa.

Aline Barnsdall contrató a la innovadora educadora Leah Lovell y a Pauline Schindler para llevar adelante su proyecto de escuela en la “Osa Menor” de Olive Hill¹⁷⁹. Así conoció Rudolph Schindler al Doctor Philip Lovell.

El Doctor Lovell era un nutricionista defensor de la vida al aire libre, los alimentos naturales, la higiene del cuerpo y el ejercicio físico. Además, era seguidor de la *Körperkultur* o Cultura del Cuerpo que se había desarrollado en Alemania tras la I Guerra Mundial. Al conocer al arquitecto y sus ideas, no dudó en invitarlo a escribir en su columna “El Cuidado del Cuerpo”, de la cual era editor en el diario Los Angeles Times¹⁸⁰.

En sus artículos, Schindler exponía sus principios sobre la casa. A través de sus textos se puede entender la relación entre un buen entorno físico y una vida saludable. Los títulos de sus escritos son “Ventilación”, “Fontanería y Salud”, “Sobre la Calefacción”, “Sobre la Iluminación”, “Sobre el Mobiliario”, y “Refugio o Zona de Juegos”. Con estos textos, Schindler reivindica la importancia del cambio tecnológico y el progreso y la necesidad de adaptar la vivienda a las nuevas costumbres y comodidades¹⁸¹:

*Las relaciones entre el hogar y la salud son tales, que su importancia no se puede subestimar. Somos lo que el ambiente nos hace y si lo que nos rodea es capaz de generar una salud excelente, belleza, alegría y confort, esto se reflejará de inmediato en nuestras vidas.*¹⁸²

¹⁷⁸ (FREY, 1939 pág. 37)

¹⁷⁹ (KARASICK, y otros, 1993 pág. 80)

¹⁸⁰ (SARNITZ, 1988 pág. 32)

¹⁸¹ (SARNITZ, 1995 pág. 83)

¹⁸² Sobre el Mobiliario. (SCHINDLER, 1926-1984 pág. 42)

CASA Y NATURALEZA



Silón en la casa Schindler diseñado por el propio arquitecto

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

En este texto, Schindler aboga también por una simplificación del mobiliario, defendiendo una relación más directa y sincera entre las personas:

También nuestras actitudes corporales están perdiendo rigidez y sus posturas representativas. Ha dejado de ser un signo de educación el adoptar las posiciones más incómodas posibles frente a nuestros amigos. En vez de impresionarnos mutuamente con una serie de posturas y formas convencionales que certifican importantes antepasados y apoyan nuestro prestigio social, estamos tratando de relajarnos juntos, como única manera de mantener un contacto humano verdadero.

El abandono físico y mental del corsé, fuerza un avance similar en el mobiliario.

La diferencia entre un trono medieval y una buena y moderna butaca tapizada, es la diferencia entre dos mundos de pensamiento y movimiento.¹⁸³

Parece influencia de la cultura japonesa y la relación que establece entre las personas que se sientan juntas, tal y como nos describirá Bruno Taut. También se trata de una traducción arquitectónica de las ideas Trancendentalistas de Emerson. En la misma línea, Thoreau describe la falta de necesidad de ropa nueva para dignificar al hombre:

Un hombre que ha encontrado por fin algo que hacer no necesitará un traje nuevo para hacerlo; le servirá el viejo, que ha permanecido polvoriento en el desván durante un período indeterminado. Unos zapatos viejos servirán a un héroe más de los que sirvieron a su criado, si algún héroe ha tenido

¹⁸³ (SCHINDLER, 1926-1984 pág. 42)

CASA Y NATURALEZA



Le Cabanon. Le Corbusier. Roquebrune – Cap Martin. Francia. 1952

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

*criados; los pies desnudos son más viejos que los zapatos y también puede usarlos.*¹⁸⁴

No puedo terminar este recorrido sin mencionar el caso de Le Corbusier. El arquitecto suizo, buscando las raíces de su propia familia¹⁸⁵, decidió quedarse en Francia y construir en 1952, en Roquebrune - Cap Martin, Provenza, un pequeño cobertizo donde pasaría los últimos años de su vida. La cabaña, de aspecto rústico, es una pequeña construcción de sólo 3,26 m x 3,66 m. Se trata de un único espacio equipado mínimamente con un austero mobiliario, sin calefacción y donde la ducha no es más que un chorro de agua.

El arquitecto afirmó que era tan feliz en El Cobertizo, que encontraba apropiado morir allí. Efectivamente, la mañana del 27 de agosto de 1965, mientras tomaba su habitual baño matutino en el Mediterráneo, Le Corbusier falleció a causa de un paro cardíaco.

¹⁸⁴ (THOUREAU, 1854-2009 pág. 78)

¹⁸⁵ Los antepasados de Le Corbusier, originarios de Francia, tuvieron que abandonar el país en el siglo XVI durante las Guerras Religiosas. (RINNEKANGAS, 2010)

4.2 EL PARAÍSO

La cabaña primitiva continuará ofreciendo un patrón a cualquiera que se preocupe por el edificio, una cabaña que tal vez esté situada siempre fuera del alcance del historiador y del arqueólogo, en algún lugar que he de llamar Paraíso. Y el Paraíso, no lo olvidemos, es una promesa, además de un recuerdo.¹⁸⁶

El tiempo en el que el ser humano habitaba en el Paraíso es el tiempo en el que el ser humano habitaba sin necesidad de una casa. Según Rykwert, los teóricos de la arquitectura han coincidido en el origen de la arquitectura en la cabaña pero, respecto a su localización, no hay consenso, no puede hallarse en ningún mapa, sólo podemos decir que es el Paraíso¹⁸⁷.

El arquitecto paisajista holandés Clemens Steenbergen recoge la definición del filósofo renacentista Marsilio Ficino, según la cual, el jardín es la virtud ya que representa la naturaleza transformada en perfección¹⁸⁸. El jardín es una representación en miniatura de la Creación divina y el Jardín del Edén, donde el ser humano y la naturaleza convivían en armonía.

¹⁸⁶ Último párrafo del libro "La casa de Adán en el Paraíso" de Joseph Rykwert. (RYKWERT, 1972-1974 pág. 240)

¹⁸⁷ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 227)

¹⁸⁸ (STEENBERGEN, y otros, 2001 pág. 43)

RETIRO

En el retiro, reflexionamos sobre la sociedad y la cultura; en nuestra cabaña, reflexionamos sobre la arquitectura y la casa. De esta forma, la cabaña se convierte en objeto de estudio e inspirador de teorías e hipótesis que sirven para comprender el origen y el sentido de la casa y, por extensión, de la arquitectura. La cabaña es el arquetipo de la arquitectura, el elemento a partir del cual se gesta la construcción y la casa.

Desde la antigüedad se han practicado retiros voluntarios, estancias en la naturaleza, lejos del ajetreo social. Los romanos ya habían distinguido entre villa rústica o granja y la casa de campo amplia a la que el urbanita se retiraba en verano. Cicerón y Séneca, en la época clásica, proponían alternar la cultura urbana con estancias apacibles en el campo. Observar la naturaleza salvaje parecía ser una actividad del agrado de los romanos¹⁸⁹.

Escritos como "Sobre la Agricultura" de Catón el Viejo, además de describir la forma de dirigir una granja, enaltecen los beneficios de la vida rural, poniendo al mismo nivel a los granjeros con los buenos ciudadanos y los soldados¹⁹⁰. La intención del autor también era la de poner en valor la sencilla forma de vida rural, frente a la vida urbana. Catón dignifica la vida en la granja al presentarla como fruto de una preparación y formación¹⁹¹.

La Villa Adriana es un buen exponente de estas costumbres¹⁹². Situada fuera de Roma, se construyó para el retiro del emperador Adriano en el siglo II. Se trata de un conjunto de edificaciones en las que, además de constituir la vivienda del

¹⁸⁹ (AURIGEMMA, 1996 pág. 22)

¹⁹⁰ (BODEL, 2012 pág. 52)

¹⁹¹ (REAY, 2012 pág. 67)

¹⁹² Aurigemma la denomina "reina de las villas imperiales del mundo antiguo". (AURIGEMMA, 1996 pág. 19)

CASA Y NATURALEZA



Villa Adriana. Teatro Marítimo
Tívoli. Italia. Siglo II

emperador y sus acompañantes, se encuentran termas, bibliotecas y otras funciones. De este conjunto de construcciones, quiero destacar el Teatro Marítimo.

Accediendo desde la biblioteca a una sala circular porticada encontramos un estanque en forma de anillo en cuyo interior hay una pequeña isla. A esta isla se accedía por puentes levadizos de madera practicables desde la parte interior. En la isla, a través de unos vestíbulos en cada lado, se accedía a un atrio con cuatro frentes convexos en cuyo centro había una fuente. El espacio intermedio se divide en nueve salas. Todo el conjunto estaba profusamente decorado con esculturas de mármol que representan animales marinos, tritones, sirenas, carros tirados por animales diversos y pájaros¹⁹³.

Esta isla representa una villa aislada de su entorno. Parece que Adriano, además de aislarse de la ciudad, necesitaba aislarse de quienes lo acompañaban en su propia residencia.

Otro romano, Plinio el Joven, describe las villas romanas y los paisajes en sus "Cartas", siendo la principal influencia de las villas renacentistas. La villa hacía posible recuperarse de la fatiga causada por las obligaciones relacionadas con una elevada posición social. Eran un lugar donde disfrutar de paz y sosiego en medio de la naturaleza. En 1462, Cosimo de Medici escribía a su amigo el humanista Marsilio Ficino: "Ayer fui a mi villa de Careggi, no para cultivar mi tierra, sino más bien el alma"¹⁹⁴. También Francesco Petrarca, en el siglo XIV, concebía la naturaleza como complemento indispensable a su labor intelectual¹⁹⁵.

¹⁹³ (AURIGEMMA, 1996 pág. 68)

¹⁹⁴ (STEENBERGEN, y otros, 2001 pág. 43)

¹⁹⁵ (PAEZ DE LA CADENA, 1998 pág. 127)

Vemos que desde antiguo se han reconocido las ventajas de habitar en la naturaleza. Se ha comprendido como algo necesario para nuestra salud. Sin embargo, no se han tenido tan presentes los beneficios que esta puede aportar a nuestra salud psicológica. Es mi intención, ahora, analizar las mejoras que en este sentido nos ofrece el habitar en la naturaleza. Ralph Waldo Emerson afirma que "al cuerpo y la mente viciados por una tarea o una compañía perniciosas, la naturaleza los cura y les devuelve su temple"¹⁹⁶.

La naturaleza, su tranquilidad, permite al cerebro descansar, relajarse. Así, podemos hablar de un estado más activo, en sociedad, alerta, y otro más relajado, próximo al subconsciente, en la naturaleza. Su discípulo, Henry David Thoreau distingue estos dos estados, tal y como podemos comprender en el siguiente texto:

*Encontraba en mí mismo, y aún encuentro, un instinto hacia una vida superior o, como se suele llamar, espiritual, como la mayoría de los hombres, y otro hacia un estadio primitivo y salvaje, y siento reverencia por ambos. Me gusta tanto lo salvaje como lo bueno.*¹⁹⁷

En psicología se diferencian dos estados, siguiendo la descripción de Thoreau, un estado "espiritual" y otro "primitivo". Se asocia lo "primitivo" con las necesidades básicas del ser humano, mientras lo "espiritual" es aquello que nos permite desenvolvernos en un entorno racional y cívico. Lo primitivo está relacionado con lo simbólico, lo mágico, la creatividad y la naturaleza mientras lo cívico está relacionado con lo normalizado y lo ordenado.

El cerebro humano se desenvuelve en el grupo gracias a que permanece en el estado cívico, si no, difícilmente se podría imaginar una vida en grupo, pero necesita volver al estado primitivo frecuentemente. Esto ocurre, por ejemplo,

¹⁹⁶ (EMERSON, 1836-2004 pág. 7)

¹⁹⁷ (THOREAU, 1854-2009 pág. 247)

mientras dormimos. El cerebro necesita del estado primitivo para relajarse, para ordenar lo aprendido y para reflexionar.

Un cerebro culto, y por lo tanto cívico, busca el retiro para encontrar el sosiego necesario y poder descansar en el estado primitivo. Además, en un estado primitivo, el cerebro se desenvuelve de forma más creativa. Tal vez sea esta la razón de que, para muchos, resulta más fácil encontrar la inspiración en un lugar sosegado y rodeado por la naturaleza.

En los ejemplos que voy a exponer a continuación, además de habitar en contacto con la naturaleza, en los ejemplos que voy a exponer a continuación, encontramos la idea de sustituir la compañía de las personas por la compañía de la naturaleza o, lo que es lo mismo, el aislamiento social.

El aislamiento o distanciamiento respecto a la sociedad también sirve para poder reflexionar sobre esta. En la antigua Grecia, son muchas las escuelas filosóficas que proclamaban la necesidad de vivir ajenos a las comodidades materiales para poder comprender mejor la sociedad. Diógenes de Sínope, de la Escuela Cínica, tenía por vivienda una tinaja. Eliminando todo lo superfluo, fue capaz de cuestionar la propia cultura y denunciar sus defectos y desidias.

También se ha entendido el retiro como la forma de alcanzar la virtud. Los estoicos defendían que las comodidades culturales impedían alcanzar la libertad y la tranquilidad o el equilibrio mental. Para ellos, la razón se alcanza renunciando a la riqueza material y las comodidades. Zenón de Citio, fundador de la Escuela Estoica expuso sus ideas en "De la vida conforme a la naturaleza".

Son numerosos los ejemplos de personas que se han retirado para alcanzar la purificación del espíritu. Así, encontramos ascetas y estilitas, anacoretas y ermitaños o eremitas, quienes tienen en común el retiro en solitario de la sociedad o la comunidad, habiendo renunciado a los bienes materiales.

CASA Y NATURALEZA



Truus Schröder y Gerrit Rietveld. Fotografía de la década de 1950



Casa Schröder. Gerrit Rietveld. Utrecht. 1924

Desde un punto de vista agnóstico, la búsqueda de la purificación del espíritu, está relacionada con la calma, con el equilibrio mental o, lo que es lo mismo, la salud psicológica y emocional.

Un ejemplo extraordinario, así como la excepcional arquitectura que concibió, es el de la señora Schröder en Utrecht, Holanda. Truus Schröder necesitaba una casa que se abriera a la naturaleza mientras se aislaba del, para ella, sofocante contexto social del pequeño núcleo urbano holandés.

Al quedar viuda, la señora Schröder decidió vivir según sus propias ideas. Prefirió habitar cerca de las copas de los árboles y separada de la vida social. Cerca de sus hijos y sin servicio, lo que resultaba una forma de vida algo excéntrica en aquellos días para su clase social. Hasta entonces, los Schröder habían vivido en una vivienda de grandes dimensiones que la familia tenía en el centro de la ciudad¹⁹⁸.

Sin pareja, Truus decidió dejar atrás la gran casa del centro urbano que había sido propiedad de la familia del señor Schröder. Rechazando aquellas costumbres y restricciones, buscó un lugar donde construir una nueva casa adaptada a sus necesidades. Encontró un pequeño solar al final de una hilera de casas en Prins Hendriklaan que quedaba abierto hacia el sur, el este y el oeste. Este solar se abría, en el momento de la compra, hacia un parque en el lado

¹⁹⁸ Las habitaciones de esta casa resultaban demasiado altas para el gusto de Truus Schröder por lo que el señor Schröder le ofreció la posibilidad de reformar una de ellas. Tras la búsqueda de la persona capaz de llevar a cabo este encargo, la señora Schröder encontró al joven Gerrit Rietveld, un carpintero al frente del negocio familiar, que se encargaba de pequeños trabajos de ebanistería y que había creado la sorprendente y personal silla Roja y Azul. La reforma consistió en construir asientos y sofás encastrados, y simular que el techo fuera menos alto, tapando la parte superior de las ventanas, suspendiendo la iluminación y pintando la parte superior de la habitación de un color gris claro.

CASA Y NATURALEZA



Interior de la casa Schröder

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

sureste por lo que estaba rodeado por árboles y un lago. El diseño de la casa se realizaría entre la promotora y el arquitecto Gerrit Rietveld y su construcción concluyó en 1924.

Como he indicado, la señora Schröder necesitaba una vivienda que no estuviese restringida y sometida a la presión de la comunidad social, por lo que continuar con la costumbre de situar la casa en la planta baja no parecía lo más apropiado. La promotora decidió situar las estancias principales de la casa en la planta primera. Así, conseguiría estar cerca del cielo y establecer una relación cercana con las copas de los árboles que rodeaban la casa.

La casa era una declaración de intenciones, una toma de posición, una declaración de cómo una mujer moderna, independiente intentaba vivir su vida¹⁹⁹.

Esta casa también destaca por su personal organización interior. Calificaron la primera planta como "ático", y así consiguieron construir la casa según sus ideas quedando exentos del cumplimiento de una estricta normativa en cuando a la configuración de los espacios y de las relaciones entre estos.

Como ya he apuntado, antes de fallecer el señor Schröder, los niños estaban al cargo de una niñera que los cuidaba pero cuando Truus quedó viuda asumió su custodia total y pensó que debían vivir más unidos. Promotora y arquitecto, tras situar los dormitorios, eliminaron paredes innecesarias²⁰⁰, hasta formar un único espacio en la vivienda, abierto e inundado de luz por los tres lados.

¹⁹⁹ "The house was a statement of intent, a stance taken; a declaration of how an independent modern woman intended to live her life." Traducción propia (OVERY, y otros, 1992 pág. 22)

²⁰⁰ Truus Schröder preguntó a Rietveld si algunas paredes se podían quitar: "¿Pueden eliminarse también estas paredes?" A lo que él respondió "Con placer, ¡Fuera esas

CASA Y NATURALEZA



Escaleras y lucernario de la casa Schröder

paredes!" Después pensaron que a veces serían necesarias, de manera que dieron con las puertas correderas. (OVERY, y otros, 1992 pág. 56)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Las ventanas del espacio principal se organizan en dos filas. Las superiores llegan hasta el mismo plano del techo, deconstruyendo así drásticamente el espacio interior. Las ventanas inferiores se pueden cerrar con estores para conseguir intimidad, pero la fila superior queda siempre descubierta, de forma que la luz que inunda el espacio siempre está garantizada.

Sobre la escalera de caracol que se encuentra en la parte central de la casa situaron un lucernario que ilumina todo el espacio. Se trata de un cubo de cristal que, además de servir para salir a la cubierta, contiene un pequeño espacio para estar. Es como una cabaña de cristal en un árbol y sirvió como escondite y lugar privado a los niños. Además, este lucernario consigue introducir la luz en el corazón mismo de la vivienda, haciendo que el techo pierda su peso y creando la ilusión de que la casa es un espacio descubierto.

Existen también ejemplos socialmente más extendidos. Las culturas del norte de Europa han mantenido la costumbre del retiro a la naturaleza de forma socialmente generalizada, extendiéndolo a casi la totalidad de la población. Los nórdicos tienen la costumbre de retirarse unas temporadas a cabañas perdidas en los bosques. Allí, llevan una vida solitaria en contacto directo con la naturaleza.

Las "casitas de verano", en finlandés *kesämökki*, en sueco *sommarhus* y en ruso *datcha*, son una costumbre que mantienen las familias en los países nórdicos. Para algunos, no es más que una casa donde pasar el verano en soledad o en compañía de la familia, pero para otros, su estancia en la *kesämökki* es empleada para estar en solitario en la naturaleza, en silencio, alimentándose de lo pescado en los lagos o lo recolectado en los bosques. En estas casas, no desean electricidad o fontanería, ni otras comodidades.

Rybczynski señala el antecedente de estas "casitas de verano" en las cabañas que los habitantes de Oslo (entonces Cristianía) ya utilizaban en el siglo XVII

CASA Y NATURALEZA



Villa Flora. Aino Aalto. Alajärvi. Finlandia. 1926

para pasar la temporada estival. Entonces, no se trataba de más que una "pequeña cuadra en su prado para pasar la noche"²⁰¹.

En los años 20, la cultura de las *kesämökki* finlandesas se encontraba en un momento decisivo. En una nación recientemente independiente, los viejos patrones zaristas estaban cambiando a la vez que las formas democráticas. La cultura de las villas de la clase alta, que había comenzado en 1840, bajo el dominio de la clase media estaba evolucionando al modelo de villa burguesa²⁰².

En 1928, la revista cultural finlandesa "Aitta" organizó un concurso para el diseño de un nuevo tipo de casa de verano. El arquitecto Alvar Aalto presentó tres diseños, "Konsoli", "Merry-go-round" y "Kummeli"²⁰³. Estos proyectos proponían modelos funcionalistas al más puro estilo Moderno europeo de la época, haciendo un uso muy económico del reducido espacio. También realizó otros proyectos como "Tuli" o "Bio", todos ellos son pequeñas viviendas con el máximo aprovechamiento del espacio así como de la radiación solar.

También los Aalto tenían una "casita de verano". En 1926, Alvar y Aino construyeron en Alajärvi la Villa Flora. Se trata de un simple volumen blanco con lo imprescindible, precedido por un pórtico que forma su fachada y una cubierta de turba. La familia Aalto pasaba allí las vacaciones de verano, era el momento para la relajación y los pasatiempos²⁰⁴. Hasta el fallecimiento de Aino en 1949, a partir de entonces la casa era lugar de demasiados recuerdos²⁰⁵.

Aquel mismo año, Alvar Aalto ganó el concurso para construir el Ayuntamiento de Säynätsalo. En este municipio, en la isla Muuratsalo, comenzó a construir su

²⁰¹ (RYBCZYNSKI, 1986-1989 pág. 56)

²⁰² (HELAMAA, y otros, 2007 pág. 16)

²⁰³ (HELAMAA, y otros, 2007 pág. 19)

²⁰⁴ (HELAMAA, y otros, 2007 pág. 89)

²⁰⁵ (HELAMAA, y otros, 2007 pág. 39)

CASA Y NATURALEZA



Planta de la *koetalo*. Alvar Aalto. Muuratsalo. Finlandia. 1952-1953



Patio de acceso. Koetalo. Alvar Aalto. Muuratsalo. Finlandia. 1952-1953

*koetalo*²⁰⁶, su casa experimental²⁰⁷. La relación de esta casa con el entorno se fue intensificando según se desarrollaba el proyecto. Si al principio la organización era más geométrica y regular, la ubicación de los volúmenes se fue adaptando a las particularidades del lugar, las rocas y el bosque.

La casa forma un cuadrado firmemente definido en el enclave. Sin embargo, la casa sólo ocupará los lados norte y este de esta superficie, dejando el resto libre para un patio de acceso. Este atrio de entrada se relaciona visualmente con el lago en dos direcciones perpendiculares, en cuya intersección se sitúa el lugar para el fuego.

Hacia el noreste, otros volúmenes menores prolongan la rotundidad del cuadrado principal, buscando una relación más íntima con el bosque. Estos pabellones, junto a una formación granítica del lugar, forman un recinto acotado en el bosque. El patio pavimentado con ladrillo del patio y la tierra del bosque de este recinto, forman dos espacios con texturas diferenciadas, el primero creado por el ser humano y con una geometría clara (el cuadrado) y el segundo creado por la naturaleza, blando, de geometría compleja y definición menos rotunda. Es como si se representaran las dos esferas anteriormente explicadas, la primaria y la secundaria.

Como es típico en las *kesämökki*, en Muuratsalo el ideal de la vida sobria y el contacto con la naturaleza son la norma. Más adelante expondré el pensamiento de Emerson y Thoreau, quienes influyeron en Aalto, tal y como señala Kirmo

²⁰⁶ (WALL, 2007 pág. 9)

²⁰⁷ "Casa experimental" en suomi se traduce como *koetalo*. Para Aalto, el término "casa de verano" tiene una connotación vulgar, por lo que prefiere el eufemismo de "casa experimental". (HELAMAA, y otros, 2007 pág. 20)

CASA Y NATURALEZA



Sauna de en Muuratsalo. Alvar Aalto

Mikkola²⁰⁸. Así describe Aalto sus primeras experiencias en contacto con la naturaleza:

*Era natural que ya en mis años de estudiante participara durante las vacaciones escolares en los trabajos de mi padre como ayudante cartógrafo. En lo que se refiere al paisaje finlandés, lo tenía siempre presente a mi alrededor. Cuando experimenté el equilibrio activo que la naturaleza me transmitió, empecé a comprender cómo tiene que tratar el hombre a su medio natural. (...) El hombre puede intentar llegar a un equilibrio armonioso con su entorno e intentar reparar los daños ya causados.*²⁰⁹

Como no podía ser de otra forma en una casa finlandesa, también en Muuratsalo construyó Aalto una sauna de diseño rústico, incluso arcaico²¹⁰. Estas construcciones, que son parte esencial en la cultura finlandesa, se construyen generalmente con troncos de madera ensamblados al más puro estilo rústico. El papel central del fuego también hace alusión al imaginario colectivo de esta gélida nación. Las sesiones en la sauna, suelen estar acompañadas de protocolo que exige relajación y silencio, haciendo de la experiencia algo purificador para el cuerpo y la mente.

Estas ideas parecen una maduración de conceptos que ya había iniciado en el proyecto de la Villa Mairea, construida la década anterior, justo antes de la guerra entre 1937 y 1940. Harry y Marie Gullichsen encargaron a Aalto la construcción de una gran villa en Noormarkku y exigieron al arquitecto que tomara el proyecto como una casa experimental²¹¹. Esta *koetalo* sufrió muchos cambios y modificaciones. Una de ellas desestimó la idea de elevar el salón, ya

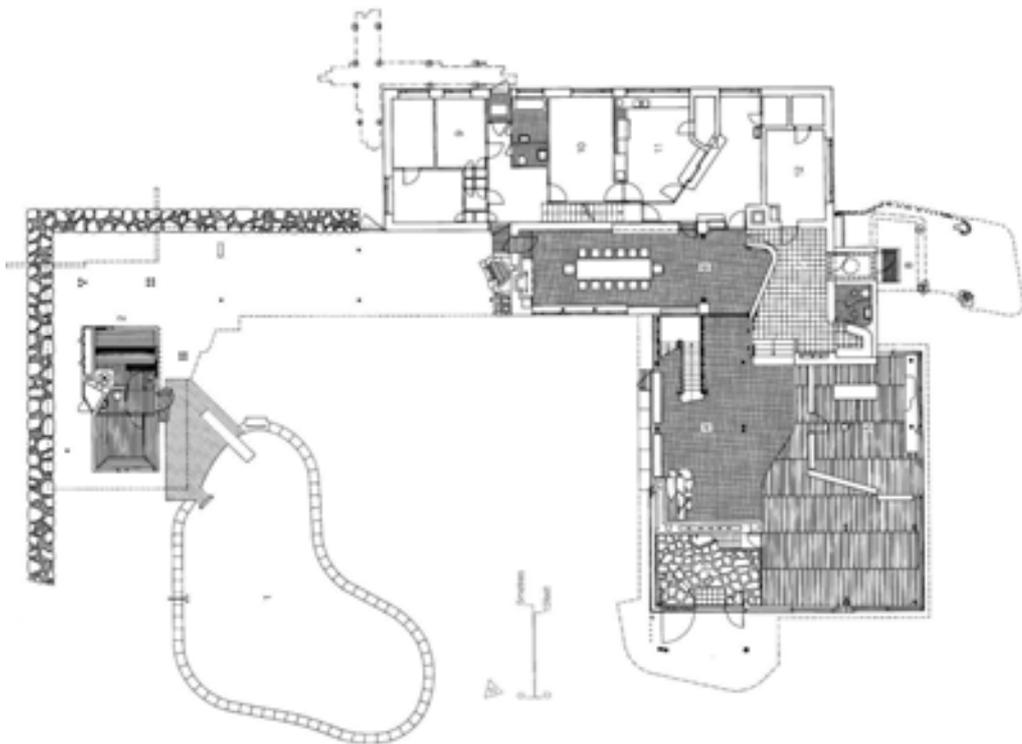
²⁰⁸ (MIKKOLA, 1993 pág. 19)

²⁰⁹ (PALLASMAA, 2010 pág. 61)

²¹⁰ (HELAMAA, y otros, 2007 pág. 101)

²¹¹ (PALLASMAA, 1998 pág. 70)

CASA Y NATURALEZA



Planta de la Villa Mairea. Alvar Aalto. Noormarkku. Finlandia. 1937-1940

que los clientes deseaban una conexión directa entre los espacios interiores y los exteriores²¹².

En la Villa Mairea Aalto expone los universos primitivo y cultural, onírico y racional, de forma muy explícita. Llegamos a la casa atravesando un bosque y antes de entrar en el volumen blanco, un pórtico de listones de madera cilíndricos simplemente entrelazados con tiras de ratán, como si de troncos recién cortados se tratara, nos recibe y prepara. Una vez en el interior, podemos ver el jardín y el bosque, y situado entre ellos, la sauna. Esta, y todo lo imaginario que en la cultura finlandesa lleva implícito, forma un volumen autónomo entre el jardín y el bosque solamente unido a la casa mediante un pórtico.

Pallasmaa hace referencia al imaginario de Aalto y señala que en ella existe un aspecto relacionado con el objeto desde el exterior que implica monumentalidad, abordaje, autoridad y masculinidad, frente a la interioridad del espacio exterior cercado que implica acogida, protección, sencillez y femineidad²¹³.

La casa, funcional, racional²¹⁴ y ordenada se opone a la piscina, el cenador y la sauna, pertenecientes a lo primitivo y lo imaginario, simbolizando el contacto con la naturaleza. Así, en esta obra quedan unidos sintéticamente los dos universos. La casa blanca, se contrapone a la otra parte de madera, de geometría menos regular, en el que incluso los detalles constructivos son más primitivos. Juhanni Pallasmaa denomina a esto "racionalismo ampliado":

La idea de Aalto de un racionalismo ampliado es también importante para poder entender sus proyectos. A menudo se considera su arquitectura como

²¹² (PALLASMAA, 1998 pág. 72)

²¹³ (PALLASMAA, 1998 pág. 85)

²¹⁴ Aalto participó en el segundo Congreso del CIAM de Frankfurt, en 1929. Aunque pronto fuera crítico con el Movimiento Moderno. (PALLASMAA, 1998 pág. 75)

*irracional, pero se trata de un claro malentendido de su pensamiento. Los aparentes caprichos, improvisaciones y complejidades de sus proyectos derivan de su personal racional, que se amplió para incluir el reino psicológico y mental de su arquitectura.*²¹⁵

El hijo de los promotores de la vivienda también hace referencia a estas dos esferas cuando afirma que la villa es un lugar de diálogo a diversos niveles entre dos categorías: lo emocional y lo racional. Para Kristian Gullichsen, la emoción está presente en los arcos, los materiales naturales, los colores y las texturas, mientras que los volúmenes geométricos blancos representan la racionalidad. Gullichsen afirma que la casa es un juego entre la intuición que funciona a nivel de la emoción y la inteligencia que analiza²¹⁶. La villa expone estas dos visiones de la arquitectura y la vida, resultando ecléctica y atemporal, personal y ajena a clichés. Pallasmaa describe así la esencia eterna de la casa:

A través del filtro vertical del bosque de pinos, la primera vista que captamos cuando se llega es la de una construcción moderna, geométrica y de un blanco deslumbrante, con el estereotipo de la su escalera blanca de caracol que sube a la cubierta. Sin embargo, acercándonos al máximo, se superpone a esta imagen la de la galería rústica de la entrada. Por su estructura disimétrica, ensamblada con clavijas de madera y con sus estacas de abeto sin pulir, da la sensación de un edificio temporal y arcaico.

En la zona del patio, el tabique corredero de cristal que forma parte de las características estilísticas de lo moderno se asocia a la combinación primitiva, en piedras naturales, de la chimenea y la escalera que sube al tejado. A modo de contraste, el tejado-terraza del edificio principal – solución clásica del Movimiento Moderno- está flanqueado por un tejado de turba en el lado de la sauna y, en el borde de la terraza superior, la

²¹⁵ (PALLASMAA, 2010 pág. 84)

²¹⁶ (GULLICHSEN, 1993 pág. 65)

barandilla de acero pintado de blanco, cual borda de un buque se repite en la terraza inferior en forma de barandilla irregular alzada mediante troncos delgados, que posee todos los elementos de una barrera de granja.²¹⁷

Aalto aúna las dos concepciones de la arquitectura, la casa y la forma de vida. Por un lado, el orden, lo racional y por otro lo simbólico, lo onírico. Un ejemplo de arquitectura “amplia” y una riqueza en el lenguaje que permite múltiples interpretaciones.

PARAISO EN LA TIERRA

La costumbre del retiro estival tiene, como hemos visto, su origen en la cultura romana. Es una práctica que también se repetía en el Renacimiento. En ciudades como Roma y Florencia, sus características orográficas hacen que en verano las temperaturas sean muy elevadas. Así, es fácilmente comprensible que aquellos que se lo podían permitir, buscaran un retiro a los alrededores donde las temperaturas fuesen más templadas. Este fenómeno conforma la llamada *villeggiatura*²¹⁸. Este desplazamiento que realizaban las familias se transformó en un ritual necesario para conservar determinado estatus social. El lugar elegido para el retiro era más fresco, pero suficientemente cercano como para garantizar el contacto social. Debido a la cercanía de las colinas que circunscriben Roma, esta relación es además visual, de forma que las familias podían apartarse del centro urbano y observarlo desde la periferia mientras, a su vez, se observaban entre ellas²¹⁹.

²¹⁷ (PALLASMAA, 1993 pág. 43)

²¹⁸ Steenbergen define la *villeggiatura* como el conjunto de villas o casas de campo construidas por los terratenientes de la alta nobleza surgidas en la Toscana a lo largo del siglo XV siguiendo el ideal cultural de la vida rural. (STEENBERGEN, y otros, 2001 pág. 42)

²¹⁹ (STEENBERGEN, y otros, 2001 pág. 99)

Existe un ejemplo cercano en el tiempo de *villeggiatura* que creó una arquitectura doméstica con un estilo propio. A mediados del siglo XX la *Jet Set*²²⁰ de Hollywood se reunía al otro lado de las montañas de San Jacinto, en una pequeña ciudad situada en el desierto de Coachella llamada Palm Springs. Este lugar era un glamuroso oasis en el desierto, lugar de hoteles y resorts, que servía de escape para los adinerados habitantes de la trepidante cercana ciudad de Los Angeles en los meses de invierno:

Palm Springs en los años 40 y 50 era donde Hollywood venía a jugar. Y raramente jugaban en público. No lo necesitaban. Tenían la privacidad en sus haciendas amuralladas o clubs de campo enrejados.

Las estrellas venían a obtener un bronceado junto a la piscina en el Desert Inn, jugar al tenis en el Racquet Club, montar a caballo en el Tahquitz Canyon, comprar en I. Magnin, beber martinis en el Bamboo Bar o el Doll House y bailar a la orquesta de Louis Armstrong en el Chi Chi. Palm Springs se convirtió en sinónimo de Bob Hope, Frank Sinatra y Dinah Shore. Palm Springs significaba diversión en el sol, golf, y Fin de Semana Palm Springs.²²¹

La ciudad se asienta en un enclave espléndido: protegido al oeste por las montañas San Jacinto, normalmente cubiertas de nieve, al suroeste se elevan las montañas Santa Rosa, cuyo nombre proviene de su color, al este se extiende el desierto rosa y amarillo y al norte están las montañas de San Bernardino. Un lugar protegido por las montañas, con sol durante todo el año, aire seco y limpio, abastecimiento ilimitado de agua, bosquesillos de palmeras y manantiales de aguas minerales termales²²². Allí construyeron casas los arquitectos Richard

²²⁰ Término como se conoce a un grupo social de personas ricas que participan en actividades habitualmente inalcanzables al común de los individuos.

²²¹ (CYGELMAN, 1999 pág. 17)

²²² (CYGELMAN, 1999 pág. 19)

Neutra, Albert Frey, Craig Ellwood, Quincy Jones o John Lautner configurando lo que se llamaría "arquitectura del desierto"²²³.

Pasar una temporada en este lugar, a pesar de su proximidad con la ciudad de Los Ángeles, era toda una experiencia renovadora gracias al paisaje del desierto, tan extenso y extraño. Los sentidos de los habitantes eran amplificadas por efecto de la rareza de la luz, los colores y la extraña vegetación, como el cactus Ocotillo típico de la zona. Como veremos, Richard Neutra calificaba este paisaje como la lunar²²⁴ y alienígena²²⁵. La contemplación del cielo y las montañas al anochecer eran todo un espectáculo. Así describe el diseñador industrial Raymond Loewy sus experiencias de retiro en su propiedad de Palm Springs:

*Cuando la casa está a oscuras, a excepción de una fogata y velas, la vista es completamente bella. Una pequeña fuente añade el tono débil para el silencio de este oasis. A lo lejos, oímos los coyotes. Viola está junto a mí; R. L. es feliz.*²²⁶

Lo que ocurrió en este enclave fue que la "arquitectura del desierto" fue tomando su sello y, lo que es aún más importante, "formar parte del desierto", se estableció como el estándar habitacional del lugar. Así, surgieron propuestas que, literalmente, "introducían el desierto en la casa". Un ejemplo de esto lo constituye la segunda casa del arquitecto Albert Frey, afincado en la ciudad desde 1933²²⁷. Construida en las laderas de las montañas de San Jacinto, a una cota superior a la ciudad y el desierto, una gran roca existente en la parcela se integra en el pequeño volumen, separando el espacio del estar y el dormitorio.

²²³ (CYGELMAN, 1999 pág. 18)

²²⁴ (LEET, 2004 pág. 68)

²²⁵ (LEET, 2004 pág. 131)

²²⁶ (CYGELMAN, 1999 pág. 48)

²²⁷ (CYGELMAN, 1999 pág. 28)

CASA Y NATURALEZA



Interior de la casa Frey II. Albert Frey.
Palm Springs. California. Estados Unidos. 1963-1964

También en una cota superior a la de la ciudad, como las villas italianas, se encuentra el espléndido caso de la Casa Arthur Elrod de John Lautner, construida en 1968²²⁸ y que, como gran parte de la obra de Lautner, es un belvedere panorámico que parece querer apoderarse del espectacular paisaje que se extiende ante él. En este entorno, Neutra construyó también la casa Kauffmann, encargo del mismo promotor de la Casa de la Cascada ya comentada y que, como vemos, apreciaba mucho la naturaleza.

A continuación expondré un ejemplo en el que el arquitecto y la promotora formaron un equipo que analizó estas ideas y las llevaron a cabo en una modesta vivienda. La pequeña casa Miller refleja de forma condensada las ideas del arquitecto, Richard Neutra, y también de la promotora, Grace Lewis Miller.

Apenas dos meses después de quedar viuda, Grace Lewis Miller decide partir de San Luis (Missouri) con sus dos hijos y H. Grant Wood, editor del Palm Springs News, huyendo del conservadurismo del Medio Oeste y toma la ruta 66 a California²²⁹. Existe como vemos, cierto parecido con la situación personal de la señora Schröder que ya hemos conocido. En aquella situación, la señora Miller no tenía las ideas muy claras, barajó la idea de escribir un guión cinematográfico, cultivar una plantación de albaricoques o formar una escuela de Ejercicios Funcionales del Sistema Mensendieck²³⁰ del que era instructora certificada²³¹.

Pocos meses después de llegar a la costa oeste, Wood introdujo a Miller en la comunidad de Palm Springs. Allí, la señora Miller encontró escape a la confortable pero provinciana vida de San Luis. Entre estos habitantes, la señora Miller aspiraba encontrar clientas interesadas en sus sofisticados conocimientos

²²⁸ (CYGELMAN, 1999 pág. 168)

²²⁹ (LEET, 2004 pág. 17)

²³⁰ Este sistema, originado en Alemania en los años 20, consiste en el estudio de las posturas y movimientos, los cuales son básicos para la salud del paciente.

²³¹ (LEET, 2004 pág. 19)

CASA Y NATURALEZA



Casa Miller. Richard Neutra. Palm Springs. California. Estados Unidos. 1937

por lo que decidió construir una pequeña casa y estudio donde impartir las clases del Método Mensendieck²³².

La señora Miller adquirió una parcela al límite sur de la ciudad, muy cercana al Racquet Club de tenis de moda de la ciudad y a menos de cinco minutos a coche del centro. Esta parcela de esquina, se situaba en el extremo sureste de la ciudad y el límite sur lo establecía una reserva india, por lo que gozaba de vistas sin límites del desierto en dos de sus lados. Allí, Grace Miller encargó en 1936 su casa al arquitecto Richard Neutra.

La elección de Neutra era lógica teniendo en cuenta tanto las ideas modernas de la clienta como los intereses por la cultura física del arquitecto tal y como había demostrado en la casa para el Doctor Lovell. En efecto, Neutra creía en los beneficios que la arquitectura podía aportar a la salud de las personas. La intención de incorporar un estudio además de la vivienda fue lo que motivó al arquitecto en lo que de otra manera habría sido un pequeño encargo sin interés²³³.

El programa de la casa lo constituyen un espacio social con un anexo donde poder impartir las clases del sistema Mensendieck, una cocina, un dormitorio principal y otro secundario para el servicio o los niños, baños y un garaje. El proyecto tuvo variantes que arquitecto y clienta fueron concretando. Desde los esquemas iniciales fue determinante la vista de la zona social hacia el este, hacia el abierto desierto sin desarrollar de la reserva india. Miller recordó a Neutra la importancia de las tormentas de arena que azotan la zona desde el

²³² (LEET, 2004 pág. 19)

²³³ Así, el arquitecto insistió en que la casa fuera publicada bajo el nombre de "Casa Mensendieck". (LEET, 2004 pág. 20)

CASA Y NATURALEZA



Salón y espacio para clases del sistema Mensendieck
Casa Miller. Richard Neutra. Palm Springs. California. Estados Unidos. 1937



Galería de acceso
Casa Miller. Richard Neutra. Palm Springs. California. Estados Unidos. 1937

norte, por lo que recomendó que la casa se protegiera debidamente hacia este lado²³⁴.

La idea de tienda de campaña o *jaima* en el desierto está presente en este proyecto. El aspecto de la casa es la de un pequeño pabellón en mitad del desierto. Ya he señalado que Neutra comparaba vivir en el desierto con vivir en la luna, con temperaturas muy altas durante el día y muy bajas durante la noche y confiaba en que los materiales industriales dieran la solución a estas condiciones. Así, la casa Miller sería la primera construida por Neutra en el desierto y le serviría para demostrar las posibilidades de la arquitectura moderna en tales extremas condiciones²³⁵.

Miller aclaró al arquitecto que el Sistema Mensendieck era impartido de forma individual y con poca ropa, por lo que la luz proveniente preferiblemente del norte debía garantizar la privacidad. Así, Miller proponía el uso de cortinas durante las clases y que al terminar se pudiesen abrir para añadir este espacio al estar y contribuir a la ampliación del espacio.

El acceso desde el sur se realiza por un porche que protege la vivienda del extremo sol de Palm Springs. Se accede a una galería que comunica el espacio interior mediante una gran puerta corredera de vidrio. De esta manera, el espacio interior se formaliza gradualmente. Esta galería esta dimensionada para ser un espacio en sí mismo, combinable con el interior cuando las temperaturas lo permiten. El espacio principal se sitúa en el lado sureste, con el estudio al norte. Cuando el porche y el estudio se incorporan a éste, las dimensiones resultantes son considerables.

²³⁴ "Si hemos hablado del viento que viene del norte o noreste, es porque cuando azota, azota." (LEET, 2004 pág. 68)

²³⁵ (LEET, 2004 pág. 68)

CASA Y NATURALEZA



Grace Miiler en la galería de la casa Miller

El dormitorio principal se sitúa en extremo noroeste, abierto al oeste y protegido del norte, obteniendo solo su luz tamizada por el mismo vidrio translúcido que ilumina el estudio. Hacia el oeste dispone de un porche planteado como zona para dormir. Este porche protege, además, el dormitorio interior. La cocina y el otro dormitorio se protegen mediante el porche de acceso del sur.

Habitar en el exterior es la idea que originó la casa. Así se puede comprender al estudiar detalles como la petición de un rincón interior donde poner la mesa para comer los días en los que no se pudiera hacer en el exterior. Abrir la casa al exterior era deseo de la propietaria y el arquitecto:

Exijo que todas las entradas y todos los espacios habitables estén en el mismo nivel que el suelo exterior del desierto (ningún peldaño en ningún lugar). Esto, a mi juicio, ha demostrado ser un requisito muy afortunado, aunque nunca nadie se ha detenido a pensar que esta puede ser una razón por qué en esta casa nos sentimos una parte tan importante de la belleza exterior.²³⁶

“Habitar en el desierto” fue inspirador para la señora Miller desde el principio. Así describía sus primeras intenciones al conocer Palm Springs y lo que este entorno brindaba a la experiencia de habitar la casa:

En general, tenía en mente que mi casa debía, sobre todo, hacer uso de este notable escenario de Palm Springs; que los espacios interiores debían ser parte de los exteriores, y los espacios exteriores debían ser una parte de los interiores. Hay cañones y montañas cubiertas de nieve inmediatamente al oeste, y el ancho desierto la sur y al este... Yo quería que esta casa fuera una parte de este escenario²³⁷.

²³⁶ Grace Lewis Miller citada en (LEET, 2004 pág. 76)

²³⁷ Grace Lewis Miller citada en (LEET, 2004 pág. 131)

CASA Y NATURALEZA



Jardín de la casa Miller

*Hay tanto entretenimiento en los días buenos como en los malos. Si tienes que permanecer en el interior, puedes ver el color cambiando en las montañas cuando el sol sale y se eleva, puedes estar sentado en el interior y ver una tormenta que se acerca haciendo estragos en las montañas, o estar aquí mismo en medio de una tormenta de arena y sentir que estas pasando un buen rato.*²³⁸

La idea de continuidad entre el espacio interior y el exterior conlleva organizar el primero acorde al segundo, pero también exige el tratamiento del exterior. El desierto agreste es suavizado cuando se acerca a la casa, sin roturas ni líneas, de forma sutil y continua. El jardín también fue diseñado por Neutra. El esquema paisajístico que Neutra trazó rodeando la casa creó un sutil contraste entre el desierto idealizado y un oasis. Se emplearon plantas de la zona dependientes del agua así como arboles de cítricos cerca del dormitorio. En el lado sur, con vistas hacia el desierto, primero había una franja de verde césped, lo cual era una excentricidad en esta ciudad, y más allá, se seleccionaron plantas de la zona más secas para garantizar una perfecta continuidad entre la parcela y el desierto. En el lado norte, una línea de tamarindos protegía la casa de las tormentas de arena²³⁹.

Arquitecto y clienta estaban seguros del éxito que tendría el estudio Mensendieck, dado su frecuente presencia en la prensa, revistas, libros, exposiciones así como su cercana ubicación al Racquet Club. Incluso la señora Miller promocionaba al arquitecto en la ciudad, con la idea de darle trabajo, pero no lo consiguió. La promotora también contempló la posibilidad de construir una casa para invitados anexa pero las dificultades económicas lo imposibilitaron²⁴⁰. En los años 30, Neutra no consiguió ningún encargo en Palm Springs, la guerra en Europa se prolongaba y los recortes empezaron a notarse en los Estados

²³⁸ Grace Lewis Miller citada en (LEET, 2004 pág. 131)

²³⁹ (LEET, 2004 págs. 118, 126)

²⁴⁰ (LEET, 2004 pág. 103)

Unidos, además, el racionamiento de gasolina hacía el desplazamiento entre St. Louis y Palm Springs prácticamente imposible. En marzo de 1940, solo después de permanecer cuatro temporadas en la casa, Grace Lewis Miller se vio obligada a poner la casa en venta. No pudo venderla, por lo que tuvo que alquilarla. Una vez acabada la guerra, encontró la casa en tal mal estado que no pudo permanecer en ella, cerró la propiedad y dejó la ciudad.

Con la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial en 1941, Palm Springs sufrió una gran transformación. El lugar de ocio y retiro exclusivo se convirtió en un puesto militar en el desierto. El Departamento de Guerra inició transformaciones en el aeropuerto existente y creó uno nuevo para acomodar la Armada Aérea. A finales de los años 60 la casa se vio rodeada de construcciones por lo que la idea de pabellón en el desierto se perdió para siempre. Hoy en día, la finca está rodeada por un alto muro que encierra el jardín que un día se fusionaba con el desierto. La sensación que inspiró la casa solo la podemos encontrar en el magnífico legado fotográfico de Julius Shulman de 1937²⁴¹.

Neutra desarrolló posteriormente los experimentos realizados en la casa Miller para formalizar su visión de la unión de la vivienda y la naturaleza circundante. Estas ideas fueron expuestas por el arquitecto años después bajo el nombre de "biorrealismo". Neutra opinaba que el entorno humano debe dirigir los sentidos, y definía su filosofía como "biorrealismo": de "bios" (en griego, "vida") y de "realismo", porque la arquitectura debe dirigirse por el modo en que los seres humanos realmente se comportan y evolucionan:

El universo del que formamos parte es un continuo dinámico. Se extiende desde los sistemas galácticos más distantes hasta nuestra atmósfera, nuestra biosfera y nuestro manto terrestre, penetrando cada vez más

²⁴¹ (LEET, 2004 pág. 147)

profundamente en la red de acontecimientos moleculares y subatómicos que configuran toda la materia, el movimiento y nuestra mente. Nuestra piel es una membrana, no una barricada... Los límites más remotos del cosmos no se encuentran "ahí fuera, en algún lugar", sino que están causalmente entrelazados con pliegues más cercanos y profundos de nuestro paisaje interior.²⁴²

Amamos la naturaleza, las plantas, las vistas, la luz y el aire, de forma diferente, y más que generaciones previas. La técnica de hoy en día nos ha dotado de los medios estructurales para abrir nuestra vivienda hasta el entorno y abrazar la naturaleza, para interrelacionar los espacios interiores y exteriores a nuestro gusto, para recibir a nuestros huéspedes en el jardín de la azotea; eliminar las particiones exteriores cuando el tiempo parece sereno, apartar las cortinas continuas de unas ventanas tan anchas como el paisaje.²⁴³

ESPACIO ABSTRACTO PARA LA CREATIVIDAD

La posibilidad de habitar un lugar tranquilo, alejado del "ajetreo social" permite mantener la mente relajada y concentrada en tareas que requieren esfuerzo creativo. Así, retirarse a lugares apartados ha sido una práctica llevada a cabo también por personas con inquietudes creativas.

El arquitecto Kazuo Shinohara también considera una necesidad proporcionar espacios donde los seres humanos puedan distanciarse del "vértigo de la vida

²⁴² NEUTRA, Richard, "Nature Near: Late Essays of Richard Neutra", Capra Press, 1989. Citado en (LAMPRECHT, 2004 pág. 11)

²⁴³ NEUTRA, Richard, "The New Building Art in California", California Arts & Architecture, 1935. Citado en (LEET, 2004 pág. 39)

CASA Y NATURALEZA



Casa Tanikawa. Kazuo Shinohara. Kita Saku. Japón. 1974

moderna²⁴⁴. Por ejemplo, en la casa Tanikawa de 1974, el arquitecto propone una estancia que abarca cerca del 80% de la superficie total de la pequeña vivienda para "funciones ilógicas"²⁴⁵, un espacio para la meditación.

Shuntaro Tanikawa es considerado el poeta japonés moderno de mayor talento²⁴⁶ y necesitaba una casa para retirarse y trabajar adecuadamente. Para ello, eligió un lugar en las altas montañas de la prefectura de Nagano. Entregó al arquitecto una sola hoja con las necesidades de su nueva casa. A modo de poema, Tanikawa pedía una "casa de invierno o cabaña de colono (casa). Espacio de verano o iglesia para un panteísta (no hace falta que sea una casa)."²⁴⁷

La casa se sitúa en una pendiente natural. No es más que un espacio entre la tierra y la cubierta. La estancia de "funciones ilógicas" de esta casa es un "espacio desnudo"²⁴⁸ con el suelo de tierra, sin pavimentar y que sigue la pendiente del terreno. Como he apuntado, ocupa casi toda la superficie de la casa mientras el resto de pequeños espacios que le sirven se sitúan en uno de sus extremos. Se trata de una mínima cocina-comedor, un baño y un dormitorio con suelo de tatami.

En el espacio principal no hay más que dos pilares, una hamaca de cuerda y un pequeño banco. No existen más referencias a funciones, el visitante no reconoce un espacio doméstico. Los dos lados ligeramente más alargados están íntegramente vidriados, por lo que parece como si el bosque circundante atravesara la pendiente y continuara.

Otro ejemplo paradigmático de vivienda que ofrece un retiro para trabajar y servir como espacio para la creatividad es la casa Farnsworth que Mies van der

²⁴⁴ (Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad, 2011 pág. 9)

²⁴⁵ (Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad, 2011 pág. 15)

²⁴⁶ (Kazuo Shinohara. Casas, 2011 pág. 132)

²⁴⁷ (Kazuo Shinohara. Casas, 2011 pág. 132)

²⁴⁸ (El tercer estilo, 1977)

CASA Y NATURALEZA



Comedor de la casa Farnsworth
Mies van der Rohe. Plano. Illinois. Estados Unidos. 1951

Rohe construyó para la doctora Farnsworth en Plano, Illinois. También es un espacio abstracto, desnudo, concebido para ofrecer un entorno tranquilo donde poder disfrutar de la naturaleza y recobrar fuerzas a una cultivada y adinerada urbanita²⁴⁹. Mies coincide con Shinohara al proponer una vivienda abstracta, minimalista, en la que los sentidos parecen amplificarse en la soledad. A pesar de las diferencias culturales, esta casa también ofrece un retiro de la sociedad a su propietaria y un espacio para habitar en la naturaleza. Ambas arquitecturas coinciden en la sobriedad de sus espacios y en el comedido empleo del sobrio mobiliario.

Alison Smithson se refiere a la casa Farnsworth, la casa de Charles y Ray Eames y el pabellón solar de Upper Lawn, como viviendas que han proporcionado el idilio a sus habitantes:

La definición de "idilio" según el diccionario es la siguiente: una descripción de una escena o incidente pintorescos, en especial en la vida de campo; un episodio adecuado e ese concepto.

Estos tres pabellones encarnan el idilio como un lugar donde renovarse; como una fuente de energía propia. Por lo tanto, se considera al pabellón como un lugar hecho idilio; un sueño de un estilo de vida sin estrés, un dominio (a menudo un gran jardín) que suele estar en lo pretendidamente salvaje, es decir, en la naturaleza.

Los tres pabellones son eficaces invenciones formales para el lugar en la naturaleza: el fragmento de un enclave imaginario cuya integridad depende

²⁴⁹ (VANDENBERG, 2003 pág. 6)

*del comportamiento decente de los otros. En el sentido de San Jerónimo, un estudio desde donde estimar, contemplar, considerar y evaluar la ciudad.*²⁵⁰

Alison señala más semejanzas, entre la casa Farnsworth y el pabellón de Upper Lawn. Califica ambas casas junto con la Casa Eames, como “pabellones en el territorio”:

La casa Farnsworth en Plano, Illinois, la casa y estudio de los Eames en Santa Mónica, California, y el Solar Pavilion (“El Capricho”) en Fonthill, Wiltshire, todos parecen ofrecer posibilidades de nuevos modos de habitar con luz. Estos tres pabellones disfrutaban de algunos puntos en común.

Todos aceptan el sol; la Farnsworth y la Eames controlan la cantidad de luz entrante mediante cortinas y demás.

Todos poseen una superficie estable en la inmediaciones exteriores, sobre la que se puede extender el modelo de habitar.

*Todos toman posición en su territorio de modo que se convierte en la zona de habitar adecuada.*²⁵¹

En 1945, Mies van der Rohe conoció a la doctora Farnsworth, quién le propuso construir una casa de retiro para los fines de semana en su propiedad cerca del río Fox, 60 millas al oeste de Chicago. El solar era una banda estrecha de casi tres hectáreas de bosque. La casa se construyó en 1951²⁵².

²⁵⁰ SMITHSON, Alison, “Tres pabellones del siglo XX: la casa Farnsworth, la de los Eames y Upper Lawn” en (SMITHSON, y otros, 2001 pág. 141)

²⁵¹ (SMITHSON, 1985-2001 pág. 33)

²⁵² (VANDENBERG, 2003 pág. 14)

La Doctora Edith Farnsworth tocaba el piano y además, tras una estancia en Italia en los años 20, tenía como afición traducir poesía italiana, actividad que la llevó los últimos años de su vida a Bagno a Ripoli cerca de Florencia, Italia.

El acceso a la finca se realiza por el lado norte y desciende hasta el río. Gran parte de la parcela se inunda cuando el río se desborda en primavera. En la orilla también crecen los árboles mayores. Así, decidieron situar la construcción en la parte inundable, de manera que la casa juega con estos árboles y el río. La casa no mira la naturaleza sino que se adentra y juega con ella, se integra. Se sitúa allí donde ocurren las cosas, aunque esto suponga el riesgo de quedar inundada.

La casa de cristal fue creada para que la propietaria pudiera disfrutar del silencio rural y el paso de las estaciones del año. Puede parecer que la casa es una simple caja, blanca y abstracta, situada sobre un terreno plano, abstracto también. Pero su emplazamiento, cerca de un gran arce establece una relación sutil con el entorno. Lord Peter Palumbo, quién adquiriera la casa a la promotora en 1972, describe la relación que el arce establece con la casa como “un gesto de caricia, una historia de amor sin fin”²⁵³ y detalla cómo este árbol la protege del sol en verano y como esparce sus hojas sobre ella.

La abstracción formal puede interpretarse como alejamiento respecto a la naturaleza pero, por el contrario, tal minimalismo formal sirve para amplificar los sentidos del habitante y remarcar los sutiles cambios de la naturaleza circundante. Además, la arriesgada decisión de ubicar la casa tan cerca de la orilla y sucumbir, por lo tanto, a las crecidas, nos hace pensar en su periodicidad y los ciclos naturales del río.

En una conversación que mantuvo con Christian Norberg-Schulz, Mies describió así la relación de la casa Farnsworth con la naturaleza:

²⁵³ “Tree bending over house in a gesture of caress, a never-ending love affair”. (PALUMBO, 1999 pág. 14)

CASA Y NATURALEZA



Casa Farnsworth
Mies van der Rohe. Plano. Illinois. Estados Unidos. 1951

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Espero hacer mis edificios como marcos neutrales donde el hombre y las obras de arte puedan tener su propia vida... la Naturaleza, también, debe tener su propia vida. Tenemos que tener el cuidado de no interrumpirlo con el color de nuestras casas y el acondicionamiento interior. Sin embargo, debemos tratar de unir la naturaleza, las casas y los seres humanos en una unidad superior. Si observas la naturaleza a través del vidrio de la casa Farnsworth, esta gana un significado más profundo que si se mira desde el exterior... se convierte en parte de una totalidad mayor.²⁵⁴

Palumbo eliminó el sendero de llegada a la casa al poco tiempo de adquirir la propiedad, para conseguir que la casa se entendiera como los templos de Paestum, "como una joya emergente de un ambiente informal de una pradera recién segada"²⁵⁵:

Viviendo en esta casa me he ido dando cuenta de un fenómeno muy especial: al entorno creado por el hombre y al entorno natural aquí se les permite responderse e interactuar entre ellos. Aunque pudiera parecer distinto al dogma de Rousseau o Thoreau, el efecto es esencialmente el mismo: el de ser uno con la Naturaleza, en su sentido más amplio, y con uno mismo.

Si el comienzo del día es importante, el final también lo es. Este tono y calidad de la luz compartida con Cannery Row es raramente más evidente en el crepúsculo, con sus gradaciones de amarillo, verde, rosa y morado. En esos momentos, uno puede ver hasta el infinito y con una claridad asombrosa. Sentado fuera en la terraza superior uno se siente como la flor de loto que flota en el agua y nunca se moja. En noviembre, una llena luna se eleva poco a poco detrás de la línea de árboles, como si diera un sello de

²⁵⁴ Cita extraída de NEUMEYER, Fritz, "The Artless Word", Cambridge, MA/London, MIT Press, 1991. (VANDENBERG, 2003 pág. 19)

²⁵⁵ (PALUMBO, 1999 pág. 15)

*aprobación para el día que acaba de pasar. Más tarde, en enero, cuando las nieves del invierno han empezado a caer y el paisaje se transforma, los coches pasan en silencio frente a la propiedad en incursiones congeladas, y la mágica quietud del campo sólo es rota por el estridente ladrido de un perro, tal vez a tres millas de distancia.*²⁵⁶

En primavera, el pabellón se eleva sobre una alfombra de narcisos, en verano sobre un verde prado, en otoño en medio del brillo de la dorada hojarasca; y cuando el cercano río desborda, la casa se asemeja a un barco flotante en la gran extensión de agua.²⁵⁷

El interior se planteó como un único espacio, sólo organizado por un elemento separador de servicio. Ahí se encuentran los baños, los muebles de la cocina y sala de calderas. Por el lado de la sala, este elemento principal que está ligeramente descentrado hacia el norte, define la chimenea²⁵⁸.

Esta casa y habitar en ella también implican confianza en el entorno. Las vistas libres en todas las direcciones amplían el espacio y salen al parque y la pradera sin ninguna interrupción. La idea básica consiste en fusionar el espacio interior con el exterior²⁵⁹. Es como si la idea de la casa de la pradera de Wright, el núcleo formado por la chimenea y los espacios extendiéndose a la naturaleza, fuese retomada por Mies.

Así describe al artista y crítico de arte Franz Schulze la casa tras haber visitado la casa en varias ocasiones:

La salida del sol, por supuesto, es encantadora. Pero la noche también, especialmente durante las tormentas eléctricas. Las nevadas son mágicas. Y

²⁵⁶ (PALUMBO, 1999 pág. 17)

²⁵⁷ (VANDENBERG, 2003 pág. 6)

²⁵⁸ (VANDENBERG, 2003 pág. 17)

²⁵⁹ (BLASER, 1999 pág. 11)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

recuerdo épocas en las que el agua del río se elevaba casi al nivel del suelo, pero no llegaba, por lo que tuvimos que movernos en canoa... No puedo recordar un momento de aburrimiento aquí.²⁶⁰

En los años 60, la Junta de Supervisores del Condado de Kendall decidió rectificar el trazado de la autovía que discurre al oeste de la parcela. La nueva autovía, 45 metros más cerca de la casa, era utilizada por más coches y más ruidosos. Así, la carretera era audible desde la vivienda. Este factor fue desmoralizante para la propietaria, que finalmente, vendió la casa en 1972²⁶¹.

Hemos conocido ejemplos de individuos que se retiran a sus casas para conseguir el aislamiento deseado. He estudiado casas que atienden a las necesidades físicas pero que también son beneficiosas para la salud psíquica de quién las habita.

Asimismo, el aislamiento voluntario ofrece la posibilidad de romper con la rutina y olvidar temporalmente las obligaciones que la vida en sociedad impone. De esta manera, se consigue una vivienda que ofrece confort mental y psicológico, necesario para recuperar el equilibrio emocional.

Hemos entendido el camino de descubrimiento del entorno y de la naturaleza. Este proceso ha sido gradual, de forma que primero hemos necesitado diferenciarnos de ella, construir incluso barreras y separaciones. A partir de ahí, la casa ha ido abriéndose al entorno. Primero mirándola, para luego, extenderse hacia ella, y finalmente, una vez conocidas las virtudes de esta idea, querer volver a formar parte de ella.

²⁶⁰ SCHULZE, Franz. *The Farnsworth House*, 1997. Citado en (VANDENBERG, 2003 pág. 23)

²⁶¹ (VANDENBERG, 2003 pág. 24)

CASA Y NATURALEZA

-

Hemos comprobado que podemos mantener una relación más estrecha entre nuestra vivienda y la naturaleza. Así, para poder habitar en contacto directo con la naturaleza, podemos proyectar casas que se extienden y se abren a ella.

De esta forma nos preparamos para poder vivir en relación con la naturaleza y conseguir construir una morada que tendrá en cuenta nuestras necesidades físicas o fisiológicas, pero también las psicológicas. Esto presenta, sin duda, una visión más compleja de lo que configuran las necesidades habitacionales de las personas.

-

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

5

EL EMBRIÓN DE LA CASA

EL EMBRIÓN DE LA CASA

-

-

Es mi intención ahora entender el origen de los espacios que componen las viviendas que conocemos. Su configuración y organización, el espacio que surge del sentido del habitar y como aquel que nos relaciona con el lugar en el que habitamos. Así, quiero conocer el espacio original y esencial de la casa.

A partir de la comprensión de este lugar original, podremos entender y definir mejor la configuración de la casa. Entendiendo esto propondremos modelos de viviendas que se adapten a sus habitantes.

5.1 LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO DOMÉSTICO

Antes de formarse los espacios diferenciados de la casa, esta interiormente se organiza en un único espacio. Un espacio que concentra la complejidad de la casa.

Para comprender la configuración de la casa, los arquitectos hemos estudiado las partes que la componen, así como la relación existente entre ellas. Puede parecer, por lo tanto, que una casa con muchas partes diferenciadas será una casa en la cual la experiencia de habitar será más rica y variada.

Pero esta diferenciación de los espacios es una característica no tan extendida en las culturas como podemos pensar. Las psicólogas Almerico y Pérez López, describen la casa "altamente diferenciada" como aquella en la que cada parte cumple una determinada función y señalan su extensión exclusivamente a las

EL EMBRIÓN DE LA CASA



Alberto Durero. San Jerónimo en su escritorio. 1514

culturas europea y norteamericana. Así, muchas culturas prefieren ambientes más homogéneos. Las psicólogas Amerigo y Pérez López también relacionan el grado de diferenciación de la vivienda con las conductas relativas a la intimidad y la territorialidad²⁶².

CASA DE UN SOLO ESPACIO

Antes de la especialización de los espacios domésticos que conocemos, las casas medievales de nuestra cultura constaban de un único espacio multifuncional. Las habitaciones no estaban especializadas, el espacio del hogar era uno y, en función de los muebles que se empleaban y su disposición, se realizaban diferentes acciones a lo largo del día y según las necesidades de sus habitantes.

La casa medieval, dice Rybczynski, era un lugar público, y no privado. La sala estaba en constante uso para cocinar, comer, recibir invitados, hacer negocios y, por la noche, para dormir²⁶³. Este es precisamente el motivo por el que los muebles reciben este nombre, ya que se desplazaban, se plegaban y guardaban. Algunos de ellos servían para funciones diferentes pero, sobre todo, podían combinarse de diferentes formas en el único espacio de la casa. Rybczynski describe que, por ejemplo, una mesa podía servir para preparar la comida, comer, contar dinero y, de ser necesario, para dormir²⁶⁴.

En la actualidad, podemos encontrar viviendas de un solo espacio en las culturas nómadas. Los *yurta* o *ger* mongoles, los *tepee* americanos y las *jaima* del desierto, son viviendas de un solo espacio, donde, como en la cabaña, las diferentes

²⁶² (AMERIGO, y otros, 1998 pág. 164)

²⁶³ (RYBCZYNSKI, 1986-1989 pág. 38)

²⁶⁴ (RYBCZYNSKI, 1986-1989 pág. 38)

EL EMBRIÓN DE LA CASA



Diferentes zonas de estar en el salón de la casa Kaufmann. Frank Lloyd Wright
Pittsburg. Pennsylvania. Estados Unidos. 1936-1939

acciones se realizan en un único espacio. En estas viviendas, la especialización de los usos se obtiene sólo en zonas y no en espacios separados.

El espacio adquiere especialización en su perímetro; el ámbito de la puerta, de la ventana, del hogar, etc. Estos ámbitos pueden estar reforzados por el mobiliario o por elementos arquitectónicos como pilares, ventanas, escalones, etc. Estos elementos toman así un significado simbólico que los magnifica. Efectivamente, en la casa de un solo espacio los elementos arquitectónicos como un peldaño, un pilar o una ventana definen un ámbito diferenciado del resto. Podemos apreciar esta caracterización del espacio empleado o aplicado en viviendas de mayor dimensión en las chimeneas de las casas de Frank Lloyd Wright.

En el ámbito de la Psicología Ambiental se ha comprobado que el espacio único en la vivienda conlleva que los habitantes de la casa tienen que establecer costumbres tales como bajar la voz o mirar para otro lado cuando alguien se viste para garantizar cierta intimidad²⁶⁵. Estas costumbres son solo conocidas por los pertenecientes a esa cultura, permaneciendo invisibles para el extranjero. De esta forma, la vivienda de un solo espacio queda estrechamente relacionada con la cultura, sus costumbres y sus rutinas.

Por otro lado, la alternancia de las acciones que se desarrollan en este espacio único muestra sus posibilidades formalizando un espacio multifuncional, cambiante y flexible en el que el habitante encuentra el lugar y el momento adecuado para desarrollar todas sus necesidades.

La cultura japonesa también ha conservado hasta la actualidad la organización del espacio doméstico en un solo espacio. En la casa japonesa tradicional, exceptuando los servicios de cocina y baño, todas las actividades se realizan en la misma habitación de *tatami*. Este espacio sirve para realizar distintas funciones según el momento del día o las necesidades del habitante. Con solo

²⁶⁵ (AMERIGO, y otros, 1998 pág. 174)

-

desplazar unos pocos muebles y desenrollar los colchones, una sala de estar se transforma en dormitorio.

Bruno Taut describe las casas japonesas tradicionales de un solo espacio en su libro "La casa y la vida japonesas" que recoge su experiencia vivida en una casa tradicional cuando residió en Japón entre los años 1933 y 1936, casi al final de su vida. El alemán realiza un ejercicio de retiro junto a su esposa y describe las diferencias culturales que en aquella época comenzaban a difuminarse.

Taut describe las casas japonesas como poco más que cabañas, así como el afán de los japoneses por vivir en contacto con la naturaleza. "Los tatami son en realidad como la hierba, y el japonés se sentaba en ellos con una sensación parecida, de modo que al sentarse varios juntos se sentían unidos por el vínculo común de la naturaleza"²⁶⁶.

Recientemente, el arquitecto nipón Sou Fujimoto ha reelaborado esta concepción de la organización espacial de la casa y la expone en el libro "Primitive Future" de 2008. Fujimoto, en un ejercicio de retorno a los orígenes, propone dos formas antagónicas de crear la casa y de dar respuesta a las necesidades funcionales de sus habitantes. Según describe, la casa puede crearse según el tipo "nido" o el tipo "cueva".

El tipo "nido" se formaliza según las necesidades que se prevén en la casa. Por lo tanto, cada función tiene asignado un lugar. Así, el espacio resultante es concreto y definido, ajustado a ciertas funciones. Pero esto lo hace ser limitado, ya que el habitante no puede modificar sus rutinas, improvisar ni variar sus costumbres.

El espacio Cueva, por contra, se materializa antes de definir las funciones que se realizarán en la casa. De esta forma, el habitante podrá improvisar, podrá variar

²⁶⁶ (TAUT, 1937-2007 pág. 36)

sus costumbres, adaptar la casa a sus necesidades, sus cambios. En lugar de oprimir funciones, la cueva es un medio de provocación sin restricciones²⁶⁷. El habitante podrá descubrir lugares donde se conectan los espacios²⁶⁸. Según Fujimoto, "vivir en una casa es como vivir en un árbol. Hay diferentes ramas y cada una es un espacio agradable donde estar. No son habitaciones aisladas herméticamente, sino que están conectadas y redefiniéndose entre ellas continuamente"²⁶⁹. De esta forma, resulta imposible nombrar los espacios y relacionarlos con las funciones que ya conocemos, consiguiendo una vivienda más flexible para el habitante.

La casa de un solo espacio es, por lo tanto, un espacio estrechamente con la cultura, con las costumbres. Las funciones no se organizan en espacios diferentes. La arquitectura no es determinante para separar los espacios. Sin embargo, algunos elementos arquitectónicos como pilares, ventanas o peldaños adquieren un gran valor y resultan resaltados en el espacio de la casa.

ESPECIALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS

La casa con los espacios diferenciados que conocemos es la evolución que ha creado nuestra cultura a partir de un origen común. El origen es el espacio doméstico de un solo espacio que acabamos de conocer. Así, volver al espacio único es un ejercicio necesario para pensar la casa de nuevo. A partir del espacio embrionario, crecerán los nuevos espacios, según nuevas necesidades, según nuevos habitantes.

²⁶⁷ (FUJIMOTO, 2008 pág. 24)

²⁶⁸ (FUJIMOTO, 2008 pág. 32)

²⁶⁹ Traducción propia. (FUJIMOTO, 2008 pág. 67)

Bonet describe el *hall* como el espacio unitario de la casa atlántica, donde se pueden realizar múltiples funciones²⁷⁰. Este hall se encuentra rodeado por pequeños espacios específicos en la periferia. Bonet describe el efecto psicológico de refugiarse en los apéndices periféricos del hall y contemplar desde ellos el gran espacio²⁷¹.

Rybczynski describe el inicio de la especialización de los espacios en la casa europea. Según el autor, esto comienza en la casa parisina del siglo XVII en la que la cocina se ha independizado y la *chambre* surge para retirarse a dormir. Aparecen también guarda-ropas y despensas.

El resultado de esta evolución es la casa que hemos heredado. Una casa con un programa bastante definido, con variantes, pero que está pensada para acoger a la familia de nuestra cultura.

Para buscar nuevos esquemas y opciones menos restrictivas, los arquitectos llevamos tiempo probando esquemas que superen las limitaciones impuestas por el programa. Así, una manera de hacer esto parece ser la eliminación de los nombres que constituyen el programa. Richard Neutra, consciente de esta limitación que el propio lenguaje impone sobre la complejidad de la casa, aclara que "nuestras habitaciones no se llaman salón, comedor, dormitorio... Las habitaciones son porciones del gran espacio en que vivimos y son pragmáticamente elásticas"²⁷².

También los Smithson realizaron este ejercicio en una serie de proyectos y bocetos de lo que podía ser una casa. Las denominaron casas-idea²⁷³. Realizaron

²⁷⁰ (BONET, 2007-1994 pág. 43)

²⁷¹ (BONET, 2007-1994 pág. 119)

²⁷² Neutra citado en (LAMPRECHT, 2004 pág. 43)

²⁷³ (VAN DEN HEUVEL, y otros, 2004 pág. 144)

dibujos de la Casa Bola de Nieve (1956-1957), la Casa Pan (1957), Casa Pórticos en Fila o Casa Formica Blanca (1957) y la Casa Franja (1957-1958).

En estos proyectos, el espacio de la casa se organiza empleando células o unidades funcionales que caracterizan el espacio, pero no lo dividen o disminuyen. Como decimos, en lugar de utilizar "habitaciones" se emplean "unidades" o "células". Los bocetos muestran espacios circulares dispuestos unos al lado de los otros, sin emplear elementos arquitectónicos reconocibles. No son más que agregaciones de amebas que adquieren una extraña forma de tubérculo²⁷⁴.

Tampoco se emplean elementos arquitectónicos reconocibles como puertas o ventanas, simplemente se realizan aperturas allí donde es necesario y su tamaño viene dado por la función interior. De hecho, el alzado de la Casa Accesorio no es más que el resultado de la agrupación.

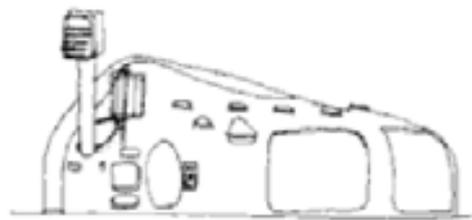
En el proyecto de Casa Accesorio de 1956 organizan la planta según los usos y los utensilios que se utilizan, sin emplear los nombres establecidos que definen el programa de la vivienda. Así se describe el proyecto de Casa para Jubilados, de 1959:

La posición de estas unidades crea diferentes zonas dentro de la casa, a las que se designa con relación a sus funciones. Dos unidades cercanas constituyen un "lobby", un ensanchamiento constituye un "hall". El cuarto de baño está en una esquina cercana a la cama, la cocina está cerca de la zona de comedor, que a su vez está situada de tal forma que recibe el sol de la mañana.²⁷⁵

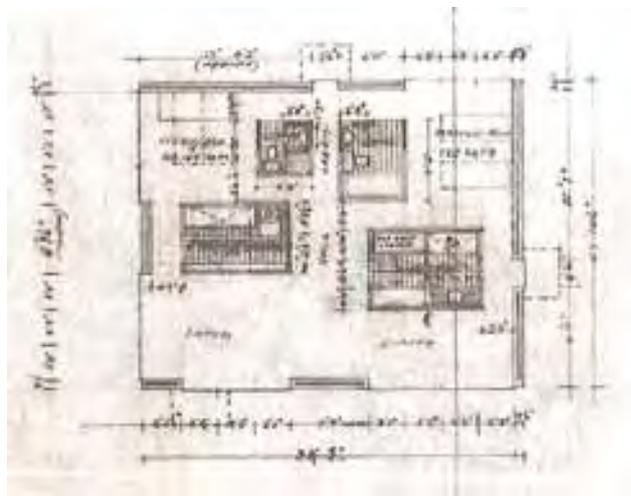
²⁷⁴ Como veremos, posiblemente influidos por Hugo Häring quién denominó a las plantas de sus casas "Plantas de patata".

²⁷⁵ (VAN DEN HEUVEL, y otros, 2004 pág. 150)

EL EMBRIÓN DE LA CASA



Casa Accesorio Alison y Peter Smithson. 1956-58.
Planta y sección.



Casa para jubilados. Alison y Peter Smithson. Kent. 1959

Estas casas se pueden entender como la continuación de la Casa del Futuro que los Smithson realizaron al principio de su carrera para la Exposición de la Casa Ideal que el diario Daily Mail esponsorizaba cada año y que en 1956 encargó al Independent Group. La Casa del Futuro, diseñada como hipótesis de vivienda en 1981²⁷⁶, era una maqueta a escala real, visitable desde un recorrido exterior, pero sin establecer contacto directo con los actores que daban vida al escenario y mostraban el uso de la Casa del Futuro.

En su forma exterior no es más que un paralelepípedo cerrado que puede disponerse en serie ilimitadamente. No hay ningún hueco en las fachadas de esta casa. Según las previsiones apocalípticas de la ciencia ficción²⁷⁷, en 1981, la contaminación exterior es algo de lo que hay que protegerse. También por esto, el acceso se realiza a través de unas compuertas que forman una cámara de esterilización intermedia. La geometría de estas compuertas no recuerda en absoluto a ninguna puerta, en su lugar, el origen antropomorfo es claro. En realidad, la geometría de todo el conjunto se aleja de geometrías reconocibles del ámbito doméstico. Exceptuando el exterior rectangular, el interior se formaliza con geometrías orgánicas.

La Casa del Futuro toma toda su luz del gran patio central y todas las estancias se organizan a su alrededor. Si el exterior está contaminado, este patio representa el paraíso. Es como una vitrina que encierra la naturaleza. El tortuoso árbol y la disposición de la vegetación silvestre, contrastan con el impoluto interior de la casa.

El proyecto de la Casa del Futuro tiene muchas semejanzas formales con la arquitectura propuesta por el arquitecto de origen ucraniano afincado en Nueva York, Friedrich Kiesler, quién en su proyecto "Space House" de 1933, muestra

²⁷⁶ (COLOMINA, 2004 pág. 47)

²⁷⁷ La novela "1984" de George Orwell es coetánea (1947-48).

EL EMBRIÓN DE LA CASA



Acceso de la Casa del Futuro Alison y Peter
Smithson. 1956



Patio de la Casa del Futuro

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

también un interior blanco de aristas redondeadas en el que la transición del suelo a las paredes desaparece.

He analizado varios ejemplos de reinterpretación de la casa y hemos comprobado la importancia que toman las palabras a la hora de definir las partes del programa. Parece que, sin pretenderlo, podemos limitar las actividades que se pueden desarrollar. Este es el sentido de las propuestas que eliminan los nombres del programa. Es una forma de conseguir eliminar las barreras y reinventar así la casa. Es el camino hacia una casa en la que las partes no están diferenciadas, que permite que la vida se desarrolle en toda su complejidad. "Habitar" es más complejo que las partes en las que mediante un proceso de decantación se ha ido fijando lo que conocemos como "programa doméstico". La improvisación, lo imprevisto y la excepción tienen cabida en la casa de un solo espacio.

La casa no debe ser una agregación de espacios menores, debe ser el desarrollo del espacio doméstico que, embrionariamente, surge del espacio de la cabaña.

5.2 LA CABAÑA

Hemos comprobado que la cabaña nos enseña a habitar en estrecha relación con la naturaleza. Otra característica de la cabaña es su sencillez, su precariedad. Una situación que nos hace ser conscientes del lugar en el que habitamos y de sus condiciones. De esta forma también experimentamos el paso del tiempo, de las estaciones, de las condiciones climáticas.

SOBRIEDAD

Podemos entender la sobriedad como las condiciones de comodidad medidas, la situación en la que somos conscientes del confort justo con en el que habitamos. De esta manera, nuestros sentidos se mantienen activos, estimulados.

Podemos entender esto según el “juego de los opuestos”²⁷⁸, de Heráclito, según el cual, sólo podemos disfrutar de la vida confortable si se vive la experiencia de la necesidad y la precariedad.

Así, también entendemos mejor las pequeñas casas de verano nórdicas que ya hemos conocido. Ya hemos visto que la austeridad fue puesta en práctica, si bien de forma moderada, colectivamente en el Véneto a finales del siglo XV, al tiempo que se ensalzaban las virtudes de la sobria vida del campo. Si analizamos ejemplos individuales, encontraremos casos más radicales.

Henry David Thoreau, decidió habitar una cabaña construida por él mismo para comprender mejor el significado de habitar. Permanecer en la soledad de la

²⁷⁸ Teoría de los Opuestos o Principio de *Enantiodromía*: “A causa de la enfermedad, la salud es agradable; por el mal, el bien; por el hambre, la saciedad; por el cansancio, el descanso.” Heráclito, fragmento 111.

naturaleza, sería una manera de entender el habitar en sociedad. Siguiendo las ideas de la Escuela Cínica griega que ya he descrito, apartarse de la sociedad parece la forma más apropiada para comprenderla.

Estos hechos pueden sugerir las ventajas que para una mente poderosa posee la vida de campo respecto de la vida artificial y opresiva de las ciudades. La naturaleza nos enseña más cosas de las que podemos transmitir a voluntad. Su luz penetra para siempre en el espíritu, y olvidamos su presencia.²⁷⁹

Así, Thoreau construyó en 1845 una cabaña a orillas del lago Walden en Concord, Massachusetts. El nombre del lago sirvió para titular el libro que recoge la experiencia del autor en aquel retiro que duró dos años. En el texto, Thoreau ensalza la vida sencilla y contemplativa, tomando de la tierra justo lo necesario para vivir. Así explica sus intenciones:

Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme sólo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido. No quería vivir lo que no fuera la vida, pues vivir es caro, ni quería practicar la resignación a menos que fuera completamente necesario. Quería vivir con profundidad y absorber toda la médula de la vida, vivir de manera tan severa y espartana como para eliminar cuanto no fuera la vida, abrir un amplio surco y arrasarlo, arrinconar a la vida y reducirla a sus términos inferiores y, si resultaba mezquina, coger toda su genuina mezquindad y hacerla pública al mundo; o, si era sublime, saberlo por experiencia y ser capaz de dar cuenta de ello en mi próxima excursión.²⁸⁰

²⁷⁹ (EMERSON, 1836-2004 pág. 13)

²⁸⁰ (THOREAU, 1854-2009 pág. 138)

Estas ideas, Thoreau pudo extraerlas de su lectura de "Naturaleza", escrito por Ralph Waldo Emerson en 1836. Thoreau era natural de Concord, ciudad en la que se retiró Emerson. Así, cuando Thoreau volvió a su ciudad, establecieron una estrecha relación intelectual y personal²⁸¹. Fue Emerson quién recomendó a Thoreau que comenzara a escribir un diario, y también consintió que éste construyera, en 1845, la cabaña en su propiedad a orillas del lago Walden²⁸².

En "Naturaleza", Emerson expuso los fundamentos de su filosofía y moral. Estos principios pueden resumirse en la independencia intelectual y moral, la divinidad de la naturaleza y el hombre, la necesidad de mano de obra y los altos ideales²⁸³.

*La vida en armonía con la naturaleza, el amor a la verdad y a la virtud, purificarán los ojos de manera que puedan comprender su texto. Poco a poco, podremos llegar a poseer el sentido primigenio de los objetos perennes de la naturaleza, de modo tal que el mundo sea para nosotros un libro abierto, y en cada forma encontremos el significado de su vida oculta y de su causa final.*²⁸⁴

Emerson inició, dentro de la Iglesia Unitaria a la que pertenecía, el movimiento conocido como Trascendentalismo²⁸⁵. Según Emerson, el ser humano debe establecer una relación propia con el universo, de primera mano, original. Para ello, aboga por una vida sencilla, austera, para poder contemplar la belleza de la

²⁸¹ Henry David Thoreau llegó a ser acogido durante dos años en casa de Emerson. (ALCORIZA, y otros, 2009 pág. 13)

²⁸² (ALCORIZA, y otros, 2009 pág. 15)

²⁸³ (TURPIN, 2005 pág. 13)

²⁸⁴ (EMERSON, 1836-2004 pág. 14)

²⁸⁵ Emerson fue la figura central de la escuela conocida como Trascendentalismo, aunque siempre se mantuvo al margen de cualquier participación entusiasta en el movimiento. (TURPIN, 2005 pág. 14)

naturaleza y poder encontrar la propia²⁸⁶. En defensa de la vida contemplativa en el campo, Emerson escribe:

Los habitantes de las ciudades suponen que el paisaje de la campiña sólo es amable la mitad del año. Yo me complazco con la gracia de la escena invernal y creo que nos llega tanto como las influencias cordiales del verano. Para el ojo atento, cada momento del año tiene su propia belleza, y en un mismo lugar de la campiña contempla hora tras hora un cuadro que no se vio jamás y que jamás se volverá a ver. Los cielos cambian a cada instante y reflejan su gloria o su desdicha en las planicies de abajo. De una semana a otra, el estado de los cultivos en las granjas vecinas altera la expresión de la tierra. La sucesión de las plantas autóctonas en los pastizales y caminos, silencioso reloj mediante el cual el tiempo marca las horas estivales, haría perceptible hasta las divisiones del día, a un fino observador. Bandadas de pájaros e insectos, puntuales como las plantas, se siguen unas a otras, y el año da cabida a todos.²⁸⁷

Según Emerson, el hombre es incapaz de ver la naturaleza, "la mayoría de las personas no ve el sol"²⁸⁸. Observando los cambios en la naturaleza, el hombre podrá comprender la esencia cambiante y a la vez perenne del universo. "En el bosque, un hombre también se desprende de sus años, como una serpiente de su piel, y en cualquier etapa de su vida es siempre un niño. En los bosques está la perpetua juventud"²⁸⁹. Parafraseando a Heráclito, Emerson escribe:

Sucedirá entonces lo que anunció mi poeta: "La naturaleza no es estática sino fluida. El espíritu la altera, la modela, la plasma. La inmovilidad o brutalidad de la naturaleza es ausencia de espíritu; para el espíritu puro, ella

²⁸⁶ (EMERSON, 1836-2004 pág. 4)

²⁸⁷ (EMERSON, 1836-2004 pág. 7)

²⁸⁸ (EMERSON, 1836-2004 pág. 4)

²⁸⁹ (EMERSON, 1836-2004 pág. 4)

*es fluida, volátil, obediente. Cada espíritu se construye una morada, y más allá de esa morada un mundo, y más allá de ese mundo un cielo.*²⁹⁰

Como hizo Laugier, volver a construir la sociedad parece solo posible retornando a los orígenes. También Thoreau describe la necesidad del hombre de construir su refugio y el origen de la casa:

*Podríamos imaginar el momento en que, en la infancia de la raza humana, un mortal emprendedor reptó hasta un agujero en una roca en busca de cobijo. (...) Desde la cueva hemos avanzado hasta tejados de hojas de palma, de corteza y ramas, de lino tejido y extenso, de hierba y paja, de maderos y tablillas, de piedras y tejas. Ya no sabemos qué es vivir al aire libre y nuestras vidas son domésticas en más sentidos de los que creemos. Del hogar al campo hay una gran distancia. Tal vez estaría bien que fuéramos a pasar más días y noches sin obstrucción alguna entre nosotros y los cuerpos celestes, que el poeta no hablara tanto bajo techado o el santo no morase allí tanto tiempo. Los pájaros no cantan en las cuevas ni las palomas abrigan su inocencia en los palomares.*²⁹¹

Thoreau hace referencia a la necesidad de eliminar todo lo superfluo para construir así una forma de vivir nueva y beneficiosa. Para ello, será necesario dejar de lado absurdas pretensiones y ambiciones. Sencillez y simplicidad son términos que Thoreau repite constantemente.

También recordaré la experiencia de Le Corbusier, quién también defendió la austeridad en sus escritos. Según describe el maestro, la casa y vida modernas no tienen adornos, son sobrias, sencillas y claras, son austeras. Los muebles y adornos superfluos molestan al habitante y enturbian la vida en las casas:

²⁹⁰ (EMERSON, 1836-2004 pág. 20)

²⁹¹ (THOREAU, 1854-2009 pág. 83)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Cerremos los ojos ante lo que existe.

Una casa: un abrigo contra el frío, la lluvia, los ladrones, los indiscretos. Un receptáculo de luz y de sol. Un cierto número de habitaciones dedicadas a la cocina, el trabajo, la vida íntima.

Un dormitorio: una superficie para circular libremente, un lecho de reposo para tenderse, una silla para estar a gusto y trabajar, una mesa para trabajar, lugares donde poner rápidamente cada cosa en el sitio adecuado.

Cantidad de habitaciones. Una para cocinar y una para comer. Una para trabajar, una para lavarse y una para dormir.

Estas son las normas de la vivienda.

(...)

La luz apenas entra en vuestros hogares. Las ventanas son incómodas de abrir. No hay postigos para airear como en todos los vagones-restaurantes. Vuestras arañas me hacen daño a la vista. Vuestros estucos y papeles de colores son insolentes como lacayos, y me llevo a mi casa el cuadro de Picasso que venía a ofreceros, porque resultaría chocante en el bazar de vuestro interior.

(...)

A decir verdad, el hombre moderno se aburre mortalmente en su casa y va al club. La mujer moderna se aburre fuera de su tocador y va a tomar el té. El hombre y la mujer se aburren en su casa, y van a bailar. Pero los humildes que no tienen club se amontonan por la noche debajo de la araña, temiendo circular entre el dédalo de sus muebles que ocupan todo el lugar, y que son toda su fortuna y todo su orgullo.

EL EMBRIÓN DE LA CASA

El plano de la casa rechaza al hombre y se concibe como guardamuebles. Esta concepción, favorable al comercio del faubourg Saint-Antoine, es nefasta para la sociedad. Mata el espíritu de la familia, de hogar; no hay hogar, ni familia, ni hijos, porque es demasiado incómodo vivir.²⁹²

También los Smithson realizaron este ejercicio de austeridad en su folía de Upper Lawn. En este pabellón "midieron el nivel de confort", al principio viviendo en él como en un campamento, con su decoración "como encontrada"²⁹³. El pabellón de Upper Lawn es de dimensiones reducidas y además el equipamiento es mínimo²⁹⁴ llegando a utilizar los primeros años sólo un hornillo portátil para cocinar.

En Upper Lawn el mobiliario es "medido" y analizado. Por ejemplo, el uso de un banco cuando los niños eran pequeños supone una reducción del mobiliario, que cuando crecen es sustituido por sillas "Van Gogh", como indica el pie de foto de la ilustración de verano de 1971 en el diario "Upper Lawn. Folly Solar Pavilion" o más explícitamente, la ilustración 25 de primavera de 1971 en el mismo diario tiene el siguiente pie de foto:

El advenimiento de sillas confortables; aceptamos en la Folía el nivel de confort que hemos disfrutado durante cierto tiempo en cuatro sucesivos Citroens.²⁹⁵

La escalera de escotilla empleada para subir a la primera planta refuerza formalmente la idea de sencillez y austeridad. Incluso, el poco aislamiento

²⁹² (LE_CORBUSIER, 1923-1998 págs. 89-95)

²⁹³ (SMITHSON, y otros, 1986)

²⁹⁴ La fotografía 33 se describe así: "Aún en la época de equipamiento mínimo: velas inadecuadas para la lectura en las tardes de invierno, en las que se aprovecha la tranquilidad campestre para leer/escribir. Noviembre, 1962." (SMITHSON, y otros, 1986)

²⁹⁵ (SMITHSON, y otros, 1986)

térmico empleado, nos puede servir para hacernos una idea de unas estancias con un nivel de confort muy ajustado.

Durante los días de lluvia leemos. El estándar de comodidad aumentaba de forma gradual, así como la cantidad de luz de los atardeceres.²⁹⁶

Comprobamos que el pabellón resulta un elemento en el que experimentar un habitar en relación estrecha con la naturaleza, al más puro estilo de Thoreau. El diario de Upper Lawn recoge numerosos apuntes realizados por sus habitantes sobre los pequeños cambios observados en el día a día. De hecho, este es su principal cometido. En el diario recogen observaciones sobre los cambios estacionales y también las immortalizan en fotografías como la que muestra la escarcha en las ventanas del pabellón o la luz del sol atravesando las efímeras esferas de los dientes de león en el jardín.

Como Thoreau, los Smithson pudieron contemplar el paisaje circundante a lo largo de las estaciones del año y fueron testigos de las peripecias de diferentes animales silvestres que se acercaban a la propiedad como zorros, erizos, liebres, ardillas, pájaros, ranas y sapos, algunos de ellos incluso fueron apodados por la

²⁹⁶ (SMITHSON, y otros, 2001 pág. 141)

EL EMBRIÓN DE LA CASA



Escalera a la planta primera. Upper Lawn Pavilion.
Alison y Peter Smithson. Wiltshire. Reino Unido. 1959

familia.²⁹⁷

Leyendo las siguientes palabras de Thoreau, parece como si Alison y Peter hubiesen reproducido sus indicaciones a la hora de construir su pabellón en Upper Lawn. Se comprende, además, la grandeza de este humilde hogar:

A veces sueño con una casa más grande y populosa, levantada en una edad de oro con materiales duraderos y sin adornos superfluos, que consista en una sola habitación, una sala enorme, ruda, sustancial, primitiva, sin cielorraso ni revoque, con vigas y juntas al aire que soporten una especie de firmamento inferior sobre nuestra cabeza, útil para guarecerse de la lluvia y la nieve, (...) Una casa cuyo interior sea tan despejado y manifiesto como el nido de un pájaro y no podáis ir hasta la puerta y volver a la ventana sin ver a alguno de sus habitantes.²⁹⁸

²⁹⁷ 1964.4.25-28. Un pájaro anida de nuevo en la vieja chimenea.
1965.8.17-23. La madre erizo puede ser oída gruñendo por la noche en los troncos del refugio de la vieja chimenea.
1966.5-.31 a Junio 5. Un mirlo en el refugio de la chimenea y tres pequeños; al menos hay ocho nidos en los agujeros de la pared.
1966.6.23-26. Al marchar, encontré a Trog, el erizo, muerto; estaba corriendo ayer por los alrededores. ¿Comió un ratón envenenado?
1966.7.15-18. Al llegar, encontré a la compañera del erizo, Trog, muerta.
1967.4.21-24. Los pájaros usan los nidos puestos en la pared.
1967.12.26-31. Muchos zorros a juzgar por las pistas.
1971.8.14-16. La mañana del domingo, una hermosa ardilla gris en el sendero de la granja a Middle Lawn; la primera vista tan cerca de La Folly. También dos conejos entre Fonthill Arms y Lower Lawn, los primeros vistos en la vecindad.
1971.8.27 a SEPTIEMBRE 2. Las golondrinas se reúnen sobre las líneas eléctricas.
1973.8.21-26. Sapo entre los troncos, muy grande, viejo y nudoso.
1976.7.16-18. Una ardilla vista.
1977.7.22-25. Cada noche, Snuff capturó dos ratones, dejándolos para que los viéramos. (SMITHSON, y otros, 1986)

²⁹⁸ (THOREAU, 1854-2009 pág. 275)

-

Peter reconoce la inspiraron en la experiencia de Thoreau cuando se refiere a la venta de la propiedad en el año 1982, cuando dejó de ser un lugar de retiro válido:

Aquí nos hemos de someter inevitablemente a unos niveles de afectación totalmente distintos... Helicópteros que trasladan oficiales a sus casas a la hora de comer, el "Concorde" en vuelo de pruebas a baja altura, excursiones de bandas de motociclistas, "rallies", y ciudadanos corrientes que salen con sus automóviles el domingo por la tarde; sometidos a un grado de molestia muy distante de aquellos ruidos en el camino junto a su cabaña que tan reconfortantes le eran a Thoreau en las frías noches de invierno (porque le recordaban lo cerca que se hallaba Boston y lo fácilmente que podía huir de su soledad).²⁹⁹

AUTARQUÍA

El objetivo de estas propuestas de retiro se completa si pueden realizarse indefinidamente. Para ello, es necesario ser independiente respecto a la sociedad, no depender de ella. Ser autónomo permite habitar aisladamente, sin necesidad de apoyo. La autarquía es, desde la Antigua Grecia, entendida como un estado ideal de vida, según la cual, el sabio se basta a sí mismo para ser feliz.

Habitar en contacto exclusivo con la naturaleza y sin depender de nadie requiere una organización de la propia forma de habitar. Reducir las necesidades hasta ser capaces de conseguirlas autónomamente, requiere un esfuerzo cercano al ascetismo de los místicos.

También es una forma de construir un entorno sintetizando la naturaleza y la tierra. Es la construcción de un escenario que nos abastece de lo más básico;

²⁹⁹ (SMITHSON, y otros, 1986)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

agua, alimentos y cobijo. Es la recreación del ser humano en el Paraíso, el lugar en el que encontramos todo lo necesario.

Ralph Erskine realizó un ejercicio así cuando se retiró a una cabaña en la naturaleza que él mismo había construido. Este arquitecto, contemporáneo a los Smithson y también miembro del Team 10, puso en práctica las ideas de Thoreau de forma más radical ya que lo hizo en su vivienda habitual. También lo hizo de manera más dramática, al tratarse del severo clima de Suecia. Este arquitecto inglés construyó una pequeña cabaña en el bosque de un granjero al que había conocido al llegar a este país que tanto admiraba.

La pequeña vivienda de 6 x 3,6 metros, conocida como "la Caja", estaba organizada de forma muy ingeniosa: por un lado estaba la cocina y por otro la sala de estar, un único espacio que también hacía las veces de dormitorio y estudio. La cama, podía ser utilizada como sofá y se levantaba hasta el techo para dejar espacio libre. El joven arquitecto todavía trabajaba en casa, por lo que la mesa de dibujo se plegaba en la pared cuando no se utilizaba. No había baño ni agua corriente. En la cara norte, la biblioteca hacía de aislante en la parte interior y en la exterior, apilaban la leña³⁰⁰.

La chimenea es el único elemento que aparece en el espacio interior y divide así la cocina del resto. Se trata del mismo esquema de la cabaña norteamericana que ya hemos estudiado. La gran escala y el extraño diseño de este elemento, acapara toda la atención en el interior, enfatizando decisivamente la simbología del hogar. Obviamente, en Suecia, además de su valor simbólico, la necesidad de calor es vital.

³⁰⁰ (COLLYMORE, 1983 pág. 12)

EL EMBRIÓN DE LA CASA



La Caja. Ralph Erskine. Lissma. Suecia. 1941-1942



Interior de La Caja

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Los padres de Ralph Erskine no eran cuáqueros, pero lo internaron en una escuela de esta confesión, The Friends' School, en Saffron Walden, Inglaterra. En aquella escuela también conoció a Ruth, quién sería su esposa³⁰¹.

Los cuáqueros o "La Sociedad Religiosa de los Amigos", defienden la justicia, la vida sencilla, la honradez estricta y el pacifismo. El poeta Walt Whitman, uno de los cuáqueros más reconocidos, conoció a Thoreau en octubre de 1856. Thoreau lo calificó como "el mayor demócrata que el mundo ha conocido" y calificó su poesía como "un gran poema primitivo, una nota de *alarum* o trompeta que resuena por todo el campo americano"³⁰².

La escuela cuáquera influyó decisivamente en Erskine, implantando sus ideas de simplicidad y modestia. Años más tarde, este arquitecto también mantenía estas ideas en su estudio de arquitectura, en la forma democrática de tomar las decisiones en grupo, la informalidad y la libertad máxima otorgada al individuo³⁰³.

Atraído por el modelo de sociedad que se estaba creando en Suecia, Erskine viajó allí en 1939 con una bicicleta, una mochila y un saco de dormir³⁰⁴. El estallido de la Segunda Guerra Mundial le impidió volver a Inglaterra³⁰⁵. En 1941, construyó con sus propias manos, ayudado por Ruth y su socio, con piedras del lugar y ladrillos de un antiguo horno en desuso, la pequeña casa en un terreno ofrecido por un granjero amigo en Lissma, en las afueras de Estocolmo.

³⁰¹ (COLLYMORE, 1983 pág. 9)

³⁰² (ALCORIZA, y otros, 2009 pág. 19)

³⁰³ (EGELIUS, 1990 pág. 10)

³⁰⁴ (COLLYMORE, 1983 pág. 12)

³⁰⁵ Quiso regresar a Inglaterra para unirse al Quaker Ambulance Corps pero las autoridades británicas de Estocolmo rechazaron la solicitud. (COLLYMORE, 1983 pág. 12)

EL EMBRIÓN DE LA CASA



Dibujo de La Caja en el entorno. Colmenas y huerta para proveer a los habitantes.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Hacer fuego, ir a por agua, cultivar su propio jardín de hierbas y su propia miel son parte del imaginario autosuficiente del habitar en la cabaña, ajena a la vida en sociedad. Recoger la leña en el bosque circundante es otro ejemplo de la idea de la naturaleza como proveedora de lo necesario para vivir. Como señala Rykwert, para Thoreau y Emerson, la defensa de la agricultura de subsistencia de la cabaña es un ejercicio de reducción a su esencia la gran tradición utópica de la autarquía³⁰⁶. La autarquía será, por lo tanto, la recompensa a las renunciaciones de la vida en la cabaña.

Hemos comprobado que la precariedad de la cabaña enfatiza las tareas rutinarias, dándoles mayor presencia en nuestra vida, imponiendo su ritmo pausado. Las prisas no sirven en la cabaña humilde, recordándonos en qué consiste habitar y formar parte de la naturaleza.

Por lo tanto, puedo afirmar que la sencillez de una cabaña contribuye claramente al despertar de nuestros sentidos. Una casa con comodidades ofrece un confort físico, pero si atendemos al confort de una forma global, también debemos tener en cuenta el confort emocional. El confort mental no es siempre ofrecido por la casa y sin embargo, prospera en la cabaña. Así, la casa, en su desarrollo, ha olvidado algunos de los aciertos de la cabaña.

³⁰⁶ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 17)

6

CASA, TIERRA Y COSMOS

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Además de pensar en la casa “construida en un lugar”, la casa que “surge” del propio terreno es otra forma de imaginar el origen de la casa y la pertenencia a un lugar. Metafóricamente, la casa construida con los materiales del propio lugar, con la tierra, es una casa “nacida” de la propia tierra.

Thoureaux describe así a los primeros colonos que construían sus propias cabañas en la tierra:

Los que en Nueva Holanda y, en especial, en Nueva Inglaterra carecen de medios al principio para construir granjas según su deseo, cavan un hoyo cuadrado en el suelo a modo de silo, de seis o siete pies de profundidad, tan largo y ancho como creen apropiado, revisten por dentro la tierra con madera en torno al muro y forran la madera con corteza de árboles o algo más que impida que se derrumbe la tierra. Enmaderan este silo con tablas y lo revisten por encima de un cielo raso, levantan un techo de largueros y cubren los largueros con cortezas o césped verde, de modo que pueden vivir secos y cálidos en estas casas con toda su familia durante dos, tres y cuatro años, en el supuesto de que sea posible dividir los silos según el tamaño de la familia.³⁰⁷

Analizaré ejemplos de arquitectos que imaginaron cómo construir casas con la tierra del propio lugar, con el barro, con el lodo, y como incluso algunos imaginaron que el magma del subsuelo afloraba en la superficie, creando espectaculares espacios cristalinos en los que habitar.

³⁰⁷ (THOUREAU, 1854-2009 pág. 92)

También la madriguera puede interpretarse como origen de la casa. Tal y como hemos comprobado, las necesidades fisiológicas han sido tomadas como irrefutables. De este modo, las construcciones de los animales, carentes de raciocinio, pueden también tomarse como anteriores incluso al propio ser humano. Así, tomar como referencia "madrigueras" o "nidos" responde a la idea de validar estos términos como antecedentes de la casa creada por el pensamiento humano.

Al igual que Fujimoto, Rykwert propone dos orígenes en la idea de la casa. Remite a los juegos infantiles de descubrimiento de la arquitectura para explicar el doble origen del espacio de la casa. Por un lado, se encuentra el espacio "hallado" de la cueva, y por otro lado, el volumen "fabricado" de la tienda de campaña o la choza³⁰⁸.

Rykwert también recoge la descripción de Viollet-le-Duc, según la cual, la tribu de los Nairriti habitaba en una especie de "nidos de serpiente" hasta la llegada de Epergos, que representa a un ser sobrenatural hacedor e innovador, y muestra a los miembros de la tribu la forma de construir cabañas circulares trenzando y atando ramas y arbolillos y cubriéndolas de barro³⁰⁹.

6.1 LA CASA QUE NACE DE LA TIERRA

Antes de la consolidación de la Arquitectura Moderna, un grupo alemán de arquitectos, filósofos y pensadores ideó una arquitectura para el futuro. Lo que se gestó en aquel momento en Alemania alimentaría los conceptos sobre los cuales se desarrolla la vivienda y su construcción desde entonces.

³⁰⁸ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 239)

³⁰⁹ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 46)

Basaron la exploración de una nueva arquitectura en la idea de la arquitectura de cristal. Para estos arquitectos, el cristal era símbolo de modernidad y avance cultural. Para huir de la realidad difícil de digerir, debido a las dificultades políticas y económicas que atravesaba el país, aquellos creadores imaginaron una nueva sociedad, una cultura soñada llena de luz, que habitaba en casas de cristal.

El cambio de siglo compuso el marco donde proponer nuevas ideas a la hora de concebir la casa, el habitar y las ciudades. Se comprendió la responsabilidad determinante de la casa en nuestra forma de habitar, ya que condiciona nuestras costumbres, regula nuestra relación con la realidad y define nuestro universo privado. Por ello, el desarrollo de la vivienda y su estudio fueron prioritarios para definir la forma de habitar, los hábitos y la construcción de la ciudad.

A finales del siglo XIX, el Imperio Alemán realizó grandes avances técnicos, convirtiéndose en una gran potencia mundial. Gran exportador, hizo sombra al resto de países europeos. Sin embargo, la burguesía Alemana guillermina favoreció un modelo social materialista e individualista cuya ciudad resultó muy opresora para las clases sociales. La organización imperial de la Europa de comienzos de siglo XX resultaba insostenible para la clase trabajadora, que desde la revolución industrial veía que, lejos de ser recompensada por los avances obtenidos, era cada vez más oprimida. Los progresos sindicales y políticos hicieron consciente a la clase obrera de su oprimida situación.

*La miseria grita, el hombre pide gritando su alma, un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo.*³¹⁰

El Expresionismo aglutinó a muchos artistas alemanes como reacción ante el impresionismo que no reflejaba la forma en la que el artista entiende la realidad. Representar la naturaleza y la "impresión" que esta nos causa dejó de ser

³¹⁰ (BAHR, 1920)

argumento de interés para pasar a “expresar” la visión interior que el artista tenía del entorno. Estos creadores necesitaban comunicar su interpretación del mundo interior, de *expresar* sus angustias, miedos y pasiones. Esto generó la ruptura entre el artista y la sociedad, transformando al creador en un ser introvertido y alienado de la humanidad. La desesperada situación de desengaño de los intelectuales del momento derivó en la crítica al progreso científico del positivismo que imperaba oficialmente, según el cual, gracias a la ciencia, el hombre tendría posibilidades ilimitadas. Este pesimismo y escepticismo parecía predecir el desastre de la Primera Guerra Mundial.

*El impresionismo se quedaba en la piel de las cosas y los expresionistas, no conformes con ese acercamiento superficial, buscaron pasar al lienzo, a la madera o al papel sus vivencias personales, sus sensaciones, sus sentimientos e incluso aquello que no podían controlar conscientemente.*³¹¹

El artista expresionista necesitaba plasmar lo que subyace bajo la realidad, lo eterno e inmutable del hombre y la naturaleza. Buscaba reflejar la percepción que el artista tiene de lo que le rodea y, dada la pesimista visión que tenía de la cultura, anhelaba crear nuevas formas y lenguajes artísticos que fuesen capaces de cambiar la realidad. Para ello, necesitaba romper con lo establecido e indagar en los temas que habían venido siendo prohibidos, como el sexo, el morbo, lo pervertido y lo fantástico.

Los expresionistas utilizaron recursos gráficos que distorsionaban la realidad para dotar a la escena de mayor expresividad e impactar en el espectador para que este entendiase los sentimientos que se querían transmitir³¹². Recurso que, como hemos visto, fue también empleado con el mismo fin por Nigel Henderson en sus fotografías.

³¹¹ (GARCÍA FELGUERA, 1993 pág. 6)

³¹² (DUBE, 1997 pág. 31)

Los pintores del grupo *El Puente* (Die Brücke) descubrieron una realidad distinta cuando rechazaron instalarse en los barrios burgueses de la ciudad de Dresde a la que pertenecían. Otra vez, se aprecia el paralelismo con la biografía de Henderson. El nombre del grupo fue tomado del texto de Nietzsche en "Así habló Zaratustra"³¹³ en el que define al hombre como un puente entre dos orillas, como un camino y no como un fin, como el puente entre el simio y el *Übermensch*³¹⁴. En el programa de presentación del grupo, redactado por Ernst Ludwig Kirchner en 1906, *Programm*, se puede leer:

*Con fe en el desarrollo, en una generación creativa y capaz de disfrutar de la vida, convocamos a toda la juventud; y nosotros, como juventud portadora del futuro, queremos procurarnos vida y brazos libres frente a las viejas fuerzas establecidas. Todo aquel que exprese directamente y sin falsías lo que le mueve a crear, pertenece a nuestro grupo.*³¹⁵

Como se aprecia, la necesidad de ir contra las "antiguas fuerzas conservadoras" era entendida como imprescindible por las nuevas generaciones que anhelaban un nuevo orden y una nueva sociedad más avanzada. Los expresionistas, acogieron la Gran Guerra con entusiasmo patriótico, pensando que sería un

³¹³ Zaratustra es un ermitaño que vive recluso en la montaña para reflexionar sobre el hombre y la naturaleza. Tras permanecer allí diez años, vuelve a la ciudad para predicar lo aprendido.

³¹⁴ El *Übermensch* según Friedrich Wilhelm Nietzsche, es una persona capaz de generar su propio sistema de valores identificando como bueno todo lo que procede de su genuina voluntad de poder. Combate la moral impuesta por las religiones e impulsa una moral que surja desde lo más profundo de las personas. Nietzsche expone las ideas del *Übermensch* en su libro *Así habló Zaratustra*.

³¹⁵ Traducción del programa de *Die Brücke*. (ELGER, 2002 pág. 17)

-
acontecimiento que liberaría a la sociedad del orden anterior. Sin embargo, no pudieron soportar el horror de las trincheras³¹⁶.

Los miembros de El Puente encontraron también gran inspiración en el arte primitivo de África y Oceanía. Pudieron descubrir estas obras a través de las colecciones que los descubridores de la época consiguieron reunir. Entendían estas expresiones artísticas como arte "no contaminado".

Tal y como apunta María Santos García Felguera, en "Las vanguardias históricas II", junto al desnudo, los miembros de El Puente tenían gran interés en la comunión con la madre-naturaleza y salían a buscarla cuando podían. Buscaban el paraíso en los lagos cercanos a Dresde o el Mar del Norte. Allí vivían en total armonía con la naturaleza, pintando y bañándose, fundidos con la naturaleza como los pueblos "primitivos". Entendían la naturaleza como un estímulo y no como algo a imitar.

*El hombre desnudo, entonces, más que estar irradiado por un esplendor espiritual y soteriológico, cual traza de supuestas felicidades tribales, deviene reflejo de una insalvable "pobreza"; una indigencia que tal vez se transmute en camino de salvación, pero que ahora se coloca como frontera más que como meta: entre el paraíso ancestral y el apocalipsis del presente, esta expoliación representa nuevamente un umbral, una fase de tránsito, en la que se advierte la convivencia del idilio ansiado y de la angustia amenazadora.*³¹⁷

³¹⁶ Kirchner quedó paralizado por el horror de la guerra. En 1917, sus amigos lo trasladaron a Davos (Suiza), donde se recuperó del fatal diagnóstico de muerte y demencia de Berlín. Allí, en un entorno natural y saludable, recuperó la salud y la cordura. Dibujó paisajes naturales, dejando atrás la enfermedad urbana. (DUBE, 1997 pág. 42)

³¹⁷ (PIZZA, 1998 pág. 42)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

El Expresionismo también se desarrolló en otras disciplinas que coincidían en la denuncia social, como la literatura y la poesía. La danza expresionista también decidió mostrar el lado más oscuro de la persona. Así, se utilizaba el cuerpo entero y se aprovechaba su gran expresividad enfatizando las obras bailando descalzos, casi sin música, promoviendo el movimiento natural del cuerpo. De esta manera, también buscaban una relación con la naturaleza y la realidad totalmente nuevas.

En aquel momento confluyeron dos movimientos artísticos. Los reformistas que miraban al pasado, primitivo e inocente y los expresionistas que miraban al futuro. Ambas propuestas tenían en común la proposición de soluciones integrales que afectaban a todos los ámbitos de la vida y la cultura.

En este marco, resulta clave el arquitecto Bruno Taut, afín a los ideales fundamentalistas y rurales del movimiento reformista y también al movimiento artístico expresionista que conoció en Berlín.

Taut formó parte del Círculo de Chorin (Choriner Kreis) compuesto por jóvenes escritores, artistas y arquitectos. Las reuniones de este grupo se celebraban en el bosque, donde paseaban en grupo y buscaban una placentera relación con la naturaleza. Taut conoció allí al crítico de arte Adolf Behne, con quién estableció una larga amistad.

Bruno Taut también tuvo relación con el movimiento de la Gartenstadtgesellschaft que defendía la construcción de la ciudad jardín frente al modelo de ciudad industrial. En las afueras de Berlín, surgieron iniciativas anarcosocialistas para habitar en comunidades cerca de la naturaleza. Se trataba de grupos de artistas que sentían la necesidad de proponer una alternativa a la ciudad industrial, ya que, para ellos, esta ahogaba literalmente a la clase obrera.

A partir de 1912, Taut fue el arquitecto de la Gartenstadtgesellschaft y a través de Paul Scheerbart conoció a Herwarth Walden, editor de la revista Der Sturm,

estandarte del Expresionismo en la capital. De esta forma aún Taut las inquietudes reformistas y las expresionistas³¹⁸.

Según los ideales reformistas y las directrices de la ciudad jardín, Bruno Taut construyó en 1913 una colonia de modestas viviendas adosadas en Falkenberg (Berlín). En la versión expresionista, construyó la Glasshaus para la exposición de la Werkbund en 1914. Antes de describir esta construcción, conoceremos a su amigo Paul Scheerbart, y la gran influencia que tuvo en el arquitecto.

Adolf Behne describe, hacia 1910, la arquitectura de Taut como “algo elemental, producto del interior en contraposición al exterior”³¹⁹, “sin prejuicios”, “expresionista”. Recientemente, Iñaki Abalos describe así la figura de Bruno Taut en la arquitectura:

*Taut es por ello la parte latente de la modernidad, la derrota de Nietzsche y lo faústico a favor del positivismo y su concepción del tiempo finalista compartida con el marxismo, la derrota de la fantasía y el nihilismo, de la construcción de una subjetividad soberana a favor de altos ideales que mezclaban objetivismo científico y progreso social para “sujetar” al sujeto doblegándolo a un compasivo proyecto edificante.*³²⁰

CASA DE CRISTAL

Paul Scheerbart describió sus visiones de la ciudad del futuro en el libro “La Arquitectura de Cristal”, alimentando la imaginación de arquitectos y creadores

³¹⁸ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 29)

³¹⁹ “Qualcosa di elementare, prodotto dall'interno verso l'esterno”. Traducción propia. (SPEIDEL, 2001 pág. 397)

³²⁰ (ABALOS, 1997 pág. 8)

profundamente. Herwarth Walden definió al escritor y poeta como “el primer expresionista”³²¹.

En una serie de novelas fantásticas, Scheerbart describía el paraíso³²² como el mundo que surgiría a partir de las construcciones de cristal y de color. Un mundo lleno de elementos como asteroides, cometas, animales, quimeras, personas y locomotoras.³²³

Este poeta visionario soñaba con nuevos materiales y sus aplicaciones, describía una arquitectura móvil y flotante, así como vehículos volantes con faros de colores. El cristal aunaba las propiedades perfectas como material de construcción de estos mundos y así lo describía en su obra más influyente, *La Arquitectura de Cristal*. El vidrio y su empleo generalizado crearían una nueva cultura:

Por lo general, vivimos en espacios cerrados. Éstos forman el medio en el cual se desarrolla nuestra cultura. Nuestra cultura es, en gran medida, el producto de nuestra arquitectura. Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto sólo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos su carácter cerrado. Esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal, que deja que la luz del sol, la luz de la luna y de las estrellas no se filtre sólo a través de un par de ventanas, sino que entre directamente a través del mayor número posible de paredes

³²¹ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 32)

³²² Su primera obra publicada se titula *Das Paradies. Die Heimat der Kunst* (El Paraíso. El Hogar del Arte) de 1899.

³²³ Así describe el mundo de Scheerbart el músico Micky Remann en su conferencia “Paul Scheerbart: Prae-Psychedelisches Perpetuum mobile der architektur literarischen avantgarde” pronunciada en el 4º Congreso Entheovision, celebrado en el Jardín Botánico de Berlín el 29 y 30 de septiembre de 2007.

CASA, TIERRA Y COSMOS



Ilustración de "Die Weltkutsche" ("El entrenador del mundo")
de Paul Scheerbart

*que sean por entero de cristal, de cristal policromado. El nuevo entorno que habremos creado de esta forma nos tiene que traer una nueva cultura.*³²⁴

Para el poeta, la estabilidad social es fruto de la arquitectura de cristal. Describe "La transformación de la superficie terrestre"³²⁵ que se dará con la ayuda de la arquitectura de cristal.

Para hacernos una idea de hasta qué punto Scheerbart estaba comprometido con la utopía, son destacables dos datos de su biografía. El primero se refiere a su búsqueda del "Móvil Perpetuo"³²⁶ que llevó a cabo en 1887, teóricamente, un artefacto capaz de mantener su actividad eternamente, simplemente a partir de un impulso inicial. Obviamente, labor que tuvo que abandonar por resultar infructuosa. El segundo hecho se refiere a la huelga de hambre que declaró en 1915 como protesta a la barbaridad de la guerra, acto que concluyó con su muerte³²⁷.

Paul Scheerbart leyó entusiasmado el artículo de Taut "Eine Notwendigkeit" ("Una necesidad"), publicado en *Der Sturm* en febrero de 1914 y llegó a proponer al arquitecto la adquisición de un terreno donde poder poner en práctica lo descrito. Aunque ese proyecto no se llevó a cabo, de esta colaboración surgió el trabajo de la Casa de Cristal para la exposición de la Deutscher Werkbund en Colonia³²⁸.

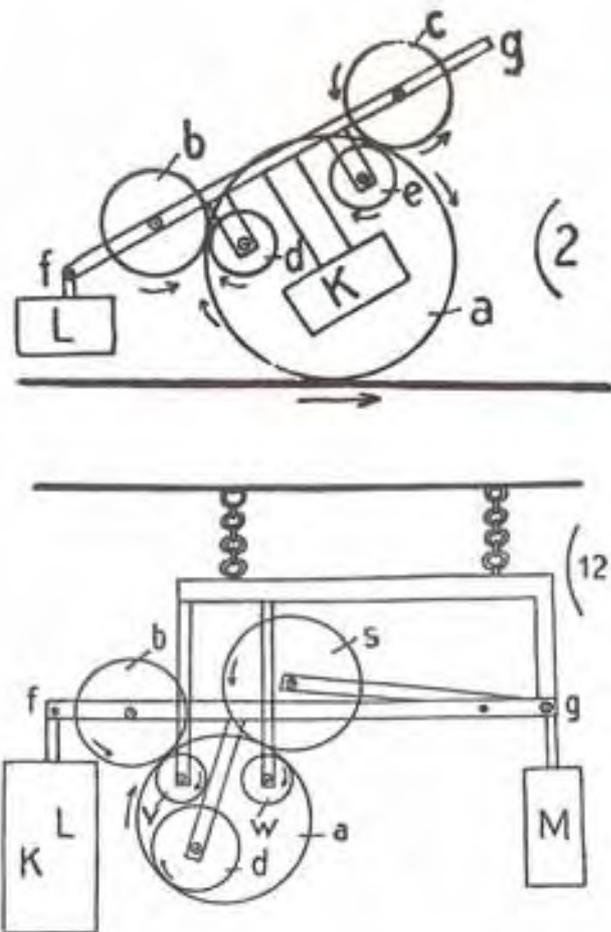
³²⁴ (SCHEERBART, 1914 pág. 85)

³²⁵ (SCHEERBART, 1914 pág. 206)

³²⁶ *Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung*, Rowohlt, Leipzig, 1910.

³²⁷ (PIZZA, 1998 pág. 16)

³²⁸ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 35)



Ilustraciones del Perpetuum mobile de Scheerbart.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Taut construyó la "Glasshaus" o "Casa de cristal" en la exposición de la Deutscher Werkbund que se celebró en Colonia en el año 1914, para representar las posibilidades que la industria alemana del vidrio era capaz de crear. El pabellón de vidrio se distinguía de los otros edificios de la muestra, de corte más clásico y del gusto de la época, en su estilo, en los materiales, así como en la propia construcción. Su extraño aspecto de función no reconocible y su situación poco acertada³²⁹ hicieron que este pabellón no fuese muy visitado³³⁰ ni comprendido.

La idea de Taut no era ensalzar la capacidad de la industria alemana, sino plasmar su propio universo, creado a partir de la inspiración de Scheerbart³³¹. La idea subyacente en este edificio era mostrar una nueva forma de vida, un nuevo mundo construible gracias a las mágicas propiedades de un material como el vidrio. Por ello, la idea era construir una casa, una nueva casa para unos nuevos habitantes. Así rezaban los catorce aforismos escritos por Scheerbart inscritos en la base de la cúpula³³²:

³²⁹ Situado cerca del acceso, las taquillas estaban más cerca que los edificios principales de la exposición: "Justo después de la taquilla, al principio del largo y un poco tedioso acceso a la exposición, que estaba lleno de barro con mal tiempo y de polvo con bueno, seguido de un invernadero, la estación de bombeo, la estación de policía y la de bomberos hasta llegar al edificio de acceso real a la exposición." (Traducción propia) (THIEKÖTTER, 1993 pág. 11)

³³⁰ Taut pudo comprobar que sólo los niños las mujeres se adentraban sin prejuicios en su propuesta caleidoscópica. (THIEKÖTTER, 1993 pág. 11)

³³¹ Taut y Scheerbart se dedicaron mutuamente la obra. Taut dedicó la construcción a Scheerbart, mientras este dedicaba al arquitecto los aforismos que se podían leer inscritos repartidos por la estructura así como el libro Glasarchitektur .

³³² (BOYD WHYTE, 1982 pág. 36)



Cúpula de la Glasshaus. Bruno Taut. Colonia. Alemania. 1914

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

- Dicha sin cristal – ¡Qué tontería!³³³
- El ladrillo se desvanece el cristal de color permanece.
- El cristal de colores destroza el odio.
- Felicidad de colores sólo en la cultura del cristal,
- Sin un palacio de cristal la vida es penosa.
- La casa de cristal jamás arde; no le hacen falta los bomberos.
- La sabandija no es buena jamás entrará en la casa de cristal.
- Materiales combustibles son un verdadero escándalo.
- Más grande que el diamante la doble pared de cristal.
- La luz quiere atravesarlo todo y vive en el cristal.
- El prisma es grande por eso es famoso el cristal.
- Quien reniega del color no sabe nada del mundo.
- El cristal nos trae la claridad, empleado en la construcción.
- El cristal nos brinda una nueva era; El ladrillo ya sólo nos da lástima.

Como si la tierra hubiese sido dividida, la construcción aparecía en el redondeo suave de una base de hormigón, rodeada por grandes cuentas de vidrio, como si hubieran sido sacadas a la luz inesperadamente en la erupción de la tierra y acabasen de rodar hacia abajo³³⁴. El pabellón, surgía como una gran gema translúcida, se alzaba sobre un tambor de catorce lados, donde se apoyaba la cúpula teselada con nervaduras de hormigón armado y dos pieles de vidrio de las cuales la interior estaba profusamente policromada. Partiendo del azul en la parte inferior, pasando por el verde musgo, llegaba al amarillo oro acabando el espacio en su parte superior en amarillo claro³³⁵.

El visitante accedía por una escalera exterior recta, hasta un vestíbulo donde podía elegir dos escaleras curvas dispuestas simétricamente que ascendían hasta el espacio interior de la cúpula y que, estando construidas con acero y vidrio, preparaban al visitante ante el espectáculo que iba a presenciar. La luz del sol, filtrada por dos capas de vidrio, era difuminada hasta conseguir que la iluminación quedara liberada de las sombras, acentuando así la magia de este interior. Además de la luz proveniente del contorno vidriado, una lámpara

³³³ Traducción al castellano de Alejandro Pinós. (PIZZA, 1998 pág. 67)

³³⁴ (Traducción propia) (THIEKÖTTER, 1993 pág. 11)

³³⁵ (HARTMANN, 2001 pág. 63)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Glasshaus. Bruno Taut

central colgante compuesta por vidrios de colores y otras siete lámparas blancas llenaban el espacio de luz.

En medio de esta sala, el visitante podía asomarse a un vacío central rodeado por una ligera barandilla, y desde allí podía ver el agua emanando en una piscina y cuyo sonido ya había escuchado anteriormente. Descendiendo por escaleras que parecían cruzarse con las ascendentes, se llegaba al nivel de la fuente y allí el agua acompañaba serpenteante por una serie de cascadas hasta la salida.

Sobre este pabellón Taut escribió que "el Pabellón de Cristal no tiene otro propósito que ser bello. Debe llevar a cabo la tarea de edificio puramente expositivo y, sin embargo, ofrecer ideas interesantes de forma tan hermosa que sirvan como estímulo para crear una arquitectura "duradera"."³³⁶

La arquitectura de cristal imaginada por Scheerbart no es transparente, no es una arquitectura que mira al exterior, ya que al estar inundada de luz, no lo necesita:

*Se hablará menos de la ventana, una vez que se haya impuesto la arquitectura de cristal. La propia palabra "ventana" desaparecerá de los diccionarios. (...) Estas son puras visiones de futuro, pero son las que de veras debemos tener bien presentes si queremos que, de una vez por todas, lleguen los nuevos tiempos.*³³⁷

En la misma exposición de la Werkbund encontramos también la Sala de Máquinas que construyó Walter Gropius, donde las escaleras se sitúan en las esquinas y están rodeadas totalmente por vidrio, formando elementos

³³⁶ "Il Padiglione di Vetro non ha altro scopo che quello di essere bello. deve assolvere il compito di puro edificio espositivo e offrire bensì idee interessanti in forme belle come stimolo a creare un'architettura "duravole"." Texto escrito por Taut en mayo de 1914 en la guía del edificio. Traducción propia (SPEIDEL, 2001)

³³⁷ (SCHEERBART, 1914 pág. 142)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Interior de la Glasshaus. Bruno Taut

compositivos de gran dinamismo. Tal y como apunta Iñaki Abalos, Gropius entiende el vidrio como elemento plano y transparente, que hace visible el mundo interior, en oposición a Taut, que entiende el cristal como la materialización de un mundo fantástico y onírico.

CASA DE BARRO

La tragedia de 1914 obligó a volver a empezar a los arquitectos alemanes. La necesidad de empezar una nueva arquitectura fue superada por la realidad. Describiré cronológicamente el camino que realizaron estos arquitectos y sus propuestas, para entender mejor su significado.

La exposición de la Deutscher Werkbund sólo se pudo visitar durante cuatro semanas, ya que la guerra obligó a clausurar el evento, y aunque la Deutscher Werkbund no se extinguió, sus principales ideólogos tomaron otros rumbos. Muchos se unieron a Bruno Taut y Adolf Behne en el nuevo proyecto que llamaron "Arbeitsrat für Kunst" (Consejo de Trabajadores del Arte). Entre ellos se encontraban los arquitectos Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Otto Bartning y Ludwig Hilberseimer, los pintores Lyonel Feininger, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde y Max Pechstein, y los escultores Georg Kolbe, Rudolf Belling y Gerhard Marcks. Taut organizó este grupo en 1918 con la intención de influir directamente en el estado recién constituido y en las decisiones políticas relativas a las artes. Además, Alemania ya no tenía medios para organizar exposiciones como las de la Deutscher Werkbund.

Para el grupo de Taut, la necesidad de construir 750.000 viviendas no debía entenderse sólo como una necesidad utilitaria, debía verse como un símbolo de reconstruir la sociedad. Además de renovar las ciudades a partir de un programa de bienestar físico, debía tomarse esta labor como algo más amplio, atendiendo también a las necesidades espirituales. La idea debía ser la de formalizar un

CASA, TIERRA Y COSMOS



"Das Haus am Meer" („La Casa en el Mar"). Hermann Finsterlin. 1919

Geist o espíritu que uniese la educación, la religión y el arte. "La nueva reconstrucción debe ser conducida de manera clara y decidida. Un gran diseño debe guiar todas las fuerzas implicadas - un ministerio de asuntos espirituales, nueva en su resolución que influirá en la educación, la enseñanza, la iglesia y el arte en la nueva Alemania"³³⁸.

Sin embargo, debido a los sucesos relacionados con la Liga Espartaquista de 1919, pronto el grupo tuvo que renunciar a sus aspiraciones políticas. Así, estos arquitectos se refugiaron en su mundo interior, ignorando la realidad y el Arbeitsrat für Kunst se disolvió definitivamente en 1921.

En abril de 1919 organizaron la "Exposición de Arquitectos Desconocidos" (Ausstellung für unbekannte Architekten) en la Graphisches Kabinett J. B. Neumann en Kurfürstendamm, un lugar claramente poco proletario³³⁹. Si bien Taut ideó la exposición, fue Gropius quien la dirigió. Gropius tenía claro que quería mostrar a los burgueses lo que los arquitectos de aquel momento eran capaces de imaginar: la utopía³⁴⁰. En esta exposición, el grupo tomó una posición claramente nihilista creando una *tabula rasa* que proponía empezar de nuevo en la definición de lo que debía entenderse como arquitectura.

Una habitación entera estaba dedicada a dibujos de Hermann Finsterlin. Este arquitecto presentó dibujos, pinturas y acuarelas de arquitecturas³⁴¹ y casas. Estas composiciones emplean como inspiración formas orgánicas de la naturaleza, flores, setas y pólipos. No hay referencia reconocible así como

³³⁸ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 97)

³³⁹ Gropius comunicó a Golyscheff que la razón de la elección de su trabajo consistía en "Dejar que los burgueses pensarán lo que quisieran sobre aquellos trabajos". (BOYD WHYTE, 1982 pág. 137)

³⁴⁰ Gropius se refería a los trabajos mostrados como "ejemplos de los que queremos: utopía". (BOYD WHYTE, 1982 pág. 137)

³⁴¹ Algunas de estas obras tienen el título genérico de "Arquitecturas".

CASA, TIERRA Y COSMOS



„Das Haus der Atlantiden – Montsalvat“. Hermann Finsterlin. 1919

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

concesiones a la construcción. Son dibujos realizados con total libertad creadora.

Entre estos trabajos se encuentran la "Casa en el mar", la "Villa en el lago", edificios de exposiciones y museos, construcciones para la oración (Haus der Andacht), sanatorios y, como digo, "arquitecturas". Hay casas que toman el nombre de su habitante, como ocurre con la "Casa del coleccionista" (Das Haus des Sammlers), las "Casas de los creadores" (Die Häuser der Schaffenden) y otras hacen referencia a su psicología como "La casa del monomaniaco" (Das Haus des Monomanen) o "La casa del psicómetro" (Das Haus des Psychometers).

También hay dibujos cuyos títulos hacen referencia a culturas legendarias, como la ciudad y puerto con faro, Vineta, hundida bajo el mar, Montsalvat, donde supuestamente se encuentra el Santo Grial, o la más conocida Atlántida. Parece que estas referencias sean debidas a la añoranza del glorioso pasado reciente de su país, perdido en la guerra.

Uno de los dibujos se titula Prometeo, como el titán griego que robó el fuego a los dioses para llevárselo a los hombres, por lo que se le considera el protector de la civilización. También se le considera el primer mártir, ya que Zeus, enfurecido por su acto, lo condenó a permanecer encadenado y torturado por un águila que comería su hígado. Siendo Prometeo inmortal, su hígado se regeneraría durante la noche, durando así su tortura eternamente. Veremos más adelante cómo Finsterlin se identificaba con este héroe.

En los sueños de cristal de este arquitecto no había concesiones a la estructura, sus dibujos estaban pensados para impactar, y sus formas eróticas lo consiguieron. La crítica alabó la imaginación de las propuestas pero no las pudo considerar proyectos arquitectónicos. La exagerada imaginación de Finsterlin no cuadraba en lo que se podía entender por arquitectura, sin embargo, la crítica supo reconocer el valor creativo de estas propuestas.

La arquitectura es abordada de forma muy libre y fresca, a pesar de estar cargada de simbología y referencias míticas. En un momento en el que no podían ejercer su profesión, sino que debían ser buscadores³⁴², las formas "caprichosas, extrañas, silvestres y grotescas"³⁴³ sirvieron para alimentar la creatividad y las opciones a la hora de imaginar la casa. Podemos ver, sin mucho esfuerzo, que este trabajo influyó en Kiesler o los Smithson, así como de forma más directa, como veremos, en Hugo Häring.

A finales de 1919 estos arquitectos tenían dos alternativas: la primera consistía en volver a la Werkbund, mientras la segunda era unirse al nihilismo del grupo Dada que habían conocido en la "Exposición de Arquitectos Desconocidos"³⁴⁴. Debido a las nulas expectativas que Taut tenía de construir en esa fecha, decidió formar un grupo con los arquitectos de la "Exposición de Arquitectos Desconocidos" que se dedicarían a sembrar el terreno para un futuro mejor mediante el intercambio de ideas y de críticas por correspondencia. El grupo se llamaría "Gläserne Kette" (Cadena de Cristal):

¡Queridos colegas!

Quiero haceros una propuesta: hoy en día no hay casi nada para construir, y si podemos construir en algún lugar, es porque lo hacemos para sobrevivir. ¿O sois lo suficientemente afortunados como para estar trabajando en un buen cometido? Mi práctica casi me hace enfermar, y es básicamente la misma que la de todos vosotros. Hablando honestamente, no es tan malo que no se construya nada hoy en día. Las cosas van a tener tiempo para madurar, vamos a unir nuestras fuerzas y cuando la construcción comience de nuevo, entonces sabremos nuestros objetivos y seremos suficientemente

³⁴² (DÖHL, 1988 pág. 43)

³⁴³ Crítica del Vossische Zeitung. (DÖHL, 1988 pág. 41)

³⁴⁴ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 174)

fuertes como para proteger nuestro movimiento frente al deterioro y la degeneración.

¡Seamos conscientemente "arquitectos de la imaginación"! Creemos que solo una completa revolución nos puede llevar a trabajar. Los burgueses, incluyendo nuestro "Señor Colega", con razón sospecha que en nosotros están las fuerzas de la revolución. ¡Rompeamos y disolvamos los principios formales anteriores! ¡Mierda! Y somos un brote en humus fresco.³⁴⁵

Taut invitó a quién estuviera dispuesto a participar que le comunicase un pseudónimo. Consideró esto necesario para "defender el grupo de intrusiones del mundo hostil"³⁴⁶. Sólo Gropius y Behne tuvieron reticencias con la carta de Taut, aunque Gropius se unió al grupo sin intervenir. En una segunda carta, Taut envió la lista con los pseudónimos.

Wilhem Brückmann (Emden) será "Brexbach"³⁴⁷, Alfred Brust (Königsberg) será "Cor", Hermann Finsterlin (Schönau bei Berchtesgaden) será "Prometeo", Paul Goesch (Berlín) será "Tancredo", Jakobus Göttel (Colonia) será "Stellarius", Walter Gropius (Weimar) será "Dimensión", Wenzel Hablik (Itzehoe) será "W.H.", Hans Hansen (Colonia) será "Antischmitz", Carl Krayl (Tuttlingen) será "Comienzo", Hans Luckhardt (Berlín) será "Angkor", Wassili Luckhardt (Berlín) será "Oleaje", Hans Scharoun (Insterburg) será "Hannes" y Bruno Taut (Berlín) será "Cristal". Max Taut, no tomó parte activa en el grupo.

Los pseudónimos revelan las intenciones y la visión que los miembros quieren mostrar: Krayl habla de un nuevo comienzo, Tancredo y Angkor son lugares exóticos, Stellarius parece salido de un relato de Scheerbart y Finsterlin, entendemos fácilmente por qué tomó el pseudónimo de Prometeo.

³⁴⁵ (Traducción propia) (BOYD WHYTE, 1982 pág. 175)

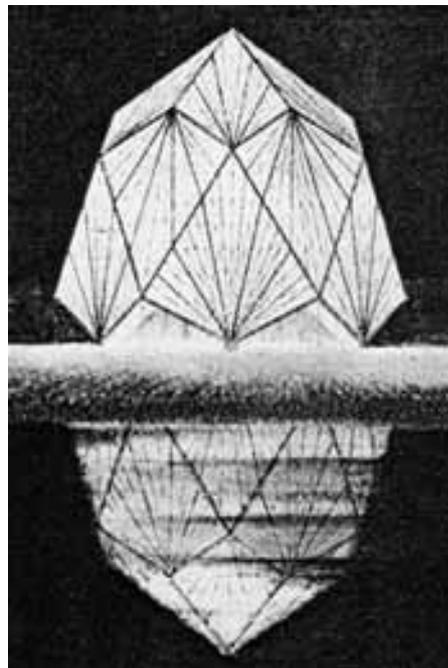
³⁴⁶ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 177)

³⁴⁷ He traducido Traducción propia.

CASA, TIERRA Y COSMOS



"Fantasía arquitectónica". Paul Goesch. 1920



"Cristal en la Esfera"
Wassili Luckhardt. 1920

Los dibujos que intercambiaron parecen infantiles, consecuencia de la influencia Dada, interpretable como un ejercicio de libertad, de búsqueda de inocencia y pureza. Son dibujos arquitectónicos fantásticos, con referencia a las estrellas, que nos pueden recordar a Scheerbart, pero también parecen golosinas o helados llenos de colores.

Lo naif representa una sociedad pura que está por llegar. Llena de inocencia, es lo opuesto al mundo hostil en el que tenían que vivir estos artistas. Así, llegarán los miembros de la Gläserne Kette al primitivismo, vinculándose con otros movimientos de vanguardia como los pintores expresionistas. El hombre debía ser liberado de las cadenas del progreso y el intelecto, y debía volver a su *Urnatur*, su estado primitivo e inocente de armonía y fraternidad³⁴⁸.

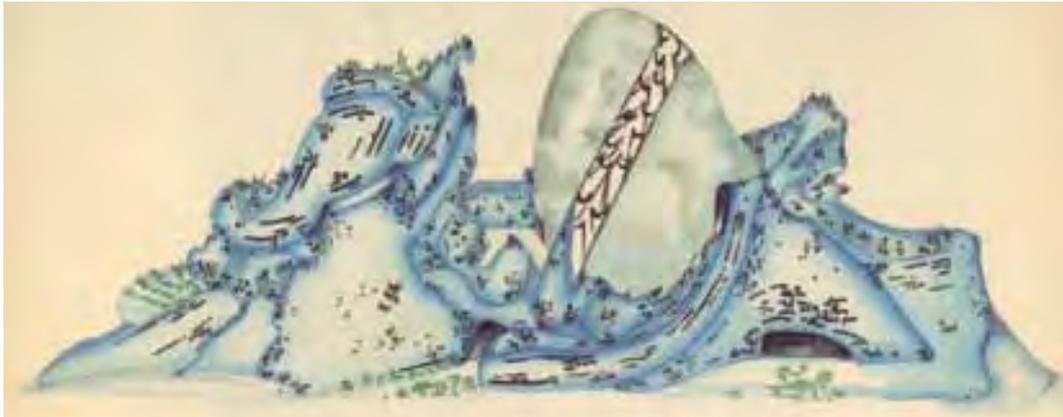
El cristal representa para ellos esta pureza e inocencia, la *Urform* o la Protoforma. La imagen de Wassili Luckhardt representa el cristal como símbolo de esta visión del mundo. Recuerda al pabellón de Taut de 1914 que, como aquél, no tiene más función que la de constituir un símbolo. Tal y como describe Iñaki Ábalos en la traducción al español de los textos expresionistas de Taut, la elección del cristal parece lógica desde el punto de vista del nihilismo de la época:

*El cristal pertenece a la esfera de la naturaleza tanto como a la de la creación humana: es puro y coherente en todas sus escalas, es eterno y es frágil, pero sobre todo tiende a no ser; coincide con el nihilismo en su vocación de dejarse atravesar, de acoger lo otro.*³⁴⁹

³⁴⁸ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 201)

³⁴⁹ (ABALOS, 1997 pág. 13)

CASA, TIERRA Y COSMOS



"Ciudad". Hermann Finsterlin. 1919



"Sueño de Cristal". Hermann Finsterlin. 1920



"Casa Nueva". Hermann Finsterlin. 1921

Wenzel Hablik muestra mundos de cristal nacidos directamente de la arena del lugar. Su arquitectura surge de la arena y se cristaliza en espirales, esferas y torres. Hablik exclama: "¡Sí! ¡Podemos ser infantiles, y jugar en la arena como los niños!"³⁵⁰ De forma parecida, Finsterlin busca la *Urform* en la ameba surgida del limo primigenio. Sus dibujos son parecidos a los mostrados en la "Exposición de Arquitectos Desconocidos", mostrando casas como pólipos y construcciones vegetales hechos de cristal. El dibujo de "Ciudad" de 1919 parece surgido de la tierra, así como la casa de "Sueño de Cristal" y la "Casa Nueva"³⁵¹. Otros dibujos se titulan "Catedral de la luz" y "Ofir", puerto o región mencionada en la Biblia que fue famosa por su riqueza.

Erich Mendelsohn, miembro posteriormente del Ring aunque no aún de la Gläserne Kette, realizó unos bocetos de "Arquitectura de dunas" como tema mientras visitaba las dunas de Kurische Nehrung en un viaje que realizó junto a su esposa Louise. Así describe ella el viaje:

*En el noreste prusiano, que ahora es territorio ruso, existe un área salvaje y mágico llamado "Kurische Nehrung"; entre el Báltico y la extensión de agua dulce conocida como la "Laguna" se encuentran las dunas. En 1920 Erich y yo fuimos allí mientras visitábamos su familia. Anduvimos a lo largo de las dunas mientras Erich dibujaba. El viento alteraba constantemente los contornos; cada día las dunas tenían un aspecto distinto. Erich vio en ellas cualidades arquitectónicas y las acentuó en sus dibujos.*³⁵²

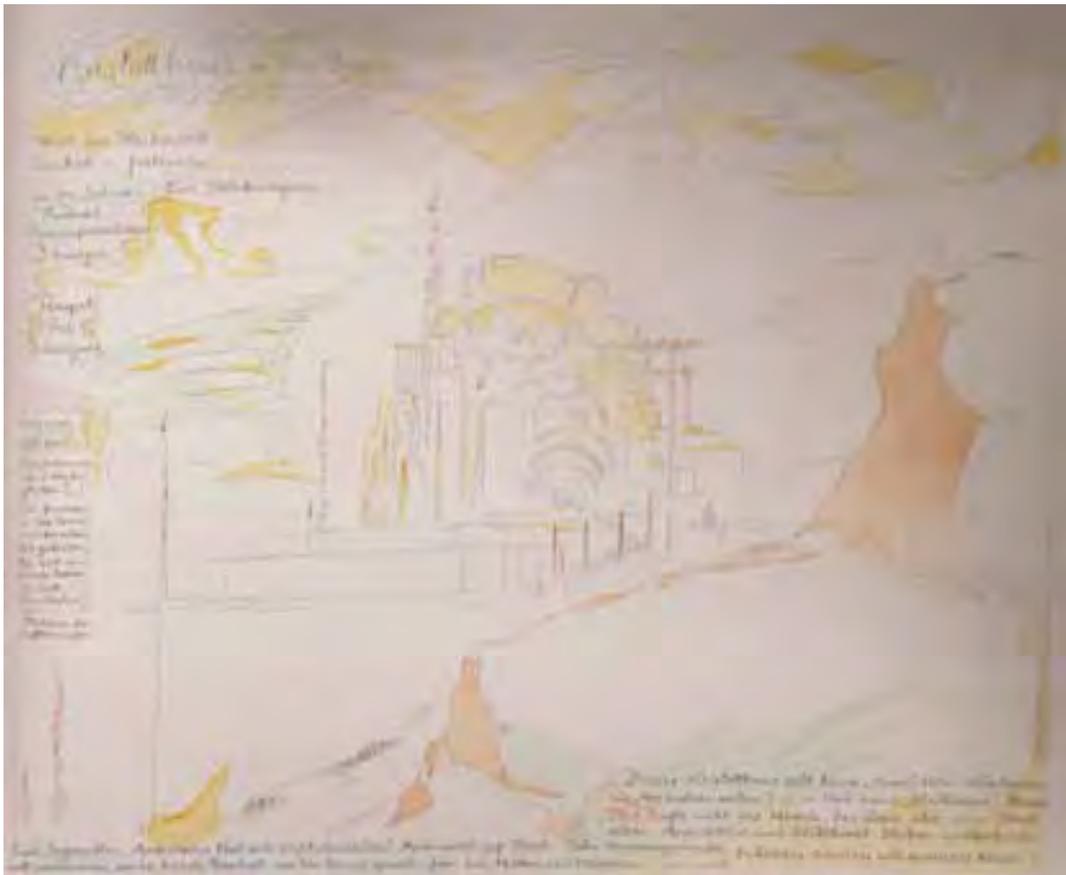
La reflexión que Bruno Taut llevó a cabo en esta época dio como resultado unos dibujos y textos, aforismos y poesías que se conocen como los "Escritos

³⁵⁰ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 198)

³⁵¹ Además de realizar muchos dibujos bajo el genérico título de Architekturen, Finsterlin realizó otros cuyo motivo era el "Sueño de Cristal", así como el de "Casa Nova" entre los años 1920 y 1924.

³⁵² Traducción propia. (ZEVI, 1999 pág. 51)

CASA, TIERRA Y COSMOS



"Kristallhaus in den Bergen" ("Casa de cristal en las montañas")
"Arquitectura Alpina". Bruno Taut. 1919

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Expresionistas". Entre estos, se encuentran "La Corona de la Ciudad", "Arquitectura Alpina", "El Constructor del Mundo" y "La Disolución de las Ciudades".

Quiero destacar entre estos trabajos, el titulado "Arquitectura Alpina". Se compone de treinta láminas en las que el autor describe la "Casa de Cristal", la "Arquitectura de las Montañas", "La Construcción Alpina", la "Construcción en la Corteza Terrestre" y la "Construcción en las Estrellas". Las láminas enlazan dibujos y textos, formando las viñetas de una narración, la de la ascensión de la sociedad a las estrellas.

En este paisaje imaginado por Taut, la "Casa de Cristal" corona la montaña y se alcanza tras ascender por unas "escaleras empinadas". El "difícil ascenso" se realiza a través de arcos que "se van estrechando a medida que el valle se va haciendo más angosto y el torrente más impetuoso". La casa de cristal está "construida enteramente a base de cristales de colores, en la región de glaciares y nieves perpetuas", es un "templo del silencio".

La Casa de Cristal, por lo tanto, es el ideal al que la sociedad debe aspirar. El camino es un duro recorrido que será recompensado en la cumbre. Solo aquellos que han conseguido ascender podrán disfrutar de ella. Una sensación representada en la pintura romántica de Caspar David Friedrich.

El siguiente texto, "El Constructor del Mundo", está dedicado al espíritu de Paul Scheerbarth. Este "Espectáculo Arquitectónico para Música Sinfónica" consiste en una serie de diapositivas con dibujos del autor que, partiendo de la "nada" y mostrando una catedral de cristal, llega hasta las estrellas.

En "El Constructor del Mundo" el método fantástico produce una concepción cósmica cuya originalidad estriba, en gran medida, en el abandono del tiempo histórico y del modelo evolucionista de la naturaleza, por una concepción del tiempo en la que es obvia la presencia del eterno retorno

nietzschiano, la idea de que en un mundo sin finalidad sólo puede vivirse como si cada instante fuese a repetirse eternamente. Desde esta perspectiva, toda la historia y la comprensión evolucionista de la naturaleza se hacen planas y pierden su encadenamiento típico; el tiempo cíclico reúne historia y naturaleza en una universalidad recuperada de la que el texto de Taut da cumplida cuenta. Historia y naturaleza se funden en la búsqueda ciega de autorrealización del individuo, del artista en la belleza.³⁵³

En octubre de 1920, Taut puso fin a la Gläserne Kette. En una carta enviada a sus compañeros, definía las tres labores del arquitecto: la primera era la de construir, la segunda era la de crear una nueva forma de cultura (Utopía) y la tercera era la de despertar la demanda de la construcción. Consideraba esta tercera la más importante en aquel momento, por lo que recomendaba a sus colegas que se dedicaran a promover sus ideas y visiones en una forma que debía ser lo más comprensible y clara posible.³⁵⁴ Así, la verdad objetiva del Geist de los arquitectos activistas fue reemplazada por las leyes objetivas de la función y la tecnología de los funcionalistas en los años veinte. El artista-intelectual fue sustituido por el artista-tecnócrata.

En 1923 Taut publica "Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin" en el que describe, de forma más concreta y comprensible, las claves para un cambio en la casa, la vida y la sociedad. En este libro, Taut analiza los espacios de las habitaciones y la forma de definirlos mediante muros o sin ellos. El espacio, según Taut, no se definirá con cuadros, sino que la propia luz del sol transmitirá las sensaciones suficientes. "Entre todas las sensaciones que encontramos en una habitación, simplemente con el sol, que en principio parece superfluo, nos sentimos distintos cuando este nos rodea debido al nivel al que realmente nos

³⁵³ (ABALOS, 1997 pág. 12)

³⁵⁴ (BOYD WHYTE, 1982 pág. 206)

lleva y nos llena de paz.”³⁵⁵. Como ejemplo práctico, Taut cita su propia construcción de la Casa de Cristal de 1914.

Taut definirá el aspecto de los espacios domésticos, abogando por una estética más ordenada, simple e higienista. Atenderá también al mobiliario, siendo éste otro elemento que ayudará en la definición del espacio y su uso. También Scheerbart entendía la necesidad de una nueva forma de instalar los muebles en el espacio de la Casa de Cristal, alejados de los muros perimetrales.³⁵⁶

En busca de la organización adecuada de los elementos que componen la casa, Taut analiza planos de casas y muestra los recorridos que se realizan durante el desempeño de las tareas domésticas. El objetivo del arquitecto es comprender estas tareas y los movimientos que los habitantes realizan en la casa para poder organizarlos mejor³⁵⁷. La conclusión a la que llega Taut es que la casa circular reduce significativamente los recorridos. Para ello mostrará un proyecto de “Vivienda Circular” de 1921³⁵⁸.

Sin embargo, la aportación de la “Vivienda Circular” será que su forma le permite estar rodeada de la luz del sol. La Dymaxion House que Richard Buckminster Fuller ideó al mismo tiempo que el texto de Taut pero en Estados Unidos, icono

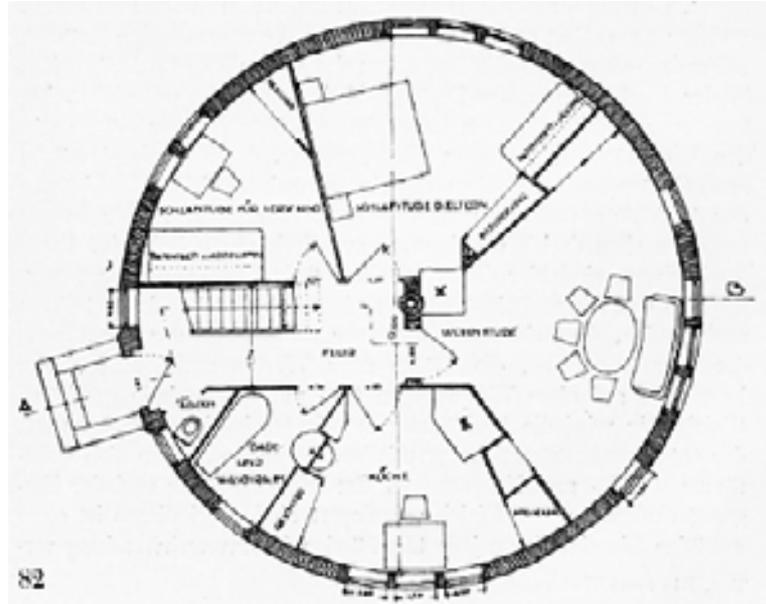
³⁵⁵ (Traducción propia) „Denn alle seine Beziehungen, allein schon zur Sonne, werden erst deutlich, wenn er uns umfängt, besonders aber fühlen wir es erst im Raum selbst, in welchem Grade er uns wirklich aufnimmt und mit Ruhe erfüllt.“ (TAUT, 1928 pág. 55)

³⁵⁶ “Que el mobiliario en la casa de cristal no debe colocarse contra las valiosas paredes de cristal policromadas es algo que cae por su propio peso. Ni con la mejor voluntad podrá evitarse esta revolución del entorno. Los cuadros colgados de las paredes son, claro está, del todo imposibles.” (SCHEERBART, 1914)

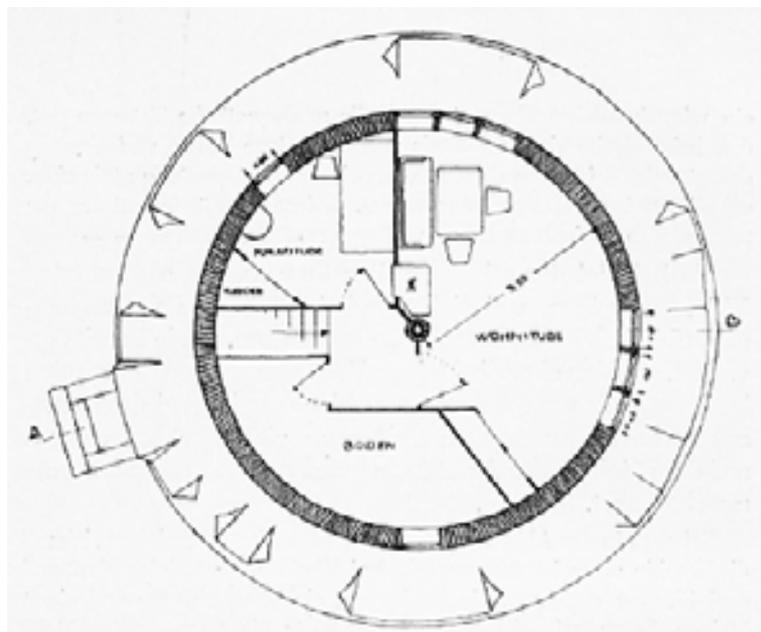
³⁵⁷ Pocos años después, el arquitecto de origen ruso afincado en Berlín, Alexander Klein, realizó estudios precisos sobre la definición de la *vivienda mínima* empleando el “Método de Valoración de Plantas” (KLEIN, 1927-1980)

³⁵⁸ Rundes Wohnhaus (Vivienda circular). (TAUT, 1928)

CASA, TIERRA Y COSMOS



"Vivienda circular". Planta baja. Bruno Taut. 1921



"Vivienda circular". Planta primera. Bruno Taut. 1921

de la casa higienista³⁵⁹, comparte esta propiedad formal. Pero la propuesta de Fuller obtiene mayor rendimiento de esta forma ya que concentra las instalaciones en su núcleo de manera más racional y contundente³⁶⁰ que la propuesta de Taut, que no termina de aprovechar todas las ventajas que esta geometría le ofrece, por lo que la casa Dymaxion está rodeada por un gran ventanal en la totalidad de su perímetro, más acorde a las recomendaciones de Scheerbart. Dymaxion, la casa tecnificada del futuro, es circular, como la casa primitiva.

MADRIGUERA

La búsqueda de un origen de la arquitectura, más allá del hombre primitivo, nos conduce a las construcciones realizadas por los animales. Ya hemos visto ejemplos que toman los nidos como referencia. Si el espacio de la cueva nos lo encontramos configurado, la casa que nace de la tierra será construida de la forma en la que se excavan las madrigueras.

Alison Smithson, en un artículo publicado en *Architectural Design* en 1967, describe las madrigueras de los cuentos infantiles de Beatrix Potter. Expone las similitudes existentes entre las casas de estos cuentos con propuestas arquitectónicas modernas de Le Corbusier o Alvar Aalto. Describe "espacios contenedores" y evidencia la similitud de las formas:

Los interiores de Beatrix Potter se adaptan para satisfacer las necesidades del individuo, y la habitación individual está hecha a la medida de su

³⁵⁹ La hija menor de Buckminster Fuller, Alexandra, murió de polio y meningitis espinal como consecuencia de una vivienda insalubre, lo que empujó a Fuller a buscar una arquitectura doméstica saludable.

³⁶⁰ Fuller concentra en el pilar central las instalaciones de abastecimiento de agua, saneamiento, electricidad y otros servicios así como las escaleras o el ascensor. (NEDER, 2008 pág. 38)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Frederick Kiesler y la maqueta de la "Endless house"

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

función: el grupo de habitaciones responde directamente a su contexto en el entorno.³⁶¹

La madriguera y la cabaña de un solo espacio nos permiten un uso más libre del espacio, tal y como describe Fujimoto. La relación del cuerpo con este espacio será más cercana e íntima. Cuestión que Bachelard describe como básica para habitar:

En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.³⁶²

Kiesler también estudió las madrigueras y las termiteras para proponer su insólita Casa Sin Fin. En el texto Magic Architecture³⁶³, del año 1940, compara los termiteros con las construcciones romanas, o los nidos con los megalitos prehistóricos y los bosques de sequoia con la columnata de Bernini en la plaza de San Pedro de Roma.

Para Kiesler, el funcionalismo es determinista y, por lo tanto, limitado y reducido. El funcionalismo es la estandarización de la actividad rutinaria³⁶⁴. Precisar las funciones las limita y, por lo tanto, limita nuestro habitar. Según Kiesler, la vivienda resultante del funcionalismo será también limitada y el habitar quedará determinado, dejando pocas opciones al habitante:

En la Endless House: En un espacio así, el residente / visitante no podrá asignar más una función específica a una habitación o espacio en particular. En su lugar, uno se sentirá libre para realizar cualquier actividad

³⁶¹ (Beatrix Potter's Places, 1967 pág. 287)

³⁶² (BACHELARD, 1957, 1995 pág. 30)

³⁶³ (KIESLER, 2003 pág. 18)

³⁶⁴ (KRISSEL, 2003 pág. 5)

en cualquier lugar del espacio, el cual será apropiado para nuevas relaciones entre las personas y su entorno.³⁶⁵

En el artículo "Pseudo-functionalism in Modern Architecture" de 1949, Kiesler arremete directamente contra la Arquitectura Moderna establecida. Defiende un constante análisis y el replanteo de las necesidades de los habitantes a la hora de concebir la casa y lleva a la arquitectura la idea de Heráclito cuando afirma que "las necesidades no son estáticas: evolucionan"³⁶⁶. Según Kiesler, si atendemos únicamente a la función, el desarrollo de la vivienda será limitado:

Si el diseño funcional depende de la situación actual del hombre, nunca podrá desarrollarse. Podría ocuparse únicamente de los aspectos tradicionales. Pero la evolución del hombre ha demostrado que el cambio de medio ambiente aumenta o disminuye sus potencialidades. El entorno tecnológico, siendo una parte de las complejas fuerzas ambientales, debe contribuir conscientemente a la extracción y desarrollo de las posibilidades inherentes del hombre en un orden superior. Qué sean esas posibilidades depende de la capacidad de prever y realizarlas del diseñador.³⁶⁷

Kiesler describe la planta como "mera huella"³⁶⁸ de la casa y reivindica la creación de arquitectura a partir de células y no de "plantas". Estas células se especializan y se expanden, se apilan, hasta generar lo necesario para habitar.

Este arquitecto se refiere a la Casa Sin Fin, desarrollada entre 1947 y 1961, como una "Célula artificial", como un núcleo de nuevas formas de vida y coexistencia con el contexto mental, físico y social del hombre. Así, decide

³⁶⁵ (OTWELL, 1997 pág. 3)

³⁶⁶ (KIESLER, 1939 - 2007 pág. 72)

³⁶⁷ (KIESLER, 1939 - 2007 pág. 75)

³⁶⁸ "A través de la corta impresión plana es difícil concebir la forma real y el contenido de un edificio" Traducción propia. (KIESLER, 2003 pág. 29)

eliminar las diferentes zonas relacionadas a las funciones para conseguir un espacio fluido para habitar. De esta forma explica el espacio de la Casa Sin Fin:

En este espacio, los residentes / visitantes ya no asignarán una función específica a una habitación o espacio. En lugar de ello, uno se sentirá libre de ejercer cualquier actividad en cualquier lugar del espacio, lo que a su vez conducirá a nuevas relaciones entre las personas y sus entornos.³⁶⁹

El habitante solo tiene relación con el espacio que le cobija o con otros habitantes. Por ello, se plantean habitaciones de uso individual y otras de uso en grupo. No hay más referencia al uso o función. Para Kiesler, la casa es un organismo viviente, no una reunión de materiales muertos, "la casa es una piel del cuerpo humano"³⁷⁰. Además, eliminando la relación visual con el exterior, eliminando la primacía de la visión como reivindica Pallasmaa³⁷¹, se consigue habitar de manera que el resto de los sentidos tengan un tratamiento más equilibrado.

En este proyecto, la relación del habitante con la vivienda no tiene nada que ver con experiencias anteriores. No existe relación directa con el exterior, sólo le interesa la iluminación, obviando cualquier relación con un contexto social. Se trata de una relación íntima, que el propio autor califica como una relación entre la piel de habitante y la casa que lo cobija.

En la Casa Sin Fin, "la luz del día se transmite a través de un prisma de tres colores. De alguna forma que Kiesler no detalla, el movimiento del sol hace que la luz se tiña de un color diferente según la hora del día. Cambia gradualmente

³⁶⁹ "In such a space, the resident / visitor would no longer assign a specific function to a particular room or space. Instead, one would feel free to pursue any activity anywhere in the space, which would in turn lead to new relationships between people and their environments." Traducción propia. (OTWELL, 1997)

³⁷⁰ (KIESLER, 1939 - 2007 pág. 78)

³⁷¹ (PALLASMAA, 2005-2010)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Le Drug. Francoise Dallegret. Montreal. Canada. 1964

desde el amanecer hasta el crepúsculo. Los rayos son filtrados al interior a través de un espejo convexo, y el habitante puede estimar la hora del día según el color de la luz teñida alrededor suyo³⁷². Se trata de un tratamiento psicológico de la luz, que cambia según la hora del día y se coordina con nuestro reloj biológico.

En el año 1966, la revista *Aujourd'hui: Art et Architecture*, además de un extenso artículo sobre Frederick Kiesler, presentó una serie de proyectos que los editores denominaron como "libertad escultural" entre los que figuraba el "bar-restaurante-farmacia-galería de arte" llamado "Le Drug" que Françoise Dallegret habría construido en Montreal. El arquitecto cubrió con malla metálica tanto las superficies del local como el mobiliario estándar. Después lo roció con cemento, lo pulió y lo pintó con epoxy³⁷³. El resultado plástico se aproxima formalmente a la arquitectura que acabamos de analizar.

La geometría de la casa de Kiesler nos recuerda otros ejemplos de propuestas domésticas. Ya he mencionado el proyecto de Casa del Futuro presentado por los Smithson en 1956. A partir del patio central que está abierto al cielo y a la luz solar, los espacios interiores se expanden como si fueran resultado de una excavación. En la propuesta de los Smithson, el habitante del futuro reside en espacios horadados formando madrigueras para protegerse del exterior contaminado.

Tomando la idea de excavar el espacio doméstico, el grupo Archigram propone en 1961 el proyecto *Plastic Spray House*. El usuario adquiere un genérico bloque de material plástico FOAM. En una primera fase, dotado de un soplete, el habitante excava los interiores en este cubo según sus necesidades. Tras revestir estos espacios interiores con fibra, finalmente se disuelve el FOAM sobrante y el resultado es una casa única creada por cada habitante. Los arquitectos

³⁷² (KIESLER, 2003 pág. 50)

³⁷³ (PONTE, 2011)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Plastic Spray House. (Burrows House). David Greene. 1961

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

presentaron unas plantas con los posibles resultados, ilustrando geometrías orgánicas que, poco o nada, recuerdan a las plantas de una vivienda. Así, estas plantas se acompañan de líneas de texto que enumeran las partes de un programa de vivienda convencional.

La madriguera constituye una forma de empezar de nuevo la idea de la casa. Retornar a la construcción de los animales, es garantía de la validez de la propuesta, anterior incluso al conocimiento humano.

Además, la madriguera ofrece una imagen indisociable a la idea de la casa. Es la asociación con el cobijo, con el escondite, con el refugio. La construcción de la casa bajo la tierra ofrece un espacio confortable, de temperatura constante, favorable para habitar.

6.2 LA CASA ETERNA

Hasta ahora hemos analizado la relación que la casa establece con el contexto, con el exterior y también hemos comprendido mejor la configuración interior de esta. Es mi intención, ahora, profundizar en la necesidad del ser humano de construir simbólicamente un lugar donde habitar, o dicho de forma concreta, la necesidad de construir una casa según nuestras necesidades existenciales.

CASA SOLAR

“Solar” es aquella vivienda que dispone de una sala con el mismo nombre. Yago Bonet explica que “solar” es la sala privada separada del “hall” en las mansiones (manor) inglesas del siglo XII. Si en el hall se realizaban todas las funciones, y se alojaban todos los habitantes, en el solar se realizan funciones más privadas. En esta sala se realizaban actividades individuales como leer, escribir, por lo que el término francés “seul”, que significa solo, se tradujo al inglés como “solar”.

El “solar” es por lo tanto la habitación privada de las mansiones, donde sucedían los acontecimientos más íntimos, donde se nacía y se moría. El sentimiento de origen hizo que la “casa solariega” se entendiera como “la casa más antigua y noble de una familia”, aquella que tiene solar³⁷⁴. Esta es la explicación de la “casa solar” como aquella vivienda vinculada al territorio, y que habla del origen del linaje.

Otra acepción del término “casa solar” es la de la “casa solar pasiva”, esto es, aquella que recoge el calor transmitido por el sol para reducir el consumo en el acondicionamiento térmico del interior del espacio doméstico. El origen de este tipo de casas podemos situarlo en la figura del arquitecto George Fred Keck.

³⁷⁴ (BONET, 2007-1994 pág. 68)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

El diseñador solar abre las formas de vida de las familias americanas, donde pueden buscar profundamente dentro de sí mismas, por lo que una casa debe significar un lugar para llegar a una mayor satisfacción intelectual y espiritual. Este es el diseño de una de las grandes tradiciones americanas, la tradición de Thoreau.

Hugh Duncan, cliente de George Fred Keck.³⁷⁵

La "Casa del Futuro" de Keck se presentó en la Exposición Universal de Chicago de 1933, cuyo lema "Un Siglo de Progreso" celebraba los avances de la humanidad en la arquitectura, la ciencia, la tecnología y el transporte. En el recinto se instaló la exposición de "Casas del Futuro" que demostraba la comodidad de la casa moderna así como nuevos materiales y técnicas de construcción. La "Casa del Futuro" era una sencilla estructura metálica de dos plantas en forma de dodecágono cuyos lados eran enteramente de cristal. La planta superior, de área inferior, se veía rodeada de una amplia terraza en todo su perímetro.

El arquitecto George Fred Keck "descubrió" que los trabajadores de la casa de la exposición estaban en manga corta los días soleados de invierno, antes de haber instalado ningún sistema calefactor, por lo que decidió emplear este conocimiento en futuros proyectos incluyendo gradualmente cada vez más superficies acristaladas en las fachadas orientadas al sur. En 1940 proyectó la casa para el promotor inmobiliario Howard Sloan en Glenview, Illinois. Sloan persuadió al periodista del Chicago Tribune, Al Chase, para pusiera el titular de

³⁷⁵ „The solar designer opens up ways of living for American families where they can search deeply within themselves for what a house should mean as a place to reach greater intellectual and spiritual fulfillment. This is designing in one of the great American traditions, the tradition of Thoreau.” Traducción propia (DENZER, 2013 pág. 13)

CASA, TIERRA Y COSMOS



"House of Tomorrow". George Fred Keck. Chicago. Illinois. Estados Unidos. 1933

“Casa Solar” en el artículo que presentaba la casa³⁷⁶. Sloan abrió la casa a visitantes, recibiendo hasta 5.000 en cuatro meses.

La Casa Sloan es una vivienda de una única planta, donde las estancias con una organización lineal se abren hacia el sur, aprovechando al máximo el calor del sol en los fríos inviernos de Chicago. En verano, cuando la elevación del sol es mayor, el alero protege del interior del impacto de los rayos.

El promotor comprobó que ahorraba hasta el 20% en la factura de la calefacción³⁷⁷, por lo que construyó varias casas que aprovechaban pasivamente el calor del sol, contribuyendo significativamente al movimiento de “casas solares pasivas” de la década de 1940. Durante varias décadas, George Fred y su hermano William, Keck + Keck, continuaron proyectando casas solares y mejorándolas mediante pruebas y experimentos.

La relación con el origen de los habitantes resulta atractiva y sin duda, el aprovechamiento pasivo de la energía solar resulta interesante y necesaria, pero mi intención es ahora, continuar con la acepción de “casa solar” como aquella que se proyecta e imagina en relación al astro.

A comienzos de los años veinte, Hugo Häring comenzó a desarrollar viviendas según una organización fluida y dinámica que se adaptaba a los recorridos de los habitantes. Denominó las plantas, de forma poco afortunada, Kartoffelgrundrisse³⁷⁸ (Plantas patata). Parece que el nombre se debe a que la organización del espacio es creado a partir de volúmenes que se van agregando, tal y como ocurre en las partes del tubérculo. Además, denota una intención de vincular la geometría variable de la naturaleza y la arquitectura.

³⁷⁶ (DENZER, 2013 pág. 14)

³⁷⁷ (DENZER, 2013 pág. 16)

³⁷⁸ (BLUNDELL JONES, 1999 pág. 44)

CASA, TIERRA Y COSMOS



"Plantas". Hermann Finsterlin. 1924

Los dibujos de Hermann Finsterlin parecen una clara influencia. En aquellos dibujos, solo podemos reconocer muros, aperturas y escaleras, nada más hace referencia a elementos reconocibles de la casa. Tampoco se describen las funciones que se realizarán en esos espacios, ni detalles que nos puedan dar ninguna pista sobre su construcción. Algunos dibujos de 1919, aunque redondeados, son más estáticos en conjunto, pero los de 1924 son muy dinámicos, más abiertos e incompletos. Dibujados en varios colores, resulta difícil realizar una lectura arquitectónica en ellos, a pesar de ser llamados "Grundrisse"³⁷⁹ (Plantas).

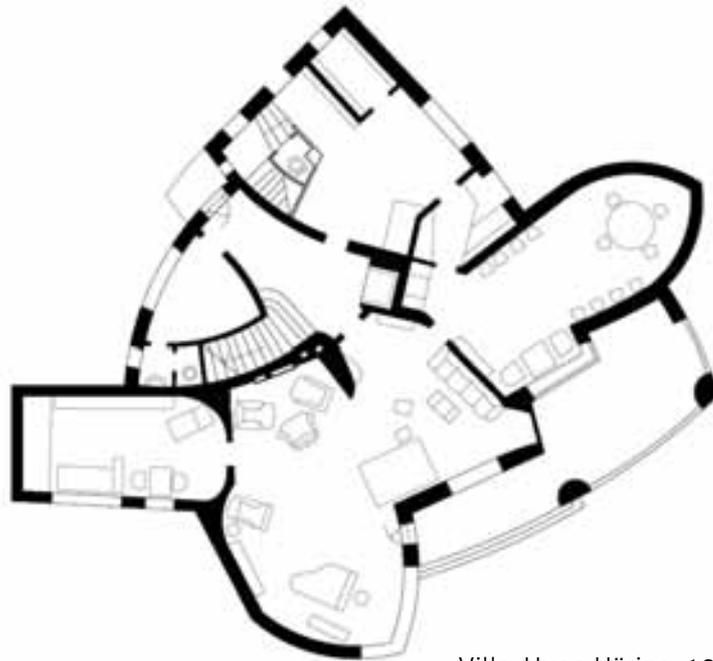
Häring realizó pruebas empleando las "plantas de patata" en los proyectos de villas de 1921 y 1923. Como podemos imaginar, las habitaciones de estas casas no son rectangulares, su geometría se define a partir de los movimientos y los recorridos funcionales. Häring no presta atención al resultado general, de hecho en el proyecto de 1921 no consta que dibujara siquiera los alzados³⁸⁰. En la propuesta de 1923 cada rincón está organizado según muebles específicos y los recorridos entre ellos.

Para Häring, la arquitectura debe servir al lugar y a las funciones que se desarrollan en ella. Así, la arquitectura es única, resultado de condiciones locales y específicas, muy contrariamente a muchas ideas de arquitectura industrial y seriada. Häring crea espacios definidos para la vida del día a día, no se dividen según el programa más conocido, sino que se organizan según áreas de funciones concretas. No encontramos un salón, en su lugar, hay una zona para la chimenea, un rincón para la música y una zona de recepción cerca de la terraza. El estudio anexo también está muy organizado representando los muebles con gran detalle.

³⁷⁹ (GAUSS, 1988 pág. 202)

³⁸⁰ (BLUNDELL JONES, 1999 pág. 45)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Villa. Hugo Häring. 1923



"Casa para familia". Hugo Häring. 1946

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Otra vivienda de la serie la constituye una casa de campo. En este proyecto, la planta se curva en su totalidad para atender a los recorridos de llegada en automóvil y el conjunto resulta, de esta manera, más dinámico, libre y maduro.

Häring también organiza la vivienda según el sol. Las ventanas y los espacios interiores se organizan para captar la luz del sol. Propone unas viviendas que se adaptan de forma precisa al entorno y a la vida de sus habitantes. Además, según el tipo de luz que obtenemos del sol, diferente a lo largo del día, se vincula a diferentes actividades y momentos. Häring denominó a esta casa "Das Sonnenhaus" ("La Casa Solar").

En este proyecto de 1946, propone el comedor para poder cenar mirando al sol en el ocaso. Este detalle revela que no se trata de una organización meramente higienista, sino que también tiene gran contenido simbólico. De esta forma, Häring encuentra la respuesta a las principales preocupaciones de la época, el rigor en el estudio de los recorridos, las funciones, la higiene, así como el desenfado expresionista y su simbología.

Quiero volver al maestro Frank Lloyd Wright. Ya hemos conocido la relación que existía entre el americano y los alemanes cuando publicó en Europa su portafolio. También hemos visto que esto influyó en el viejo continente, pero sin duda, la influencia fue recíproca. Las propuestas de arquitectura de cristal y su simbología fueron puestas en práctica también por Wright.

En la casa Avery Coonley de 1908 la gran cubierta, que cubre el estar y las escaleras, se abre para formar un formidable lucernario sobre estas últimas. Así, la ascensión por los peldaños se prolonga visual y simbólicamente hasta el cielo.

La última casa que Wright construyó según el estilo de pradera es la Casa Herbert F. Johnson, en Wisconsin, en el año 1938. En esta casa, Wright unifica la chimenea de ladrillo (en realidad se trata de una agrupación de cuatro) en el

CASA, TIERRA Y COSMOS



Espacio central de la Casa Herbert F. Johnson
Frank Lloyd Wright
Wind Point, Wisconsin, Estados Unidos. 1938



Invernadero de la Casa Darwin Martin
Frank Lloyd Wright
Buffalo, Nueva York, Estados Unidos. 1904

centro del espacio principal con la iluminación en forma de claristorio que eleva el techo e introduce una luz cenital que baña la totalidad del espacio.

Pero el ejemplo más destacado fue realizado en la casa para Darwin Martin en 1904. Se puede decir que este proyecto constituye el ejemplo más maduro y desarrollado de las casas de este estilo. Tal es su perfección, que el plano que representa la planta y el jardín de esta casa estuvo muchos años expuesto en las paredes del estudio en Taliesin³⁸¹. El complejo lo componen la casa Martin, la casa Barton, una cochera, una pérgola, un invernadero, un establo y los jardines.

El invernadero es un espacio lleno de vegetación, de planta cruciforme, en cuyo centro se alza la estatua de Nike. Es un espléndido ejemplo de la idea de unir la casa a la naturaleza. Sin embargo, el invernadero inserta una nueva dirección, la conexión con el cielo. Lo más destacado de este espacio lo constituye su techo acristalado, que recrea la luz y el ambiente de la naturaleza en climas más cálidos y húmedos. La iluminación cenital de este espacio fue, sin duda, un elemento inspirador para el arquitecto que, como veremos, puso en práctica en otros ejemplos.

Los proyectos de Wright tomaron otro rumbo cuando Louise Aline Barnsdall le encargó un proyecto de gran envergadura³⁸². El proyecto para la casa de la señora Barnsdall comenzó sin un lugar concreto, sin saber en qué ciudad sería construida. Vemos que, a pesar de otorgar gran importancia al lugar, Wright también concebía la idea de empezar a trabajar en un proyecto sin definir su ubicación.

³⁸¹ (Mc CARTER, 1991 pág. 248)

³⁸² Aline Barnsdall y Frank Lloyd Wright fueron presentados por el periodista Henry Blackman Sell. (SMITH, 1992 pág. 15)

Barnsdall y el círculo de artistas solía reunirse en el teatro del Fine Arts Building³⁸³, donde Wright tuvo el estudio durante una breve temporada³⁸⁴. Louise Aline fue la heredera de la Barnsdall Oil Company, una de las mayores petroleras de Pennsylvania³⁸⁵. Siguiendo los intereses petrolíferos que su padre tenía en California y debido a una serie de exposiciones que se celebraron allí, el interés de Aline Barnsdall por Chicago fue substituido por el estado del oeste³⁸⁶. En la trama urbana que se estaba definiendo en la extensa ciudad de Los Angeles, Aline encontró una colina llamada Olive Hill y decidió que allí construiría su residencia a modo de *folia*³⁸⁷.

La promotora encargó al arquitecto el proyecto de una comunidad teatral que albergaría su propia residencia, otra para el director, actores visitantes distinguidos, un moderno teatro, un cine y tiendas a lo largo del Hollywood

³⁸³ Dado su gran interés por las artes decidió tomar clases de teatro pero su profesora Eleonora Duse la animó a abandonar la interpretación y dedicarse a la producción. (SMITH, 1992 pág. 17)

³⁸⁴ (KARASICK, y otros, 1993 pág. 25)

³⁸⁵ El abuelo de Aline, William Barnsdall, zapatero que emigró de Inglaterra, fue uno de los primeros en agujerear el suelo de Pennsylvania. Su hijo Theodore Newton Barnsdall amplió el negocio con más perforaciones, que expandió a los estados de Nueva York, Ohio, West Virginia, Indiana y Kentucky e incluso a Texas, Oklahoma y Alaska. Fue uno de los mayores productores de gas natural y, en ocasiones, explotó minas de carbón, hierro, zinc, plata y oro. (SMITH, 1992 pág. 17)

³⁸⁶ Tras varios años meditando sobre el lugar de establecimiento de su residencia en San Francisco o Los Angeles, y haber pensado incluso en Seattle donde dio a luz a su hija, Aline Barnsdall finalmente decidió hacerlo en Los Ángeles, ya que Hollywood había despertado en ella un especial interés, debido a que allí estaba emergiendo la industria del cine, una nueva forma de arte genuinamente americano. (KARASICK, y otros, 1993 pág. 32)

³⁸⁷ Heredera de una enorme fortuna como Sir William Beckford, Aline Barnsdall ideó su residencia como un refugio. Aunque en su génesis la casa formaba parte de un complejo que estaría repleto de gente, los últimos años de su vida los pasó sola y en un estado de abandono lamentable. (KARASICK, y otros, 1993 pág. 210)

Boulevard con apartamentos encima para dar habitación a la compañía residente.

Cuando Theodor Barnsdall falleció en 1918, Aline heredó la fortuna necesaria para poder adquirir la parcela en Hollywood y comenzar la construcción de su proyecto³⁸⁸. Sin embargo, con el nacimiento de su hija Sugar, las prioridades de Barnsdall cambiaron, de forma que antes que el teatro, debía construirse su propia residencia³⁸⁹.

En los primeros dibujos, la casa se organizaba con cubiertas inclinadas y aleros, como las demás casas de la pradera³⁹⁰. Como hemos comentado, los dibujos de la casa para Aline Barnsdall se realizaron sin conocer su emplazamiento, por lo que la ubicación en la cima de la colina responde a razones puramente formales y simbólicas. Para Wright, el templo representa una montaña, y en el arte oriental, las montañas son entendidas como pilares cósmicos, ejes que conectan la tierra con el cielo³⁹¹. Las ciudades mayas sitúan sus templos en las cimas de las montañas³⁹². Además, algunas construcciones mayas se sitúan según alineamientos astronómicos³⁹³.

En la cultura maya, el dios principal Itzam Na aparece representado como una techumbre y cuatro paredes, siendo cada cara una faz del firmamento desde el cénit al horizonte, constituyendo en su parte inferior el soporte en el que vive el ser humano, esto es, la casa³⁹⁴. La imagen de la cabaña está muy presente en los

³⁸⁸ (KARASICK, y otros, 1993 pág. 69)

³⁸⁹ (SMITH, 1992 pág. 39)

³⁹⁰ (SMITH, 1992 pág. 39)

³⁹¹ (SMITH, 1992 pág. 44)

³⁹² Estas construcciones son de un intenso color rojo y representan al sol.

³⁹³ (HAMMOND, 1982 / 1987 pág. 326)

³⁹⁴ (HAMMOND, 1982 / 1987 pág. 304)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Cuadrángulo de las monjas. Uxmal. Méjico



Chozas sobre una puerta. Cuadrángulo de las monjas. Uxmal. Méjico

templos mayas. Así aparece también sobre algunas³⁹⁵ de las entradas del Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal³⁹⁶. Para los mayas la historia se presenta como algo cíclico, el tiempo es “una marcha de relevo a la eternidad”³⁹⁷.

Wright ya había proyectado previamente el complejo del Doheny Ranch. Este rancho comprendía una serie de viviendas para un mismo promotor³⁹⁸ que se asentaban alrededor de unas colinas en Santa Mónica. La propuesta muestra un entramado de construcciones y laderas naturales que se confunden y mezclan.

Lo primero que se definió de la casa de Barnsdall fue su planta, organizada alrededor de un patio, semejante al patio del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal. Pero las habitaciones apenas miran hacia el patio, la casa no es introspectiva, mira al alrededor y se extiende mediante miradores, pórticos y terrazas. Por lo tanto, si la casa se abre a los cuatro vientos, el patio se cierra al entorno y se relaciona con el cielo.

Una vez estuvo decidido el emplazamiento, tomando referencias formales precolombinas, Wright eliminó los aleros y las cubiertas inclinadas de las casas de estilo pradera empleando en su lugar un friso que tomaba la altura de una planta de ático. El principal motivo ornamental del friso lo componen unas figuras estilizadas de la planta de la malvarrosa (hollyhock), que siendo la flor favorita de Barnsdall³⁹⁹, sirve de motivo también para rematar los pilares o para las vidrieras y el mobiliario. Desplegada en una sola planta, la volumetría de la

³⁹⁵ En la construcción oeste del complejo aparece solo en las puertas de los extremos, en la construcción norte está en una de cada dos puertas pero en la construcción sur, la cabaña está representada en todas las puertas.

³⁹⁶ (STIERLIN, 1998 pág. 24)

³⁹⁷ (HAMMOND, 1982 / 1987 pág. 322)

³⁹⁸ Como los Barnsdall, también Edward Laurence Doheny fue un pionero en la extracción de petróleo en California. (DE LONG, 1996 pág. 19)

³⁹⁹ (SMITH, 1992 pág. 83)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Casa Hollyhock. Frank Lloyd Wright
Los Ángeles. California. Estados Unidos. 1922

casa se compone de un zócalo, una banda de ventanas y el friso, que es tan alto como los dos elementos anteriores. De esta forma, el aspecto de la casa es muy masivo, evocando una conexión mayor con la solidez de la tierra. Wright se refiere así a la relación de su arquitectura orgánica y las culturas precolombinas Tolteca, Azteca, Maya e Inca:

Todas estas abstracciones americanas eran arquitecturas terrestres: masas gigantes de albañilería elevadas sobre terrenos pavimentados con grandes piedras, todas planificadas como una montaña, una vasta meseta tendida u organizadas como en una gran montaña; aquellas vastas áreas de tierra pavimentada rodeadas de construcciones murarias de piedra. ¡Estas eran creaciones humanas, cósmicas como el sol, la luna y las estrellas! ¿Naturaleza? Sí, pero la naturaleza del ser humano tal y como era entonces. Aún no había nacido entidad más cósmica.⁴⁰⁰

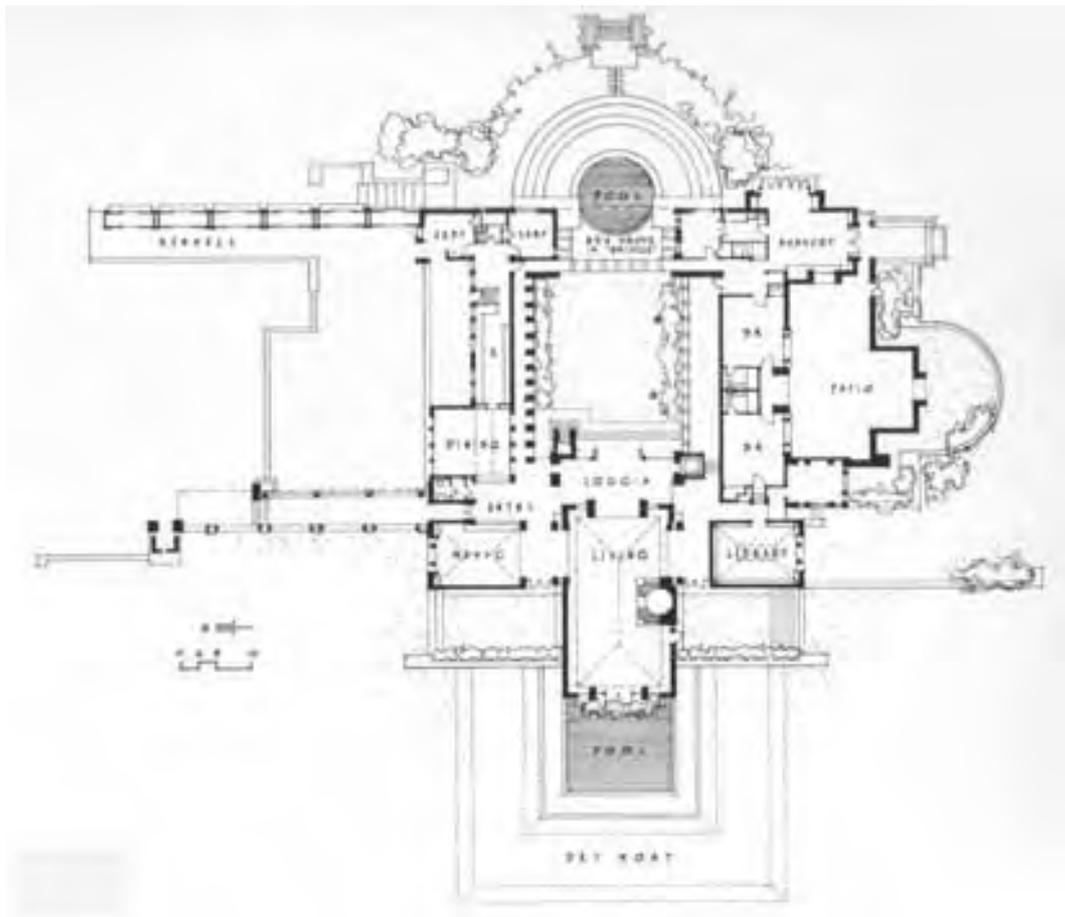
Aprovechando el clima de California, las estancias interiores y los jardines se unen de forma más estrecha y no sólo metafóricamente como en las casas de pradera⁴⁰¹. Los periódicos de la época reprodujeron una declaración de la propietaria donde afirmaba que "El Sr. Wright cree que la casa de California debe ser la mitad casa y la otra mitad jardín"⁴⁰². Los espacios interiores y exteriores se intercalan y, teniendo en cuenta la idea de la promotora de crear un lugar dedicado a las artes teatrales y la previsión de afluencia de público, también se fusionan los espacios privados y los públicos. Un gran espacio exterior resguardado del sol sirve para representaciones teatrales, mientras el público se acomoda en asientos insertados en medio de una masa vegetal de malvarrosas.

⁴⁰⁰ Traducción propia. (SMITH, 1992 pág. 43)

⁴⁰¹ (SMITH, 1992 pág. 79)

⁴⁰² (SMITH, 1992 pág. 50)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Planta de la casa Hollyhock

En el proyecto para Barnsdall, Wright no consiguió satisfacer las necesidades y aspiraciones de la promotora⁴⁰³, por lo que esta decidió poner fin al Plan de Olive Hill⁴⁰⁴. Barnsdall encargó un nuevo proyecto a Wright en Beverly Hills hacia 1923⁴⁰⁵. También encargó la construcción de la escuela "Community Playhouse" a Wright en Olive Hill, a la que llamarían "La Osa Menor", con la idea de que su hija Betty fuera educada de forma que ella consideraba apropiada⁴⁰⁶. Sin embargo, tampoco este proyecto llegó a construirse, pues Barnsdall estaba cansada de los trámites y las tasas que la construcción suponía⁴⁰⁷, lo que terminó con los encargos de Aline para Wright.

Para mayor irritación de Wright⁴⁰⁸, en 1924, Barnsdall propuso a Schindler el acondicionamiento de la inacabada obra de la escuela para su uso como zona de juegos en el parque⁴⁰⁹. Hacia 1927, Aline Barnsdall encargó a Schindler el proyecto de una nueva residencia en Palos Verdes pero, recordando la carga que suponía una nueva construcción, decidió adquirir una vivienda ya construida en

⁴⁰³ Las paredes de la casa estaban constantemente húmedas y las puertas de hormigón tenían un espesor de dos pulgadas, "Necesito a tres hombres y dos chicos para que me ayuden a entrar o salir de mi propia casa", lamentaba Aline. (KARASICK, y otros, 1993 pág. 77)

⁴⁰⁴ (SMITH, 1992 pág. 165)

⁴⁰⁵ (SMITH, 1992 pág. 167)

⁴⁰⁶ Ya he explicado que para este proyecto educativo, la Barnsdall contrató a Leah Lovell y Pauline Schindler. (SMITH, 1992 pág. 181)

⁴⁰⁷ (SMITH, 1992 pág. 187)

⁴⁰⁸ Años más tarde, también Richard Neutra, antiguo discípulo de Wright, consiguió el encargo del anterior cliente del maestro al construir la Casa del Desierto para Edgar J. Kaufmann Sr. Curiosamente, en sus comienzos el propio Wright fue expulsado del estudio de Sullivan cuando este descubrió que el discípulo realizaba a sus espaldas encargos a los clientes.

⁴⁰⁹ (SMITH, 1992 pág. 194)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Casa Translúcida. R. M. Schindler. Palos Verdes. California. Estados Unidos. 1927

Malaga Cove. Cuando quisiera estar en Los Ángeles, se alojaría en la Residencia B de Olive Hill⁴¹⁰.

La casa que Schindler proyectó para Aline Barnsdall en Palos Verdes tiene una volumetría muy parecida a la Casa Hollyhock, pero la gran diferencia consiste en que la parte superior inclinada, y que conforma la parte más pesada de la composición, está proyectada para ser construida como una pantalla translúcida que dará el nombre a la Casa Translúcida. Dependiendo de la iluminación y la estación del año, la longitud de los paños translúcidos se pueden reducir con elementos de madera, y exteriormente unas persianas enrollables protegían la casa de la radiación directa⁴¹¹. La iluminación de estos espacios interiores, así como la iluminación que emiten por la noche, parecen reproducir fielmente las descripciones de Scheerbart:

Lo cierto es que mi propósito es remarcar y destacar el hecho de que mediante esta iluminación es posible convertir la casa en una gran forma resplandeciente que ilumine las tranquilas noches de invierno o verano al igual que una luciérnaga o un gusano de luz.

*Ante tal espectáculo uno puede volverse poético.*⁴¹²

Estas ideas translúcidas fueron llevadas a la realidad por Schindler con otros clientes en la casa Tischler de 1949 y la casa S. Skolnik de 1950. El arquitecto concebía las habitaciones como "poder central de una sinfonía de color"⁴¹³. En un ensayo de 1952 titulado "Técnica Visual" Rudolph Schindler parece recordar las palabras de Scheerbart y las descripciones de Kiesler:

⁴¹⁰ (KARASICK, y otros, 1993 pág. 101)

⁴¹¹ (MARCH, 1995 pág. 156)

⁴¹² (SCHEERBART, 1914 pág. 127)

⁴¹³ (WILSON, 2001 pág. 136)



Vista interior de la cubierta de la Casa Tischler.
R. M. Schindler. Los Ángeles. California. Estados Unidos. 1949

El último y revolucionario objetivo será crear la sensación de color a través de la atmósfera de la habitación, en lugar de estar satisfechos con las estáticas áreas de color en las paredes.⁴¹⁴

Schindler concluye el ensayo "La Casa Contemporánea" con estas palabras:

El arquitecto espacial utiliza la iluminación de la habitación para darle formas ricas sin necesidad de incómodas divisiones materiales. La utiliza para unir habitaciones, a pesar de las divisiones entre ellas. La luz de la habitación, junto con la del jardín, unirá las dos y suprimirá efectivamente el muro de cristal entre ellas.

Su poder será completo cuando el actual muro de vidrio se convierta en una pantalla translúcida y luminosa. El carácter y color de la luz que emane de ella, impregnará el espacio, le dará cuerpo y lo hará tan palpablemente plástico como el barro del escultor.

Sólo después que el arquitecto espacial haya dominado la casa translúcida, su trabajo adquirirá madurez formal.⁴¹⁵

Hemos conocido las diferentes acepciones que tiene la "casa solar". Es importante la consideración de la casa como origen de las personas, como aquel lugar que nos habla de la pertenencia a un lugar. Actualmente también se emplea el término como "solar pasiva", aquella que aprovecha la energía solar, universal y gratuita.

Sin embargo, en este estudio, es destacable la casa solar que modifica su espacio en relación al astro. Una casa iluminada según los ciclos solares, haciendo consciente al habitante del paso del tiempo, de las estaciones. Recordando a los individuos su pertenencia a la tierra y al cosmos.

⁴¹⁴ (WILSON, 2001 pág. 136)

⁴¹⁵ (SCHINDLER, 1936-1984 pág. 41)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Peter Rayner Banham en el lago Silurian
Desierto de Mojave. California. Estados Unidos. 1980

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Hemos conocido diferentes interpretaciones de esta idea. Desde aquellos arquitectos que organizan el interior según el curso del sol, hasta aquellos que han "eliminado" la cubierta para inundar el espacio doméstico con el astro.

DESIERTO

El desierto, a primera vista, puede parecer carente de naturaleza. Puede que la vegetación sea escasa, pero existe. Observándolo detenidamente, en el desierto encontramos la naturaleza en estado puro. La naturaleza del desierto, es la naturaleza sintetizada. La luz del desierto es máxima, el sol aparece plenamente, sin sombras, sin intermediarios. Durante la noche, las estrellas y la cúpula celeste se aprecian máximamente.

Ya hemos conocido la opinión de Neutra, según la cual, vivir en el desierto es como vivir en la luna. Banham, describe el desierto como el hábitat del hombre moderno:

El desierto mensurable ofrece espacio inconmensurable. Por tanto, es un entorno en el que el "Hombre Moderno" debe sentirse como en casa - su pintura moderna, como en las obras de Mondrian, implica un espacio que se extiende más allá de los límites del lienzo, su arquitectura moderna, como en la obra de Mies van der Rohe, es una partición rectangular de un espacio regular pero infinito; sus habitantes ideales, las esculturas de Giacometti acechando metafísicamente a través del espacio en la medida en que se extiende infinitamente. Y la última frontera de exploración del hombre moderno, por si lo has olvidado, es el espacio en sí - que es cómo llegamos a

*tropezarnos con paisajes lunares que son incómodos como el desierto de la tierra.*⁴¹⁶

La arquitecta Alessandra Ponte ha estudiado las propuestas de Banham, así como las del arquitecto y artista francés François Dallegret. También ha estudiado los "paisajes extremos", cuyos estudios se reflejan en el artículo "The house of light and entropy: inhabiting the American desert".

En el ideal norteamericano, el descubrimiento del "oeste" encuentra su último bastión en los desiertos del suroeste. Ponte explica el "descubrimiento" del desierto por parte de John Charles van Dyke, profesor de Historia del Arte en la Universidad Rutgers de New Jersey, quién, enfermo de asma, se refugió en el seco clima del desierto americano en 1898. Tras tres años de estancia en este extremo clima, van Dyke publicó el libro "The Desert", publicación que años más tarde se convertiría en libro de culto⁴¹⁷:

Qué extraña sensación, dormir bajo el ancho cielo, que sólo perteneces al universo. Retornas a tu hábitat, a tu entorno original, a tu patrimonio nativo. Con esa sensación te acurrucas entre las mantas de tu lugar para dejar que las ambiciones se deslicen y la gloria del mundo pasa por ti... Finalmente

⁴¹⁶ "The desert measurably offers immeasurable space. It is therefore an environment in which "Modern Man" ought to feel at home – his modern painting, as in the works of Mondrian, implies a space that extends beyond the confines of the canvas; his modern architecture, as in the works of Mies van der Rohe, is a rectangular partition of a regular but infinite space; its ideal inhabitants, the sculptures of Giacometti stalking metaphysically through that space as far as it infinitely extends. And modern man's last frontier of exploration, in case you'd forgotten, is space itself – which is how we came to be stumbling about lunar landscapes that are uncomfortably like the desert of the earth." Traducción propia (REYNER BANHAM, 1982 págs. 61-62)

⁴¹⁷ (PONTE, 2000 pág. 140)

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

*eres libre. Estas en casa en el infinito, y tus posesiones, tu gobierno, tu gente se reducen a nada en puntadas de insignificancia.*⁴¹⁸

Para van Dyke el "gran silencio, la triste desolación, son las grandes cosas de las que cada caminante del desierto se enamora con el tiempo"⁴¹⁹. Ponte señala que este historiador reconoce el atractivo de lo Sublime, la idea de la "contemplación de las terribles escenas ofrecidas por una naturaleza implacable y los signos causados por el doloroso paso del tiempo, o por la pobreza (rostros arrugados, rocas oxidadas, ruinas, troncos retorcidos, mendigos, trapos, etc)"⁴²⁰.

De esta forma, el desierto es presentado como el lugar de origen de la humanidad, más allá de las diferencias culturales, el lugar en el que la propia esencia de todas las personas encuentra su origen.

Los Padres del Desierto son, en el Cristianismo, monjes que en el siglo IV dejaron las ciudades para ir a vivir en soledad a los desiertos de Siria y Egipto para alcanzar la mística unión con Dios. Se trata de otro ejemplo de retiro que ya hemos tratado en este trabajo, aunque, en el desierto, esto se hace en su forma más extrema.

Volviendo a la arquitectura, describiré la experiencia de Frank Lloyd Wright en el desierto. Tras su experiencia en California, en 1928 obtuvo el encargo de construir en el desierto de Arizona, cerca de Phoenix⁴²¹, el hotel "San Marcos in the Desert". Este encargo del doctor Chandler se partió de la idea de emplear el sistema constructivo anteriormente desarrollado de los "bloques textiles".

⁴¹⁸ (VAN DYKE, 1922 pág. 20)

⁴¹⁹ Traducción propia. (VAN DYKE, 1901 pág. 19)

⁴²⁰ Traducción propia. (PONTE, 2000 pág. 141)

⁴²¹ (DE LONG, 1996 pág. 101)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Perspectiva de San Marcos en el Desierto. Frank Lloyd Wright. Arizona. 1928



Área de trabajo en el Campamento Ocatilla. Frank Lloyd Wright. Arizona. 1928

Wright situó el complejo de forma que un elemento vertical simboliza el anclaje en el lugar, frente a las habitaciones situadas formando alas que se abren hacia el entorno. Wright encontró el desierto inspirador:

*El desierto de Arizona en sí mismo era inspirador para la arquitectura... ¿No es esto cuando nos referimos a 'arquitectura indígena'?*⁴²²

David G. De Long señala la semejanza de los puentes que Wright dibuja ascendiendo por el barranco con las imágenes expresionistas descritas por Bruno Taut en *Arquitectura Alpina*⁴²³. Anteriormente, hemos comprobado que Wright estudió la simbología de las culturas precolombinas, en las cuales la montaña es representada como una columna de luz que conecta la tierra con el cosmos. Podemos ver que el estudio de estas culturas que realizó el arquitecto trasciende las cuestiones decorativas que a veces parecen atribuírseles.

Para la construcción de este complejo, Wright propuso al promotor la construcción de un campamento temporal en las inmediaciones del futuro hotel. Así, viendo que se trataba de una opción económicamente acertada, construyeron el campamento de Ocatilla, nombre con el que se denomina un cactus local y que el arquitecto encontraba especialmente interesante.

Este campamento estaría compuesto por unas pequeñas cabinas, construidas con madera y techos de lona, que formarían un conjunto definido por un muro bajo que lo separaba del desierto. En el centro del recinto, Wright dejó un espacio para situar una fogata comunal, marcando la ocupación humana de forma ya tradicional. El conjunto parecía evocar la vida espartana de los primeros descubridores⁴²⁴.

⁴²² (DE LONG, 1996 pág. 106)

⁴²³ (DE LONG, 1996 pág. 106)

⁴²⁴ (DE LONG, 1996 pág. 111)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Wright trabajando en el Taliesin West. Frank Lloyd Wright. Arizona. 1938

Este mismo ideal fue el que repitió Wright cuando construyó Taliesin West, su residencia de invierno en Arizona a partir de 1938⁴²⁵. Además de la organización del conjunto a modo de campamento, también incorporó los materiales, como el techo de lona, inundando así el espacio de la luz del desierto. Así lo describe Eduardo Sacriste:

*La atmósfera conseguida con el empleo de la lona como cubierta es muy particular y da a los interiores una calidad poco común. Los ambientes tienen algo de tienda: la luz no entra por aberturas perforadas en un material opaco, sino que parece hallarse ahí, en el ambiente mismo, difusa y uniforme. El conjunto recuerda la tienda de un sheik del desierto.*⁴²⁶

Los techos translúcidos, que inundan el espacio de luz, construidos en el desierto con lona, fueron realizados con vidrio en otros territorios. Sin duda, será en los edificios públicos de su última etapa cuando Wright desarrolle más contundentemente la idea del techo translúcido. Uno de los primeros ejemplos en el que aparece esta idea es el edificio de administración de la compañía S. C. Johnson & Son, conocida como la Johnson Wax, en Racine, Wisconsin, construida entre los años 1936-39, donde el empleo de los tubos de pyrex para formar el cerramiento del techo consigue crear un ambiente adecuado para el trabajo. Como señala Steven Holl, "la luz translúcida que se filtra por las curvas de los tubos de vidrio baña por todas partes las delicadas columnas en forma de esbeltas setas"⁴²⁷.

Wright emplea los tubos de pyrex de variadas formas, creando espacios cubiertos totalmente con este material, como el área de recepción, formando imágenes translúcidas que parecen dar forma a las palabras de Scheerbart.

⁴²⁵ (WHISTON SPIRN, 1996 pág. 155)

⁴²⁶ (SACRISTE, 2004 pág. 119)

⁴²⁷ (HOLL, 2011 pág. 52)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Espacio de trabajo central. Edificio de la administración general de la compañía S. C. Johnson. Frank Lloyd Wright. Racine, Wisconsin. Estados Unidos. 1939



Área de recepción. Johnson Wax

Basado en un proyecto de 1927 que denominó "Catedral de Acero"⁴²⁸, entre 1953 y 1959 Wright construyó la Sinagoga Beth Sholom, en Pennsylvania. La sinagoga es un hexágono en la parte inferior desde el que nace una pirámide de base triangular construida en acero y cristal. El edificio se alza como el símbolo cristalino de la antigua revelación de la ley divina⁴²⁹. El expresionismo que alcanza esta construcción nos puede recordar, una vez más, las descripciones de Scheerbart y, más concretamente, el pabellón de la Werkbund que Taut construyera en 1914.

El cristal, como vemos, es un material que Wright utilizó en muchos proyectos, sobre todo en las últimas etapas de su carrera. En 1940, Roy S. Thurman, un joven promotor de Washington D. C., envió un telegrama a Wright encargándole la construcción de un complejo compuesto por un hotel, apartamentos, tiendas con aparcamientos y una sala de cine. Empleando el cristal de forma masiva, Wright proyectó lo que denominaría como "Ciudad de Cristal", y que en una carta enviada al promotor calificaría como "Apoteosis de CRISTAL"⁴³⁰.

En 1943, la Johnson Wax necesitaba más espacio para la investigación. Así encargaron a Wright la construcción de una torre que sería construida en 1950. La torre se compone de seis plantas de planta cuadrada y otras tantas entreplantas circulares tangentes a la fachada. Una fachada construida con los mismos materiales del edificio de administración el ladrillo y los tubos de *pyrex*. La torre de cantos redondeados por el uso de los tubos de cristal no tiene una escala reconocible (sólo las plantas impares alcanzan la fachada) ni huecos en fachada reconocibles como ventanas. La luz penetra por la totalidad de la fachada y se tamiza por el efecto formado por los tubos de vidrio. Wright se

⁴²⁸ (SIRY, 2009 pág. 38)

⁴²⁹ (SIRY, 2009 pág. 40)

⁴³⁰ (BROOKS PFEIFFER, 2009 pág. 250)

CASA, TIERRA Y COSMOS

-



Ciudad de Cristal. Frank Lloyd Wright. Washington DC. Estados Unidos. 1940

-

refería a esta construcción como la torre “Laboratorio-Helio”, en referencia al astro rey⁴³¹.

En el desierto, la naturaleza y la luz tienen un carácter “esencial” que despiertan nuestros sentidos. La casa solar estará así inundada de luz. El desierto es el último escenario de soledad donde poder retirarse a meditar.

CASA PARA SIEMPRE

La casa inundada de luz solar evoca la desaparición de la propia casa. Como veremos, la tecnología hace posible pensar en una casa que no se interpone entre el habitante y su entorno. Se trata más bien, de una casa que acondiciona el lugar para que las personas habiten en él. El papel de la casa es, por lo tanto, desaparecer, “quitarse de en medio”. Además, desde un punto de vista trascendental, el propio cuerpo del individuo desaparece, sin necesidad de un espacio acondicionado y sin necesidades fisiológicas.

Efectivamente, parece que la conclusión a la que podemos llegar leyendo a Peter Reyner Banham es que la casa “desaparece”. El inicio del texto “A Home is not a House” comienza con la justificación de esta conclusión:

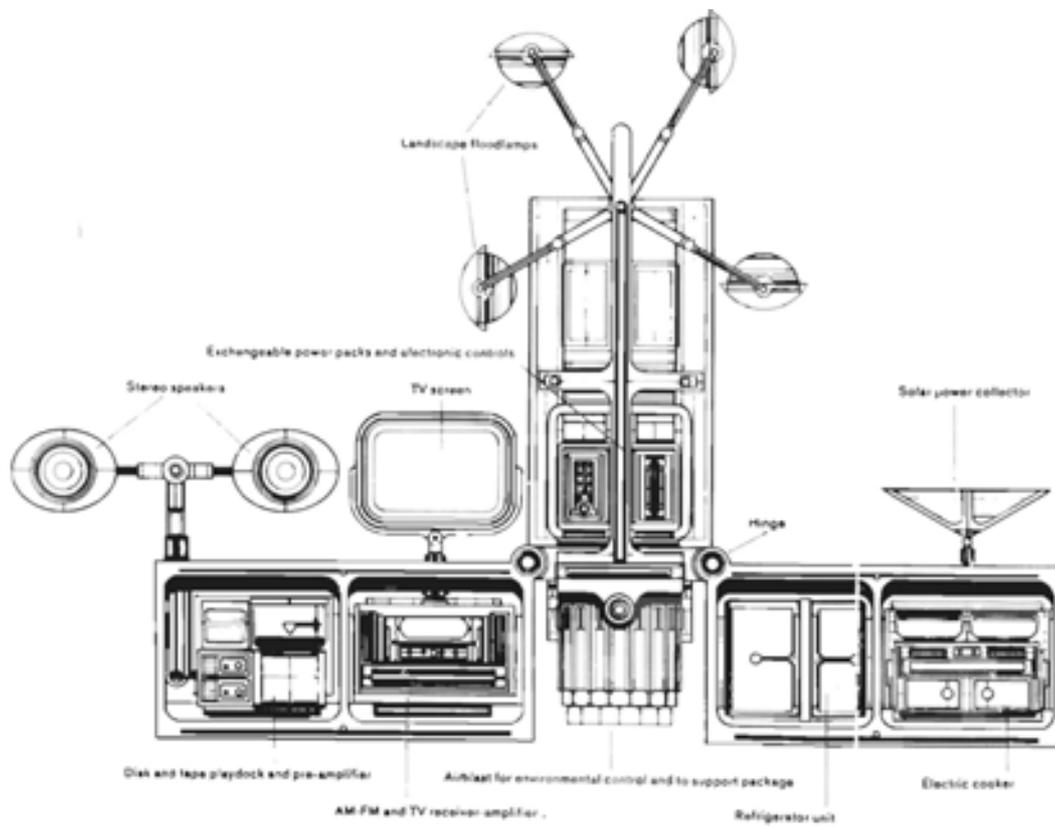
Cuando tu casa contiene semejante complejo de cañerías, chimeneas, cables, luces, acometidas, conductos, congeladores, calentadores – cuando contiene tantos servicios que el equipo podría soportarse por sí mismo sin ayuda de la casa, ¿para qué tener una casa para sostenerlo?⁴³²

Banham concentró todas las instalaciones de la casa en un “paquete”, y lo llamó “standard-of-living-package”, que podríamos traducir como “paquete

⁴³¹ (BROOKS PFEIFFER, 2009 pág. 206)

⁴³² Traducción al castellano de Pablo Madrid Rodríguez-Acosta. (A Home is not a House, 1965)

CASA, TIERRA Y COSMOS



113

"Standard of Living Package". Françoise Dallegret. 1965

habitacional estándar". Se trata de un conjunto de elementos tecnológicos que cumplen la función simbólica del fuego, "soplando el aire caliente a ras del suelo (en vez de absorber aire frío a lo largo del suelo como el fuego), irradiando luz suave y Dionne Warwick en cálido estéreo, con proteína madura girando en el horno con luz infrarroja, y la hielera tosiendo discretamente unos cubitos en los vasos sobre el bar desplegable"⁴³³. Banham describe estos aparatos tecnológicos con terminología que asociamos a los seres vivos, tal vez, aludiendo a la idea de Kiesler de que la casa no es "simplemente un conjunto de materia muerta"⁴³⁴.

En 1965, Banham presentó la Environment Bubble, una burbuja de plástico transparente, simplemente inflada por el aire expulsado por el "paquete habitacional estándar". Este proyecto ilustrado por el arquitecto François Dallegret muestra a los propios autores sentados en el suelo de este espacio habitacional. La desnudez de los habitantes representa, sin duda, la forma de habitar en el Paraíso. El propio Banham menciona el Edén en el texto "A Home is not a House". Estos habitantes desnudos muestran también posturas del retorno a la naturaleza alrededor de la tienda de campaña y aluden al ecologismo de los años 60⁴³⁵.

Los habitantes en el interior de la burbuja podrán disfrutar de las instalaciones que se encuentran en el centro y, por ejemplo, cuando necesiten calentarse, se situarán más cerca o más lejos de este núcleo calefactor:

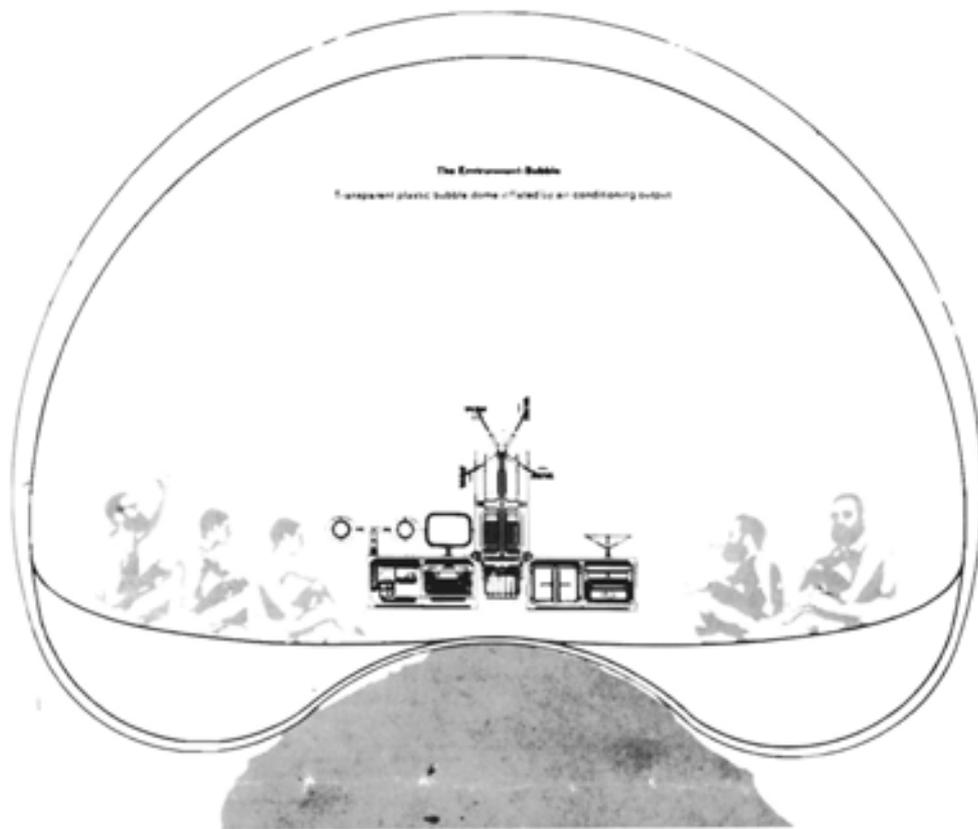
Habrá una variedad de opciones ambientales equilibrando la luz frente al calor según las necesidades y el interés. Si quieres hacer una tarea detallada, como la reducción de una cabeza humana, te sientas en un lugar,

⁴³³ Traducción al castellano de Pablo Madrid Rodríguez-Acosta. (A Home is not a House, 1965)

⁴³⁴ (Manifeste du Correalisme, 1949)

⁴³⁵ (Ecology without the Oikos, 2010 pág. 83)

CASA, TIERRA Y COSMOS



"Environment Bubble". Peter Rayner Banham y Françoise Dallegret. 1965

pero si quieres dormir te acurrucas en un lugar diferente; el juego de tabas hallaría su lugar bastante diferente del entorno que correspondería a las reuniones del comité organizador de ritos de iniciación... y todo esto sería perfecto si los fuegos al aire libre no fueran tan efimeros, ineficientes, poco confiables, humeantes y todo eso.⁴³⁶

En este entorno plástico, transparente y ultra-tecnificado, la referencia primitiva a la reducción de cabezas, el juego de las tabas o los ritos de iniciación es un detalle provocador empleado por el autor para ilustrar el contraste entre el avance tecnológico y la permanencia de las necesidades humanas.

Banham identifica dos formas de génesis de la arquitectura: la primera "esquivando el tema y escondiéndose debajo de una roca, árbol, tienda o techo" y otra "interfiriendo realmente con la meteorología local"⁴³⁷ a través del fuego. Se refiere a la arquitectura como forma de control del entorno.

En la actualidad, el arquitecto suizo Phillipe Rahm también propone la vivienda como la creación de atmósferas controladas. Habla de energía, atmósfera, meteorología y clima. Según Rham, el lugar para habitar tiene que ofrecer unas condiciones de confort adecuadas a las necesidades fisiológicas. El control de la temperatura, humedad, iluminación son sólo algunos de los requisitos de la vivienda. En un grado más sofisticado, controlando la secreción de hormonas, podemos ofrecer un mayor confort a los habitantes de la casa.

Rahm presentó en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2008 la instalación "Digestible Gulf Stream". Se trata de una propuesta compuesta por dos plataformas horizontales metálicas, dispuestas a distintas alturas. El plano inferior se calienta hasta los 28°C y el superior se enfría hasta los 12°C. Estas diferencias de temperatura crean unas corrientes de aire que ofrecen toda una

⁴³⁶ Traducción propia. (A Home is not a House, 1965)

⁴³⁷ (A Home is not a House, 1965)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Digestible Gulf Stream. Phillip Rahm. 2008

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

variedad de sensaciones térmicas al habitante. "Cualquier individuo puede moverse en este paisaje entre 12°C y 28°C, temperaturas a ambos extremos del concepto de confort, y elegir libremente un clima según su actividad, su vestimenta, su dieta, o sus deseos de hacer deporte o de socializarse"⁴³⁸.

Esta propuesta presenta un espacio adecuado térmicamente para habitar. Es un espacio, como la burbuja de Banham, preparado estrictamente para alojar a los individuos según las exigencias de confort. En la instalación de Venecia, las plataformas, de color blanco, contrastan en el espacio oscuro que les rodea. Varios figurantes, como en la Casa del Futuro de los Smithson, simulan la vida en esta "casa". Realizan diferentes actividades domésticas como tocar instrumentos, leer o simplemente descansar. Estos habitantes se encuentran la mayor parte del tiempo en un estado de confort que les permite disfrutar del lugar sin necesidad de ropa. Así, los habitantes de esta casa, desnudos, evocan la imagen del Paraíso. Rham se refiere a la "eterna primavera", "Paraíso perdido", "Jardín del Edén", "Edad de Oro"⁴³⁹, "Ogigia"⁴⁴⁰, "Shangri-la"⁴⁴¹.

Philippe Rahm y Jean-Gilles Décosterd, han propuesto también arquitecturas como una forma de modificar el estado de ánimo del habitante. En lugar de modificar el espacio, crean entornos donde se emiten hormonas que manipulan la percepción del espacio de los habitantes. En estas propuestas, como si de un relato de ciencia ficción se tratara⁴⁴², el confort se consigue modificando la segregación de hormonas de las personas.

⁴³⁸ (RAHM, 2009 pág. 18)

⁴³⁹ Estado utópico citado en la mitología griega en la que la humanidad era pura e inmortal.

⁴⁴⁰ Isla citada en la Odisea de Homero. Permanecer en este lugar ofrece la vida eterna.

⁴⁴¹ (RAHM, 2009 pág. 19)

⁴⁴² La novela "¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?", escrita por Philip K. Dick y publicada en 1968, relata la historia de Rick Deckard, un ex-policía y *blade runner* cuyo trabajo consiste en eliminar androides peligrosos. La esposa de Rick emplea



Melatonin Room. Phillip Rahm y Jean-Gilles Décosterd. 2000

frecuentemente el «Órgano de Ánimos Penfield» que induce emociones en los usuarios. El usuario puede marcar un número y experimentar de forma automática cierto humor o emoción. Estos son algunos ejemplos: «Conciencia de las múltiples posibilidades que el futuro me ofrece» (481), «Reconocimiento satisfactorio de la sabiduría superior del marido en todos los temas» (594), «Deseos de ver la televisión, no importa lo que haya» (888), «Descanso reparador y merecido» (670) y «Deseo de marcar» (3). Muchos usuarios tienen un programa diario de ánimos. El clásico del cine de ciencia ficción, "Blade Runner", dirigido por Ridley Scott en 1982, se basa en esta novela.

Melatonin Room es una instalación presentada en el año 2000, en el D! Club de Lausanne, Suiza. Se trata de una instalación compuesta por dos espacios. En el primero, se liberan rayos electromagnéticos que suprimen la producción de melatonina en el organismo. En el segundo espacio, con la emisión de rayos ultravioletas, se estimula la producción de la hormona. Esta hormona generada en el cerebro está relacionada con los estímulos de luz ambiental⁴⁴³. Depende, por lo tanto, de las estaciones del año, la exposición al sol y nuestro reloj biológico. Su producción nos fatiga e invita a dormir. Así, esta hormona está relacionada con la depresión y el insomnio.

En la instalación Hormonarium, presentada en el pabellón suizo de la Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2002, rayos UV-A y UV-B se emiten desde el suelo de vidrio inhibiendo la segregación de melatonina así como de vitamina D. De esta forma, este espacio resulta muy estimulante. La situación de la iluminación desde el suelo hace que la luz llegue a la retina sin la sombra de las pestañas superiores, por lo que la incidencia es mayor. La emisión de nitrógeno en la sala reduce el oxígeno en sangre, lo que produce confusión al principio pero euforia después, causada por la producción de endorfinas⁴⁴⁴. El resultado final de este espacio en el visitante es el de bienestar, euforia y confort. Atiende a la necesidad de ofrecer bienestar, pero en lugar de modificar el entorno, se modifica directamente la percepción de los habitantes. Se trata de una evolución de las teorías higienistas, esta vez aplicada a la psicología, al estado de ánimo de las personas.

En esta instalación, la iluminación proveniente del suelo se utiliza para lograr una mayor incidencia en la retina. Esta iluminación tiene, sin embargo, otra lectura posible que explicaré a continuación.

⁴⁴³ (RAHM, y otros, 2002 pág. 306)

⁴⁴⁴ (RAHM, y otros, 2002 pág. 321)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Interior del apartamento para Suzanne Talbot
Eileen Gray Paris. 1919

En 1919, Eileen Grey recibió el encargo de decorar el apartamento de Suzanne Talbot, diseñadora de sombreros, en la parisina Rue Lota. El apartamento se diseñó en el estilo Art Decó de la época. Se emplearon nuevos materiales brillantes, nuevas formas, y se contrastaron con pequeños muebles artesanales traídos de África, así como alfombras realizadas con piel de cebra. Lo exótico y primitivo contrastaba con lo industrial y refinado del acero y el vidrio. Las paredes del apartamento fueron revestidas con brillantes paneles lacados, técnica que Grey aprendió del maestro japonés Seizo Sugawara.

Lo más destacado de la decoración del apartamento Talbot fue el suelo cubierto con módulos de vidrio mate plateado e iluminado desde abajo⁴⁴⁵. Esta iluminación inferior era constante en toda la superficie del apartamento y, siendo artificial, era constante a cualquier hora. Este efecto visual es muy afín al mundo de la moda y las tendencias en las que se movían arquitecta y promotora. El paso del tiempo así como lo precederono son términos que parecen no encajar en esa forma de entender la vida.

En una habitación iluminada naturalmente, el recorrido del sol así como los cambios de la luz, nos sitúan en el tiempo y nos recuerda nuestro limitado paso por la vida. También hemos visto que esto influye en nuestra producción de melatonina y su relación con el reloj biológico y el envejecimiento. Así, la casa con el suelo retroiluminado artificialmente, es una casa en la que el tiempo se ha detenido.

Expondré dos ejemplos del cine que apoyan esta idea. En el desenlace de la película "2001: Odisea del Espacio", rodada por Stanley Kubrick en 1968, el protagonista, David Bowman, tras alcanzar el artefacto alienígena, aparece en una recargada habitación barroca cuya iluminación procede del suelo de vidrio. Bowman inspecciona esta casa, y Kubrick ilustra este espacio doméstico

⁴⁴⁵ (RYBCZYNSKI, 1986-1989 pág. 189)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Fotograma de "2001: Odisea del Espacio". Stanley Kubrick. 1968



Fotograma de "Tron Legacy". Joseph Kosinski. 2010

mostrando un baño y un dormitorio. Sin que parezca pasar el tiempo, el astronauta aparece en el lecho de muerte en avanzada edad, así reaparece el artefacto alienígena, el "monolito". En ese preciso momento, el protagonista pasa de ser anciano a un estado embrionario. En este lugar no existe el tiempo, de forma que pasado, presente y futuro se encuentran en un mismo espacio. Kubrick representa así la idea de Arthur C. Clarke, según la cual, en la última interacción con el "monolito", el cuerpo y el tiempo ya no forman parte del ser humano.

El otro ejemplo más reciente es la película *Tron Legacy* del arquitecto y cineasta Joseph Kosinski de 2010. La secuela de *Tron*, película de 1982, narra el encuentro del protagonista con su padre, quién había quedado encerrado en el mundo virtual de un videojuego. En este mundo de "realidad virtual", llamado *La Red*, el tiempo no pasa y aunque el ser humano encerrado, Kevin Flynn, ha envejecido, su alter ego virtual, Clu, no lo ha hecho. El refugio en el que Flynn se ha escondido todo este tiempo es representado por Kosinski a través de un espacio doméstico también con mobiliario barroco y suelo de vidrio retroiluminado.

La explicación de estos ejemplos sirve para comprender el significado de su opuesto. La casa para siempre será aquella que, a través de la iluminación solar, permita a sus habitantes ser conscientes del paso del tiempo y su situación en un lugar de la Tierra.

Kazuo Shinohara en los años 60, momento en el que el consumo y lo efímero eran lo prioritario, comienza su ensayo "Teoría de la arquitectura residencial" afirmando que su deseo es proyectar casas que permanezcan en esta tierra para siempre, "no tengo más remedio que aspirar a la eternidad en mi intento de construir casas"⁴⁴⁶. Para ello, consciente de lo efímero de la función, propone

⁴⁴⁶ (Teoría de la arquitectura residencial, 1967 pág. 246)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Casa en Ashitaka. Kazuo Shinohara. Ashitaka. Japón. 1977

construir las casas atendiendo al “estímulo de construir”, para satisfacer los “anhelos de eternidad”. Shinohara declara interés por los deseos humanos, por lo que quiere “producir algo que perdure en el tiempo”⁴⁴⁷.

Muchas de las viviendas construidas entonces han sido habitadas por los promotores originales, lo que corrobora que el arquitecto consiguió lo “anhelado”. De hecho, la “Casa en blanco” de 1964 se transportó a un nuevo solar para que los propietarios pudieran seguir habitando en ella a pesar del cambio de situación⁴⁴⁸.

En la “Casa en Ashitaka”, Shinohara proyecta un espacio con huecos y muros del mismo ancho, alternados, marcando un ritmo y que recuerda a los monolitos de Stonehenge⁴⁴⁹. Esta “monótona repetición de cero y uno en los muros”, establece unos “motivos cambiantes de la luz del sol”⁴⁵⁰ de forma que la casa entera funciona como un reloj de sol⁴⁵¹.

Por último expondré la segunda casa construida para la familia Jacobs por Frank Lloyd Wright. A partir de 1937, Wright, volviendo a sus proyectos domésticos del inicio de su carrera, desarrolló un nuevo modelo de “vivienda de precio medio”⁴⁵² para la familia media de la sociedad americana. Mucho más compactas que las del estilo de pradera, las casas denominadas “usonianas” proponían una revisión de las necesidades de la sociedad.

La primera de estas casas fue construida para la familia de Herbert Jacobs, su esposa y su hija. Los mismos promotores, en 1951, encargaron al arquitecto la construcción de una nueva residencia. La casa Herbert Jacobs II es, como la

⁴⁴⁷ (Teoría de la arquitectura residencial, 1967 pág. 247)

⁴⁴⁸ (Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad, 2011 pág. 75)

⁴⁴⁹ (Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad, 2011 pág. 187)

⁴⁵⁰ (Memoria de la Casa en Ashitaka, 1978)

⁴⁵¹ (Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad, 2011 pág. 186)

⁴⁵² (SACRISTE, 2004 pág. 97)

CASA, TIERRA Y COSMOS



Casa Herbert Jacobs II. Frank Lloyd Wright. Estados Unidos. 1951

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

primera, una casa volcada sobre el espacio central de estar, pero esta vez de forma más directa, ya que los dormitorios se sitúan en una planta superior que asoma como un balcón sobre el espacio principal, formando parte del volumen único de la casa⁴⁵³.

El acceso a la casa se realiza atravesando un túnel excavado en la tierra, ascendiendo entonces por unas escaleras hasta el espacio principal de la casa, inundado por la luz del sol. La forma general de esta casa es la de un arco alrededor de un espacio exterior circular rehundido. La casa, orientada al sur, se organiza acompañando el recorrido del sol, por lo que funciona, al igual que la casa de Shinohara, como un reloj de sol. El nombre popular que recibe esta casa es el de "Hemiciclo Solar".

Por lo tanto, los habitantes de la casa solar están acompañados por el movimiento del sol. De esta forma, son conscientes del paso de los días y del paso del tiempo. El sol, el cosmos y la naturaleza tienen una estructura cíclica y eterna. Por lo tanto, habitar en relación con el sol nos permite comprender nuestra esencia y nuestro lugar en el universo.

El paso del tiempo, los ciclos naturales así como nuestro limitado tiempo, son temas recurrentes, inherentes al ser humano, eternos. Teniendo en cuenta que nuestras pertenencias pueden permanecer tras nuestro paso por la vida, la casa tiene una gran importancia para definir nuestra propia esencia. Rykwert, tratando sobre la casa, reconoce que a pesar de las numerosas transformaciones, el tema de la casa retorna como garantía de renovación y no sólo como símbolo del pasado, sino como guía para el futuro⁴⁵⁴.

⁴⁵³ (SACRISTE, 2004 pág. 103)

⁴⁵⁴ (RYKWERT, 1972-1974 pág. 239)

-

*La arquitectura nos emancipa del abrazo del presente y nos permite experimentar el lento y curativo flujo del tiempo.*⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ (PALLASMAA, 2005-2010 pág. 54)

-

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

7 CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

-

Como conclusiones, contrastaré las hipótesis formuladas al comienzo de este trabajo. Dado que estas fueron formuladas como punto de partida, coinciden en diferente grado con los resultados obtenidos.

La primera hipótesis se planteaba como sigue:

La casa abierta a la naturaleza permite una forma de vida sosegada y saludable. Es, además, un lugar en el que asentarnos y arraigar nuestro espacio.

La casa define el lugar al que pertenecemos. Desde la psicología se confirma que se trata del centro de una serie de eventos regulares que desencadena muchos de los recuerdos centrales que forman nuestro pasado, por lo que se establece un fuerte vínculo psicológico con ese lugar. Efectivamente, la casa es el punto al que volvemos al final del día, el sitio en el que la familia, tenga esta la estructura que tenga, se reúne y confirma su unidad.

Como hemos comprobado, existen ejemplos desde la prehistoria cuyo objetivo es la señalización del espacio del asentamiento. Frecuentemente, este lugar en el que se asienta el ser humano tiene como centro el punto en el que se sitúa el fuego, el lugar en el que se prepara el alimento. En climas fríos, el fuego además nos calienta. El fuego tiene gran carga simbólica para muchas culturas, ya que se relaciona con la muerte, la renovación y el origen. Hemos visto que, en Roma, el modesto origen de la ciudad era simbolizado por la cabaña primitiva, en cuyo interior había un altar con fuego.

La circunferencia es la figura geométrica creada a partir de un centro. Así, el punto de pertenencia a un lugar se expande empleando esta geometría. Se pueden encontrar numerosos ejemplos a lo largo de la historia de asentamientos circulares. Fosos, trincheras, diques, elementos de piedra o madera, e incluso espacios despejados en entornos boscosos, todos ejemplos

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

más o menos antiguos de señales circulares creadas por nuestros antepasados para imprimir su presencia en la tierra.

A partir de este centro, el habitante de la casa mira alrededor. Ve la naturaleza y comprende la diferencia que existe entre el ámbito que hace suyo y lo que le rodea. El ser humano construye un cercado rodeando la casa para definir su posesión. En este ámbito, manipulando la naturaleza, construye un jardín a partir de vegetación seleccionada y cuidada.

En las culturas primitivas, la formalización de un elemento que rodea al asentamiento diferencia el universo doméstico del caos que representa el exterior. Así, encontramos jardines cuya intención consiste en diferenciar lo natural y lo construido por el ser humano mediante el uso de geometrías precisas.

La idea opuesta consiste en representar o imitar lo natural, si bien se realiza a través de una interpretación simbólica y subjetiva. Así, es común a diferentes culturas encontrar ejemplos de jardines que aluden en su diseño al entorno natural ideal del Paraíso. El lugar en el que la vida era plácida y no existía el esfuerzo y el sufrimiento, anterior a la creación de la sociedad y la cultura, un tiempo en el que el ser humano habitaba sin necesidad de la casa.

Como el jardín, la mirada y la interpretación que se realiza de la naturaleza exterior desde el interior de la casa han sido diferentes en la historia y las culturas. Por ejemplo, el romanticismo anhela la vida en el Paraíso, pero lo entiende como algo irrecuperable, siendo una razón más para su característico sentimiento de añoranza. Otra interpretación es la del Movimiento Moderno, el cual elabora una mirada que separa las esferas de la casa y la naturaleza, un discurso higienista de diferenciación. Aunque he mostrado estas interpretaciones divergentes, he centrado mi estudio en las propuestas que apuestan por la concepción de la casa como algo perteneciente a la naturaleza.

CONCLUSIONES

-

En contraposición a la ciudad europea rodeada por murallas, la ciudad del suburbio se expande en el territorio. Si las murallas separan lo urbano y la naturaleza, en el suburbio esta diferenciación no ocurre de forma tan evidente. En el modelo de ciudad extensa y de baja densidad, lo construido por el ser humano parece entrelazarse con lo natural, insertando la casa en un entorno rodeado de vegetación. Hemos comprobado que las propuestas de Frank Lloyd Wright sacan el máximo partido a esta concepción. Wright entiende la casa como parte de la naturaleza y la implanta en estrecha relación con ésta. Las casas de Wright, partiendo de un centro identificable y simbolizado frecuentemente por la chimenea, se expanden hacia el entorno natural.

La casa en la naturaleza tiene como referencia a la cabaña, no como mero arquetipo pasado, sino como modelo vigente. Como hemos visto, la cabaña ofrece oportunidades que la casa puede recuperar. La cabaña se apoya en la necesidad básica del ser humano de alojamiento y, a partir de esta necesidad fisiológica, y por lo tanto indiscutible, el ser humano construye la cabaña rústica, necesaria para cubrir sus necesidades básicas. Así, la cabaña primitiva es un recordatorio del significado original de la arquitectura. Este retorno al origen implica repensar lo que se hace habitualmente, renovar la validez de las acciones cotidianas, el significado de la casa.

Rudolf M. Schindler, aprendiendo de Wright, construye casas abiertas a la naturaleza a medio camino entre la casa y la cabaña. En las "cestas para dormir" o el espacio de estar directamente en la arena formaliza espacios que no sabemos si son interiores abiertos o exteriores protegidos. Las casas de Schindler, cercanas a cabañas, cobijan una forma de vida abierta hacia la naturaleza y sus acabados y muebles sencillos relajan las costumbres de sus habitantes.

También hemos comprobado que la naturaleza ofrece retiro y el aislamiento necesario para el descanso. He descrito la extendida costumbre de las culturas

del norte de Europa de retirarse en determinados períodos de tiempo. Así, hemos visto que pasar una temporada en la "casita de verano" es una práctica mantenida por los habitantes de los fríos países nórdicos. Los ejemplos de Alvar Aalto han ilustrado esta costumbre a través de las casas experimentales que construyó.

Así, la tranquilidad ofrecida por la naturaleza, alejada del "ajetreo social", también es adecuada para descansar mentalmente y concentrarse en tareas que requieren un esfuerzo creativo. He mostrado ejemplos de habitantes que, mediante sus casas en la naturaleza, han buscado el aislamiento necesario para desarrollar ciertas actividades creativas. Esto se aprecia en los ejemplos de casas de espacios abstractos, ya sea por la sencillez de sus materiales, la homogeneidad cromática o la ausencia de referencias a la función de ese espacio. Así lo hemos comprobado en la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, un espacio sencillo, claro, con pocos materiales, sin referencias culturales. También responde a estas premisas la casa Tanikawa de Kazuo Shinohara que con el suelo inclinado no hace referencia a ninguna función y el habitante solo encuentra un techo y se ve rodeado por el bosque. En la villa Mairea, Alvar Aalto juega mediante los materiales, colores y texturas con los espacios y volúmenes blancos y los que hacen referencia al bosque que rodea la casa. Un bosque que se entiende repleto de referencias mitológicas y lleno de misterio.

La abstracción encuentra su máxima expresión cuando se extiende a la naturaleza circundante. Es el caso del desierto, una naturaleza abstracta, sintetizada. En el desierto, la naturaleza y la luz tienen un carácter "esencial" que despiertan nuestros sentidos. Para la cultura estadounidense, el desierto se presenta como el último escenario de soledad donde retirarse a meditar. El ejemplo de Palm Springs ilustra como la *Jet Set* de Los Ángeles anheló este retiro, creando una arquitectura que consolidó una forma propia de asentarse en la naturaleza del desierto.

CONCLUSIONES

-

La segunda hipótesis se refería a la configuración interior de la casa, a la formación de los espacios diferenciados que conocemos:

El espacio original de la cabaña sirve de modelo para la casa. La casa de un solo espacio ofrece un espacio flexible y abierto a diferentes acciones y funciones.

Para entender la configuración interior de la casa debemos comprender también el origen de esta, así como de las partes que la componen. La historia de la casa demuestra que, anteriormente a la especialización de los espacios que conocemos en nuestra cultura, el interior de la casa se organizaba en un único espacio que concentraba todos los usos.

En la casa de un solo espacio, la especialización se obtiene a través de la zonificación, no mediante espacios separados. En el espacio único, la alternancia de las acciones que se desarrollan, se formaliza un espacio multifuncional, cambiante y flexible en el que el habitante encuentra el lugar y el momento adecuado para desarrollar todas sus necesidades. Así ocurre en las casas de las culturas nómadas y también en la tradición de la cultura japonesa, en la que el espacio del *tatami* sirve, mediante pocos cambios realizados con pequeños muebles que se recogen, para diferentes funciones a lo largo del día. En la actualidad, las ideas del arquitecto japonés Sou Fujimoto llevan más allá esos mismos principios, proponiendo casas con múltiples espacios que no se equiparan con las habitaciones del programa occidental.

Otra forma de reinventar el interior de la vivienda es realizar el ejercicio de eliminar los nombres de los espacios. Así lo probaron Alison y Peter Smithson, o Richard Neutra. Se trata de una forma de eliminar los límites que, tal vez sin pretenderlo, establece el programa mediante sus definiciones. Estos arquitectos coincidieron en la idea de que volver al espacio único constituye un ejercicio necesario para pensar la casa de nuevo. Es un camino hacia la casa de partes no

diferenciadas, que invita a que la vida se desarrolle en toda su complejidad. De esta forma, la improvisación, lo imprevisto y la excepción tienen especial cabida en la casa de un solo espacio. A partir del espacio embrionario, progresarán los nuevos espacios, según nuevas necesidades, para nuevos habitantes.

Otra forma de mejorar nuestra forma de vida a través de la casa se refiere a nosotros mismos, a nuestras costumbres y hábitos. La pequeña casa de un solo espacio y la cabaña suponen, en parte, la renuncia a las comodidades de nuestra rutina, a través de la búsqueda de la sobriedad. Podemos entender la sobriedad como las condiciones de comodidad medidas, la situación en la que somos conscientes del confort justo con el que habitamos. Es una forma de mantener nuestros sentidos alerta, estimulados. Este parece ser el motivo principal por el que la familia Smithson realizaba el viaje hasta Upper Lawn cada fin de semana desde su cómoda casa en Londres.

Relacionado con la comodidad física, para ofrecer una experiencia habitacional apropiada, la casa debe también contemplar entre sus prioridades el confort psicológico. Así, la sobriedad de los sentidos, siempre y cuando sea voluntaria, ayuda a sentir el cuerpo, a despejar la mente, a ofrecer un adecuado confort psicológico.

El objetivo del retiro que hemos visto en el apartado anterior se completa si puede realizarse indefinidamente. Para cumplir este ideal es necesario ser independiente respecto a la sociedad, no depender de ella. La autarquía es, desde la Antigua Grecia, entendida como un estado ideal de vida, según el cual, el sabio se basta a sí mismo para ser feliz.

La sobriedad es también el camino para reducir nuestras necesidades. Hacer esto hasta ser capaces de conseguirlas autónomamente requiere un esfuerzo cercano al ascetismo de los místicos. Habitar en contacto exclusivo con la

CONCLUSIONES

naturaleza y sin depender de nadie requiere una organización de la propia forma de habitar.

Hacer fuego, ir a por agua, cultivar nuestro propio jardín de hierbas y nuestra propia miel es parte del imaginario autosuficiente de quien habita la cabaña, ajeno a la vida en sociedad. Es la idea que empujó a Ralph Erskine a habitar su pequeña cabaña autoconstruida en el frío país nórdico. Es la recreación del ser humano en el Paraíso, el lugar en el que encontramos todo lo necesario. La autarquía será, por lo tanto, la recompensa a la renuncia de la vida en la cabaña.

La tercera hipótesis recoge la idea de la casa como nexo entre las personas y la tierra:

La casa de cristal es atravesada por la luz solar, de forma que el habitante será especialmente consciente de los ciclos estacionales y del paso del tiempo.

Si, como hemos visto, las necesidades fisiológicas pueden tomarse como origen irrefutable de la vivienda, las construcciones creadas por los animales, por lo tanto carentes de raciocinio, también pueden ser así consideradas. Así, la madriguera puede entenderse como otro génesis de la casa. La Casa Sin Fin que presenta Frederick Kiesler es como una madriguera, una suerte de espacio único, sin referencias al programa conocido, un escondite, un refugio. Los espacios de la madriguera se excavan previamente y las funciones del habitante se adaptan después. Una idea en la que Fujimoto parece también tomar apoyo para construir su discurso.

Metafóricamente, para los arquitectos alemanes de principio del siglo XX, la casa de cristal y la casa de barro nacen de la tierra, pertenecen a ella, y, por lo tanto, vinculan al ser humano que las habita al lugar. En aquel difícil contexto de la

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

Primera Guerra Mundial, la exploración de nuevas imágenes de la casa, de forma muy desinhibida, fue un ejercicio necesario para volver a pensar el lugar donde habitamos. Para estos arquitectos, estas nuevas casas dan cobijo a unos nuevos habitantes, a una nueva sociedad. Por lo tanto, dos ideas representan la nueva casa y la pertenencia al lugar: la gema que surge de la tierra y casa formada por la propia tierra y el barro.

También hemos visto que el origen del término "Casa Solar" se refiere a las casas que disponían de un "solar", un espacio diferenciado en el que, además de otras funciones, la mujer daba a luz. Esta referencia al nacimiento y al origen se consolidó, de forma que estas casas permanecen en el imaginario de las familias como aquellas que dan origen al linaje. Idea que me parece apropiada para definir la casa que nos remite a nuestro origen, a nuestro primer asentamiento, aquella que nos recuerda la pertenencia al lugar.

La casa de cristal nace de la tierra pero se abre al cielo y a la luz del sol. El astro, con su recorrido, modifica la luz y el ambiente de la casa solar de forma que los habitantes pueden apreciar estos cambios y estar acompañados por estos ciclos. Desde la prehistoria, los movimientos cíclicos y eternos del sol, el cosmos y la naturaleza, hacen conscientes del paso del tiempo al ser humano. Por lo tanto, el morador de la casa solar comprenderá esta idea esencial del paso del tiempo y el lugar que ocupa en el universo. Esta es la idea principal que animó a Frank Lloyd Wright en la definición de la segunda casa para Herbert Jacobs, el Hemiciclo Solar, una pequeña vivienda en forma de arco de circunferencia que se organiza según el recorrido del sol. En esta casa, la parte privada se abre hacia el jardín buscando el sol y la parte del acceso se introduce y se oculta en la tierra.

El arquitecto alemán Hugo Häring proyectó casas de geometrías orgánicas que buscan vincular el habitar rutinario con los ciclos solares. El recorrido interior organiza la planta, y los espacios se abren alrededor de estos caminos buscando

CONCLUSIONES

siempre la relación con el sol. Así, las funciones que se llevan a cabo en las casas de Häring se organizan según la hora del día en la que se realizarán, según la posición del sol en ese momento. De esta forma enlaza Häring al habitante de sus casas con los ciclos solares.

Llevando más allá la idea de la casa de cristal encontramos la idea de la casa con la cubierta de cristal. Esto creará una casa y un espacio doméstico inundados por la luz del sol. Los arquitectos Frank Lloyd Wright y Rudolf Schindler llevaron a cabo esta idea en algunos experimentos y proyectos como las construcciones del desierto cubiertas con telas, la casa experimental translúcida para Aline Barnsdall o la casa Tischler. La casa inundada por la luz solar cenitalmente parece no tener cubierta, no tener estructura, no tener peso. Parece como si la propia casa desapareciese. Es, otra vez, un retorno a la idea del habitante en el Paraíso, el lugar en el que el cobijo de la casa no es necesario.

Los avances técnicos hacen posible pensar en una casa que no se interpone entre el habitante y su entorno. En la propuesta de Peter Rayner Banham los habitantes en el interior de esta burbuja podrán disfrutar de las instalaciones que se encuentran en el centro y liberan el perímetro. En las propuestas más recientes del arquitecto Philippe Rahm la casa se limita a acondicionar un ámbito para que las personas habiten en él. Así es como la casa desaparece, "se quita de en medio".

Por último, señalar que cíclicamente se repite la necesidad de reorganizar la configuración de la casa, de renovar la totalidad de la cultura. El paso del tiempo, los ciclos naturales así como nuestro limitado tiempo son temas recurrentes, inherentes al ser humano, eternos. Como hemos visto, la casa puede definir nuestra forma de pertenecer a la tierra, nuestra propia esencia. Las ideas y los conceptos son siempre material a revisar y, por lo tanto, la casa se debe repensar y reconfigurar. Como señala Ralph Waldo Emerson en Naturaleza, "cada época puede y debe tener una relación original con el universo".

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

8

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

-
A Cooperative Dwelling. SCHINDLER, Rudolph Michael. 1932. Philadelphia : T-Square Club, 1932.

A Home is not a House. BANHAM, Peter Reyner and DALLEGRET, Françoise. 1965. [ed.] Jean Lipman. 2, New York : Brant Publications, 1965, Art in America, Vol. Art in America. 0004-3214.

ABALOS, Iñaki. 1997. Taut, el Eterno Retorno. [book auth.] Bruno TAUT. *Bruno Taut. Escritos expresionistas.* Madrid : El Croquis Editorial, 1997.

ADDISON, Joseph. 1711. *Los placeres de la imaginación.* 1711.

ALBERTI, Leon Battista. 1485-1991. *De Re Aedificatoria.* Torrejón de Ardoz : Ediciones Akal, S. A., 1485-1991. 84-7600-924-0.

ALCORIZA, Javier and LASTRA, Antonio. 2009. Una vida con principios. [book auth.] Henry David THOUREAU. *Walden.* Madrid : Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2009.

ALLAN, John. 2002. *Berthold Lubetkin.* London : Marrell, 2002. 1858941717.

—. 1992. *Berthold Lubetkin. Architecture and the tradition of progress.* London : RIBA Publications, 1992. 0-947877-62-2.

AMERIGO, María and PEREZ LOPEZ, Raquel. 1998. Ambientes residenciales. [book auth.] Juan Ignacio ARAGONES and María AMERIGO. *Psicología Ambiental.* Madrid : Pirámide, 1998.

AURIGEMMA, Salvatore. 1996. *Villa Adriana.* Roma : Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, 1996. 882403862X.

BACHELARD, Gaston. 1957, 1995. *La Poética del Espacio.* Madrid : Fondo de Cultura Económica, S.A., 1957, 1995. 84-375-0368-X.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

- BAHR, Hermann. 1920.** *Expressionismus*. Munich : Delphin Verlag, 1920.
- BALLESTEROS, Jose. 2004.** *Frederik Kiesler: la casa sin fin = endless house: 1950-59*. Madrid : Rueda, 2004. 8472071561.
- BARANDIARAN, José Miguel. 1972.** *Diccionario Ilustrado de Mitología Vasca*. Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- Beatrix Potter's Places.* **SMITHSON, Alison. 1967.** London : Architectural Design, 1967.
- BINDER JOHNSON, Hildegard. 1994.** Towards a national landscape. [book auth.] Michael P. CONZEN. *The Making of the American Landscape*. New York : Routledge, 1994.
- BLASER, Werner. 1999.** *Mies van der Rohe. Farnsworth House. Weekend house*. Basel : Birkhäuser, 1999. 3-7643-6089-5.
- BLUNDELL JONES, Peter. 1995.** *Hans Scharoun*. London : Phaidon Press Limited, 1995. 0714828777.
- . **1999.** *Hugo Häring. The Organic versus the Geometric*. Stuttgart : Axel Menges, 1999. 3-930698-91-9.
- BODEL, John. 2012.** Villaculture. [book auth.] Jeffrey A. BECKER and Nicola TERRENATO. *Roman republican villas*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2012.
- BONET, Yago. 2007-1994.** *La arquitectura del humo*. A Coruña : Ediciós do Castro, 2007-1994. 978-84-934688-6-6.
- BOYD WHYTE, Iain. 1982.** *Bruno Taut and the Architecture of Activism*. Cambridge, Gran Bretaña : Cambridge University Press, 1982. 0 521 23655X.

BIBLIOGRAFÍA

BROOKS PFEIFFER, Bruce. 2009. *Plates*. [book auth.] Richard CLEARY, et al. *Frank Lloyd Wright: From Within Outward*. New York : Skira Rizzoli Publications, Inc., 2009.

CARO BAROJA, Julio. 1977. *Los Pueblos del Norte de la Península Ibérica. (Análisis histórico-cultural)*. Donostia : Txertoa, 1977. 84-7148-007-7.

COLLYMORE, Peter. 1983. *Ralph Erskine*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S. A., 1983. 84-252-1151-4.

COLOMINA, Beatriz. 2004. *Un aire aún no respirado, 1956*. [book auth.] Dirk VAN DEN HEUVEL and Max RISSELADA. *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Rotterdam : O10 Publishers, 2004.

CORRALIZA, José Antonio and BERENGUER, Jaime. 1998. *Emoción y ambiente*. [book auth.] Juan Ignacio ARAGONES and María AMERIGO. *Psicología ambiental*. Madrid : Pirámide, 1998.

CUNLIFFE, Barry. 1998-1994. *Prehistoria de Europa Oxford*. Barcelona - Oxford : Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.) - Oxford University Press, 1998-1994. 84-7423-772-6.

CYGELMAN, Adèle. 1999. *Palm Springs Modern. Houses un the California Desert*. New York : Rizzoli International Publications, Inc, 1999. 0-8478-2091-2.

DARLING, Michael. 2001. *The Vulnerable Architecture of R. M. Schindler*. [book auth.] Elizabeth A. T. SMITH and Michael DARLING. *The architecture of R. M. Schindler*. Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2001.

DE GRACIA, Francisco. 2009. *Entre el Paisaje y la Arquitectura*. Donostia : Nerea, 2009. 978-84-96431-61-4.

LA ESENCIA HUMANA DE LA CASA

DE LONG, David G. 1996. Frank Lloyd Wright. Designs for an American Landscape. 1922-1932. *Frank Lloyd Wright. Designs for an American Landscape. 1922-1932.* Montreal : Harry N. Abrams, Inc, 1996.

DENZER, Anthony. 2013. *The Solar House: Pioneering Sustainable Design.* New York : Rizzoli, 2013. 978-0-8478-4005-2.

DÖHL, Reinhard. 1988. *Hermann Finsterlin, Eine Annäherung.* Stuttgart : Kunstverein & Architektenkammer Südbaden, 1988.

DOWNS, Roger M. and STEA, David. 1973. *Image and Environment. Cognitive Mapping and Spatial Behavior.* Chicago : Aldine Publishing Co., 1973. 978-0202307664.

DUBE, Wolf-Dieter. 1997. *Los Expresionistas.* Barcelona : Ediciones Destino, 1997. 8423329097.

Ecology without the Oikos. **KULPER, Amy. 2010.** 1, Sheffield : University of Sheffield School of Architecture, 2010, field:, Vol. 4. 1755-0068.

EGELIUS, Mats. 1990. *Ralph Erskine, architect.* Estockholm : Byggförlaget, 1990. 91-7988-046-0.

El tercer estilo. **SHINOHARA, Kazuo. 1977.** 1, Tokyo : s.n., Enero 1977, Shinken-chiku, Vol. 52.

ELGER, Dietmar. 2002. *Expresionismo.* Köln : Taschen, 2002. 9783822831632.

EMERSON, Ralph Waldo. 1836-2004. *Naturaleza.* [ed.] José J. de Olañeta. 2007. Palma de Mallorca : El Barquero, 1836-2004. 84-9716-448-2.

FREY, Albert. 1939. *In Search of a Living Architecture.* Santa Mónica : Hennessey + Ingalls, Art and Architecture Books, 1939. 0-940512-18-1.

BIBLIOGRAFÍA

-
FUJIMOTO, Sou. 2008. *Primitive Future*. Tokyo : INAX Publishing, 2008. 978-4-87275-148-2 C0352.

Furniture and the Modern House: A Theory of Interior Design". Schindler, Rudolph Michael. December 1935. San Francisco : Architect and Engineer, December 1935, Vol. 123.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. 1993. *Las vanguardias históricas (2)*. Madrid : Historia 16, 1993.

GAUSS, Ulrike. 1988. *Hermann Finsterlin. Eine Annäherung*. Stuttgart : Kunstverein & Architektenkammer Südbaden, 1988.

GULLICHSEN, Kristian. 1993. Villa Mairea. [book auth.] Aki DAVIDSSON. *En contacto con Alvar Aalto*. Helsinki : Museo Alvar Aalto, 1993.

HAMMOND, Norman. 1982 / 1987. *La Civilización Maya*. New Jersey / Madrid : Cambridge University Press / Colegio Universitario de Ediciones Istmo, 1982 / 1987. 84-7090-144-3.

HARTMANN, Kristiana. 2001. Colonia 1914: il Padiglione di Vetro. [book auth.] Winfried NERDINGER, et al. *Bruno Taut. 1880-1938*. Milán : Electa, 2001.

HEIDEGGER, Martin. 1951-2001. Construir, habitar, pensar. *Conferencias y artículos*. Barcelona : Ediciones Serbal, 1951-2001.

HELAMAA, Erkki and JETSONEN, Jari. 2007. *Alvar Aalto Summer Houses*. Helsinki : Rakennustieto, 2007. 978-951-682-857-5.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio. 2004. LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA: HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA. [Online] 2004. www2.uah.es/fotohistoria/Docs/HENDERSON,%20Nigel.doc.

HOLL, Steven. 2011. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.L., 2011. 978-84-252-2405-8.

HUDSON, John C. 1994. Settlement of the American grassland. [book auth.] Michael P. CONZEN. *The Making of the American Landscape.* New York : Routledge, 1994.

HUSSERL, Edmund. 1907-1982. *La idea de la Fenomenología.* México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1907-1982. 84-375-0223-3.

KARASICK, Norman N. and KARASICK, Dorothy K. 1993. *The Oilman's Daughter. A biography of Aline Barnsdall.* Encino : Carlestone Publishing, Inc, 1993. 1-881643-24-7.

Kazuo Shinohara. Casas. **STEWART, David B., OKUYAMA, Shin-Ichi and SHIOZAKI, Taishin. 2011.** 58/59, Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.L., 2011, 2G. 978-84-252-2414-0.

Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad. **MASSIP-BOSCH, Enric. 2011.** 58/59, Barcelona : Gustavo Gili, S.L., 2011, 2G. 978-84-252-2414-0.

KIESLER, Frederick John. 2003. *Friedrich Kiesler: Endless House 1947-1961.* Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2003. 3-7757-1336-0.

— **1939 - 2007.** On Correalism and Biotechnique: A Definition and Teste of a New Approach to Building Design. [book auth.] William W. BRAHAM and Jonathan A. HALE. *Rethinking Technology. A Reader in Architectural Theory.* Oxon : Routledge, 1939 - 2007.

KLEIN, Alexander. 1927-1980. *Vivienda mínima. 1906-1957.* Barcelona : Gustavo Gili, 1927-1980. 842520965X.

BIBLIOGRAFÍA

-

KRISSEL, Matthew. 2003. Frederick Kiesler. Inside the Endless House... [Online] December 16, 2003.

KRUCKER, Bruno. 2002. *Complex Ordinariness*. Zurich : gta Verlag, 2002. 3-85676-105-5.

LAMPRECHT, Barbara. 2004. *Richard Neutra: La conformación del entorno*. Köln : Taschen GmbH, 2004. 3-8228-2774-6.

LAUGIER, Marc-Antoine. 1755. *Ensayo sobre la arquitectura*. Paris : s.n., 1755.

LE_CORBUSIER. 1923-1998. *Hacia una arquitectura*. Paris-Barcelona : Cres-Ediciones Apóstrofe, S.L., 1923-1998. 84-455-0174-7.

—. **1954.** *Une Petite Maison, 1923*. Zurich : Éditions Girsberger, 1954.

LEET, Stephen. 2004. *Richard Neutra's Miller House*. New York : Princeton Architectural Press, 2004. 1-56898-274-7.

LEVINE, Neil. 2009. Making Community Out of the Grid. [book auth.] Richard CLEARLY, et al. *Frank Lloyd Wright: From Within Outward*. New York : Skira Rizzoli Publications, Inc., 2009.

LORZING, Han. 2001. *The Nature of Landscape. A Personal Quest*. Rotterdam : 010 Publishers, 2001. 90-6450-408-3.

Manifeste du Correalisme. **KIESLER, Frederick John. 1949.** Junio 1949, Paris : Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1949. 9789110124967.

MARCH, Lionel. 1995. Log House, Urhutte and Temple. [book auth.] Lionel MARCH and Judith SHEINE. *R. M. Schindler. Composition and construction*. London : Academy Group Ltd, 1995.

—. **1995.** *The Translucent House.* [book auth.] Lionel MARCH and Judith SHEINE. *RM Schindler. Composition and construction.* London : The Academy Group LTD, 1995.

MASSEY, Anne. 2006. The Independent Group. [Online] Kingston University, 2006. [Cited: Marzo 22, 2011.] <http://www.independentgroup.org.uk>.

Mc CARTER, Robert. 1991. *The Integrated Ideal. Ordering principles in the architecture of Frank Lloyd Wright.* [book auth.] Robert McCARTER. *Frank Lloyd Wright. A Primer on Architectural Principles.* New York : Princeton Architectural Press, 1991.

Mc COY, Esther. 1960, 1987. *Five California Architects.* Los Ángeles : Hennessey + Ingalls, Inc., 1960, 1987. 0-275-71720-8.

—. **1984.** *R. M. Schindler, 1887-1953.* [book auth.] Dirección General de Arquitectura y Vivienda. *R. M. Schindler. Arquitecto.* Madrid : Servicio de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. España, 1984.

Memoria de la Casa en Ashitaka. **SHINOHARA, Kazuo. 1978.** 8, Tokio : Shinkenchiku-sha Co., Ltd., 1978, Shinkenchiku, Vol. 53.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1997. *Fenomenología de la percepción.* Barcelona : Península, 1997. 848307026X.

MIKKOLA, Kirmo. 1993. *Alvar Aalto, Pensador.* [book auth.] Markku LAHTI. *En contacto con Alvar Aalto.* Helsinki : Museo Alvar Aalto, 1993.

MONTEYS, Xavier. 2001. *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A., 2001. 8425218691.

BIBLIOGRAFÍA

-

MOORE, Charles, ALLEN, Gerald and LYNDON, Donlyn. 1974-1999. *La casa: forma y diseño.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974-1999. 8425217997.

MOORE, Gary T. and COLLEDGE, Reginald G. 1976. *Environmental Knowing. Theories, Research and Methods.* Stroudsburg: Dowden, Hutchinson & Ross, 1976. 978-0879330606.

MORALES, José. 2005. *La Disolución de la Estancia.* Madrid: Rueda, 2005. 8472071758.

MORLEY, Henry. 2008. Biographical introduction. [book auth.] William BECKFORD. *The History of Caliph Vathek.* s.l.: ICON Group International, Inc., 2008.

MOSER, Gabriel. 2009. *Psychologie Environnementale.* Bruselas: Groupe de Boeck, 2009. 978-2-8041-1753-5.

NATARELLI, Emilio. 1997. *La costruzione del paesaggio.* Roma: Gangemi Editore, 1997. 8874487657.

NEDER, Federico. 2008. *Fuller Houses. R. Buckminster Fuller's Dymaxion Dwellings and Other Domestic Adventures.* Baden: Lars Müller Publishers, 2008. 978-3-03778-141-8.

NERDINGER, Winfried. 2001. "Un grande albero deve avere radici profonde" Tradizione e modernità in Bruno Taut. [book auth.] Winfried NERDINGER, et al. *Bruno Taut. 1880-1938.* Milán: Electa, 2001.

NEUTRA, Richard Joseph. 1968. *NEUTRA, Richard Joseph.* Madrid: Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, 1968.

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1975. *Existencia, espacio y arquitectura.* Barcelona : Blume, 1975. 8470312332.

OTWELL, Andrew. 1997. Frederick Kiesler as a Comercial Designer. [Online] 1997. [Cited: Febrero 9, 2008.] www.heyotwell.com/work/arthistory/KielserDesign.html.

OVERY, Paul and BULLER, Lenneke. 1992. *The Rietveld Schröder House.* Bussum : Thoth Uitgeverij, 1992. 978-9068680614.

PAEZ DE LA CADENA, Francisco. 1998. *Historia de los estilos en jardinería.* Madrid : Ediciones ISTMO, S.A., 1998. 84-7090-127-3.

PALLASMAA, Juhani. 2010. *Conversaciones con Alvar Aalto.* Barcelona : Gustavo Gili, S. A., 2010. 978-84-252-2273-3.

—. **1993.** De lo tectónico a lo pictórico en la arquitectura. [book auth.] Markku LAHTI. *En contacto con Alvar Aalto.* Helsinki : Museo Alvar Aalto, 1993.

—. **1998.** Image and Meaning. *Alvar Aalto. Villa Mairea. 1938-39.* Helsinki : Alvar Aalto Foundation. Mairea Foundation, 1998.

—. **2005-2010.** *Los ojos de la piel.* Chichester : Wiley-Academy, 2005-2010. 978-84-252-2135-4.

PALUMBO, Peter. 1999. Farnsworth Impressions. [book auth.] Werner BLASER. *Mies van der Rohe. Farnsworth House. Weekend house.* Basel : Birkhäuser, 1999.

PEÑALVER, Xabier. 2004. *Mairubaratzak. Pirinioetako harrespilak.* Donostia : Aranzadi Zientzi Elkarte, 2004. SS-0650/04.

PIZZA, Antonio. 1998. Representaciones del umbral. [book auth.] Paul SCHEERBART. *La Arquitectura de Cristal.* Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

-

PONTE, Alessandra. 2011. François Dallegret in Conversation with Alessandra Ponte. *GOD & CO. François Dallegret Beyond the Bubble*. London : AA Publications, 2011.

—. **2000.** The house of light and entropy: inhabiting the American desert. [book auth.] Jan BIRKSTED. *Landscapes of memory and experience*. London : Spon Press, 2000.

RAHM, Philippe and DÉCOSTERD, Jean-Gilles. 2002. *Décosterd & Rahm. Physiological Architecture*. Basilea : Birkhäuser, 2002. 3-7643-6944-2.

RAHM, Philippe. 2009. *Architecture Météorologique*. Paris : Archibooks + Sautereau éditeur, 2009. 978-2-35733-049-8.

REAY, Brendon. 2012. Cato's De agri cultura and the Spectacle of Expertise. [book auth.] Jeffrey A. BECKER and Nicola TERRENATO. *Roman Republican Villas*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2012.

REYNER BANHAM, Peter. 1982. *Scenes in America Deserta*. Cambridge, MA : MIT Press, 1982.

RINNEKANGAS, Rax. 2010. *Le Cabanon par Le Corbusier*. Bad Taste Ltd., 2010.

RISSELADA, Max. 2004. Otro cambio. [book auth.] Dirk VAN DEN HEUVEL and Max RISSELADA. *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Rotterdam : O10 Publishers, 2004.

ROUSSEAU, Jean Jacques. 1782. *Sueños de un paseante solitario*. 1782.

RYBCZYNSKI, Witold. 1986-1989. *LA CASA. Historia de una idea*. New York : Viking Penguin, 1986-1989. 978-0-14-010231-4.

RYKWERT, Joseph. 1972-1974. *La casa de Adán en el Paraiso*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A., 1972-1974. 84-252-0815-7.

SACRISTE, Eduardo. 2004. *Frank Lloyd Wright. Usonia.* Segunda edición, 2006. Buenos Aires : Nobuko, 2004. 978-987-584-050-8.

SAMUELS, Michael. 2005. *The Slavery Business: Sugar Dynasty.* British Broadcasting Corporation (BBC), 2005.

SARNITZ, August J. 1995. Integrity and ambiguity. [book auth.] Lionel MARCH and Judith SHEINE. *R. M. Schindler. Composition and construction.* London : Academy Group Ltd, 1995.

—. **1988.** *R. M. Schindler. Architect.* New York : Rizzoli International Publications, Inc., 1988. 0-8478-0921-8.

SCHEERBART, Paul. 1914. *La Arquitectura de Cristal.* 1998. Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1914. 84-89882-06-1.

SCHINDLER, Rudolph Michael. 1934-1984. El Espacio en la Arquitectura. [book auth.] Dirección General de Arquitectura y Vivienda. *R. M. Schindler. Arquitecto.* Madrid : Servicio de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. España, 1934-1984.

—. **1926-1984.** El Mantenimiento del Cuerpo. [book auth.] Dirección General de Arquitectura y Vivienda. *R. M. Schindler. Arquitecto.* Madrid : Servicio de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. España, 1926-1984.

—. **1936-1984.** La Casa Contemporánea. [book auth.] Dirección General de Arquitectura y Vivienda. *R. M. Schindler. Arquitecto.* Madrid : Servicio de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. España, 1936-1984.

BIBLIOGRAFÍA

—. **1912-1984.** Manifiesto. [book auth.] Dirección General de Arquitectura y Vivienda. *R. M. Schindler. Arquitecto.* Madrid : Servicio de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. España, 1912-1984.

SELIGMANN, Werner. 1991. Evolution of the Prairie House. [book auth.] Robert Mc CARTER. *Frank Lloyd Wright. A primer on architectural principles.* New York : Princeton Architectural Press, 1991.

SESE, Luis. 1998. Tras la ventana: relación entre la fachada y el interior de la vivienda. Donostia - San Sebastian : s.n., 1998.

SIRY, Joseph M. 2009. Wright and the Worshipping Communities. [book auth.] Richard CLEARY, et al. *Frank Lloyd Wright: From Within Outward.* New York : Skira Rizzoli Publications, Inc., 2009.

SMITH, Kathryn. 1992. *Frank Lloyd Wright. Hollyhock House and Olive Hill.* New York : Rizzoli International Publications, Inc., 1992. 0-8478-1540-4.

—. **2001.** *Schindler House.* New York : Harry N. Abrams, Inc., 2001.

—. **1995.** The Schindler House. [book auth.] Lionel MARCH and Judith SHEINE. *R. M. Schindler. Composition and construction.* London : Academy Group Ltd, 1995.

SMITHSON, Alison and SMITHSON, Peter. 2001. *Cambiando el arte de habitar.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A., 2001.

—. **2001.** *The Charged Void: Architecture.* New York : The Monacelli Press, Inc, 2001.

—. **1965.** *The heroic period of modern architecture.* New York : Rizzoli, 1965.

—. **1986.** *Upper Lawn. Folly Solar Pavilion.* Barcelona : Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1986.

SMITHSON, Alison. 1983. *AS in DS. An eye on the road.* Delft : Delft University Press, 1983. 3-907078-42-X.

—. **1985-2001.** Tres pabellones del siglo XX: la casa Farnsworth, la de los Eames y Upper Lawn. [book auth.] Alison SMITHSON and Peter SMITHSON. *Cambiando el arte de habitar.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A., 1985-2001.

SMITHSON, Peter. 2004. *Conversaciones con estudiantes.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004.

SPEIDEL, Manfred. 2001. A proposito dell'opera teorica di Bruno Taut. [book auth.] Winfried NERDINGER, et al. *Bruno Taut. 1880-1938.* Milán : Electa, 2001.

STEENBERGEN, Clemens and REH, Wouter. 2001. *Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines europeos.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A., 2001. 84-252-1837-3.

STIERLIN, Henri. 1998. *Los Mayas. Palacios y pirámides de la Selva Virgen.* Köln : Benedict Taschen Verlag, GmbH, 1998. 3-8228-7563-5.

STIPE, Margo. 2009. Frank Lloyd Wright: From Within Outward. [book auth.] Richard CLEARY, et al. *Frank Lloyd Wright: From Within Outward.* New York : Skira Rizzoli Publications, Inc., 2009.

STRONGMAN, Kenneth T. 1987. *The Psychology of Emotion.* Hoboken : Wiley & Sons, Incorporated, John, 1987. 9780471914334.

TAUT, Bruno. 1917-1997. *Arquitectura Alpina.* [book auth.] Iñaki ABALOS. *Bruno Taut. Escritos expresionistas.* Madrid : El Croquis Editorial, 1917-1997.

—. **1928.** *Die neue Wohnung. Die Frau als Schopferin.* Leipzig : Verlag Klinkhardt & Biermann, 1928.

BIBLIOGRAFÍA

- **1937-2007.** *La casa y la vida japonesas.* Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1937-2007. 978-84-934688-7-3.
- **1997.** La Disolución de las Ciudades. [book auth.] Iñaki ABALOS. *Bruno Taut. Escritos expresionistas.* Madrid : El Croquis Editorial, 1997.
- Teoría de la arquitectura residencial.* SHINOHARA, Kazuo. **1967.** 7, Tokio : Shinkenchiku, 2G, 1967, Vols. 42, 58/59.
- THIEKÖTTER, Angelika. 1993.** *Kristallisationen, Spliterungen. Bruno Tauts Glashaus.* Basel : Birkhäuser, 1993. 3-7643-2895-9.
- THOUREAU, Henry David. 1854-2009.** *Walden.* Madrid : Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1854-2009. 978-84-376-2212-5.
- TREAT PAINE, Robert and SOPER, Alexander. 1955.** *The Art and Architecture of Japan.* Baltimore : Penguin Books, 1955.
- TURPIN, Edna H. L. 2005.** Life of Emerson. [book auth.] Ralph Waldo EMERSON. *Essays.* s.l. : The Project Gutenberg EBook, 2005.
- VALERA, Sergi and VIDAL, Tomeu. 1998.** Privacidad y Territorialidad. [book auth.] Juan Ignacio ARAGONES and María AMERIGO. *Psicología Ambiental.* Madrid : Pirámide, 1998.
- VAN DEN HEUVEL, Dirk. 2004.** "Recogiendo, dando la vuelta y poniendo al lado de...". [book auth.] Dirk VAN DEN HEUVEL and Max RISSELADA. *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy.* Rotterdam : 010 Publishers, 2004.
- VAN DEN HEUVEL, Dirk and RISSELADA, Max. 2004.** *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy.* Rotterdam : 010 Publishers, 2004. 978-84-343-1168-8.

—. **2005.** *Team 10. 1953-81. In search of a Utopia of the present.* Rotterdam : Nai Publishers, 2005. 90-5662-471-7.

—. **2005.** *Team 10: In Search of a Utopia of the Present.* Rotterdam : NAI Publishers, 2005. 9789056624712.

VAN DYKE, John Charles. 1901. *The Desert.* New York City : Charles Scribner's Sons, 1901.

—. **1922.** *The Open Spaces: Incidents oof Nights and Days Under the Blue Sky.* Salt Lake City : University of Utah Press, 1991, 1922.

VANCE, James E. Jr. 1994. Democratic utopia and the American Landscape. [book auth.] Michael P. CONZEN. *The Making of the American Landscape.* New York : Routledge, 1994.

VANDENBERG, Maritz. 2003. *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe.* New York : Phaidon Press Inc., 2003. 0-7148-3152-2.

WALL, Scott W. 2007. Sight to Site. Alvar Aalto and Muuratsalo. [book auth.] Erkki HELAMAA and Jari JETSONEN. *Alvar Aalto Summer Homes.* Helsinki : Rakennustieto, 2007.

WEBSTER, Helena. 1997. *Modernism without rethoric.* London : Academy Group Ltd., 1997. 1 85490 495 7.

Werkbund, Deutscher. Deutscher Werkbund. Denkschrift 1907. *Deutscher Wekbund.* [Online] Deutscher Werkbund e.V. <http://www.deutscher-werkbund.de/29.html>.

WHISTON SPIRN, Anne. 1996. Frank Lloyd Wright: Architect of Landscape. [book auth.] David G. DE LONG. *Frank Lloyd Wright. Designs for an American Landscape. 1922-1932.* Montreal : Harry N. Abrams, Inc, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

-

WHYTE, Iain Boyd. 1982. *Bruno Taut and the architecture of activism.* Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

WILLIAMS, Michael. 1994. The clearing of the forests. [book auth.] Michael P. CONZEN. *The Making of the American Landscape.* New York : Routledge, 1994.

WILSON, Richard Guy. 2001. Schindler's metaphysics: Space, the Machine, and Modernism. [book auth.] Elizabeth A.T., DARLING, DARLING, Michael SMITH. *The Architecture of R. M. Schindler.* Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2001.

ZALDUA ETXABE, Luis Mari. 2006. *Saroiak eta kortak.* Urnieta : s.n., 2006. 84-611-1564-8.

ZEVI, Bruno. 1999. *Erich Mendelsohn. The complete works.* Basel : Birkhäuser - Publishers for Architecture, 1999. 3-7643-5975-7.