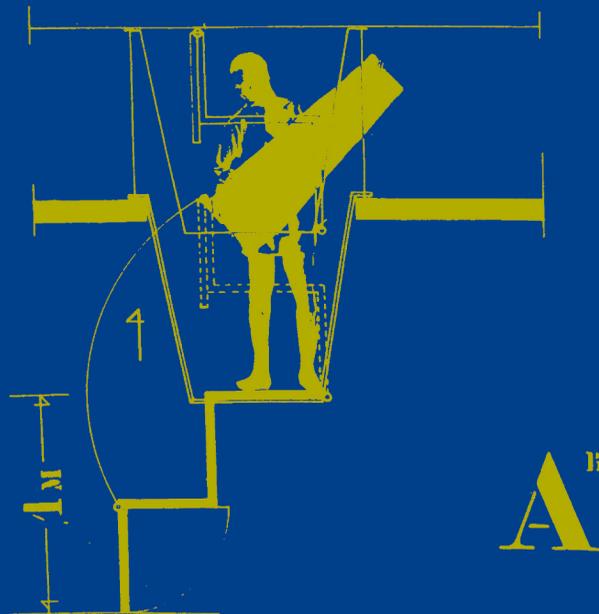


Aníbal Parodi

Puertas adentro

Interioridad y espacio doméstico en el s. xx



Puertas adentro

Interioridad y espacio doméstico en el s. XX

Aníbal Parodi

Puertas adentro

Interioridad y espacio doméstico en el s. XX

Primera edición: abril de 2005

Diseño de la cubierta: Manuel Andreu

Dibujo de la cubierta: Original de Eileen Gray indicando el acceso a espacios ocultos de almacenamiento en su casa "Tempe a Pailla" en Castellar, Francia

© Aníbal Parodi, 2005

© Universidad de la República Oriental del Uruguay, 2005

© Edicions UPC, 2005
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
E-mail: edicions-upc@upc.es

© ETSAB, 2005
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Av. Diagonal 649, 08028 Barcelona

Producción: Copistería Miracle, SL
Rector Ubach 6-10, 08021 Barcelona

Depósito legal: B-16111-2005
ISBN: 84-8301-774-1

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Presentación

Fernando de Sierra

Miramos con asombro y quizás hasta con cierta envidia, aquellas obras de arquitectura que alcanzan en su concepción y materialización hasta el más mínimo detalle del interior, configurando así un universo consistente e integrado de todos sus componentes. Algunas de ellas se desmenuzan en este libro hasta entender la construcción de las ideas, los espacios de la luz y el color, las escalas y los recorridos, el movimiento en el espacio, la materia y el tiempo, el lugar del espíritu y demás atributos de los espacios y objetos seleccionados.

Por otros caminos, la arquitectura contemporánea nos aleja de estas concepciones totales. Observando en el desarrollo de la arquitectura del siglo pasado descubrimos un desprendimiento paulatino del diseño del espacio interior en relación al discurso y al proyecto de la arquitectura internacional difundida.

Cada vez más el edificio se concibe desde sus relaciones urbanas, su configuración exterior y su estructura organizativa, deteniendo así el proceso de proyecto previo al diseño de aquellos aspectos que hacen a la relación del hombre con los espacios y objetos que se encuentran más próximos a él, sus proyecciones afectivas, psicológicas y simbólicas.

La consideración de la materia como elemento esencial del proceso creativo, la arquitectura vista desde dentro y el acercamiento al hombre como destinatario privilegiado del objeto de diseño, constituyen un ámbito de conocimiento disciplinar que, dentro de la arquitectura, debería adquirir un significado especial y específico.

Por otra parte, cuando nos referimos a los ambientes académicos, podemos llegar a generalizar en cierto descuido, y quizás menosprecio, en relación al conocimiento de una disciplina tan significativa para nuestra vida como del interior del espacio construido.

El proceso seguido por la investigación y la enseñanza de la arquitectura ha dejado un espacio marginal para el interior arquitectónico y el diseño de productos de equipamiento, liberándolo a prácticas comerciales y seudoprofesionales excesivamente superficiales.

El Instituto de Diseño (espacio de investigación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay) ha formulado como uno de sus Programas de Investigación permanentes el del Interior de la Arquitectura y su Equipamiento buscando subsanar, o por lo menos disminuir, la desviación mencionada, e intentando incidir en la corrección de deficiencias notorias que se reconocen

Prof. Arq. Fernando de Sierra es Profesor Titular Grado 5 del Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura. Obtiene más de 25 premios en Concursos de Arquitectura y Urbanismo. Realiza numerosos artículos relacionados con el Diseño y la Representación. Tiene publicados numerosos proyectos en revistas y libros nacionales e internacionales.

en la formación de los profesionales que, con muy pocas herramientas específicas, intervienen en el interior tanto desde el proyecto de obra nueva como desde la intervención en arquitecturas preexistentes.

Con este marco, en estos párrafos ligeramente trazados, encontramos plenamente justificada la investigación desarrollada y su manifestación editorial aquí presentada, colaborando sin lugar a dudas, a un proceso de madurez creciente de la disciplina proyectual referida al Interior de la Arquitectura.

El despliegue e intensidad del conocimiento presentado en este libro, trasmite una mirada atenta e inquieta del autor y seguramente despierte en el lector la firme voluntad de continuar la experiencia de “Puertas Adentro”.

Prefacio

Agostino Bossi

El viaje, que inspira sustancialmente el contenido de este libro, tiene su origen en el ámbito de una tradición, hermosa, que el Autor ha experimentado en primera persona, que se profesa dentro de la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Los estudiantes de los últimos años de carrera organizan, y auto-financian, recurriendo a fantásticas actividades, como loterías, concursos, gestión de tareas comunitarias - la cafetería, el comedor estudiantil - un viaje alrededor del mundo para conocer de cerca aquellos países, aquellas ciudades, aquellos edificios y arquitecturas que han sido objeto de estudio en las aulas y bibliotecas de ese país periférico, lejano de los presuntos “centros” de la producción arquitectónica, como es el Uruguay.

Para muchos el viaje se decantará en una experiencia de vida, en un tierno recuerdo que atesorar a lo largo de los años, para otros habrá sido un espacio de encuentro, de conocimiento, para otros, como Parodi, habrá significado incluso más: el lugar de la memoria.

Recuerda José Saramago, el gran escritor portugués, que para algunos el objetivo del viaje es arribar a destino, llegar a un determinado lugar, y estos son los que se cansan primero del trajín del viaje, para otros en cambio el significado del viaje se encuentra en el propio viaje, sin escalas ni tramos que pauten el recorrido. Saber comprender la vida como un viaje significa no renunciar jamás al sueño propio, al deseo de conocer, de descubrir, consciente que, algunas veces, no queda nada más por encontrar que aquello que cada uno de nosotros lleva por dentro.

Parodi zarpa hacia su viaje dentro de la arquitectura dotado de una extraordinaria capacidad gráfica, con habilidad para leer y traducir en apuntes y dibujos elegantes, expresivos, en una palabra bellos, todo aquello que lo rodea, estimula su curiosidad y capta su atención. Parodi registra con una pasión sistemática los espacios, los materiales y los colores de la arquitectura, lo que se ve, pero incluso lo que “no está”, vale decir todo aquello que es capaz de sentir y percibir en el entorno que le rodea. Indicios de esta actitud, son, entre otros, las espléndidas acuarelas que nos ofrecen una apasionante visión de su ciudad, Montevideo.

Agostino Bossi es Catedrático de la Facoltà di Architettura di Napoli, Docente del Doctorado de Investigación en *Architettura degli Interni* y *Allestimento* del Politecnico di Milano, Profesor Ad-Honorem de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, Docente del Master en Arquitectura de Interiores de las Univesrsidad de salamanca, Profesor invitado de las Facultades de Arquitectura de: Univesidad Internacional de Catalunya – Barcelona (España); Madrid (España); La Plata (Argentina); Tucumán (Argentina); San Juan (Argentina); Ritter dos Reis – Porto Alegre (Brasil); Santiago de Chile.

Cuando, ya arquitecto, Aníbal Parodi participa de un curso de Arquitectura de Interiores, de aquellos que desarrollo anualmente desde el '92 en la Facultad de Arquitectura de esta capital austral, encuentra el espacio de acercamiento consciente a los temas propios de la "pequeña escala", a los contenidos sensibles de la interioridad, a los vínculos que se establecen entre el hombre, su espacio, sus objetos, a la historia del "arredamento".

Estas primeras experiencias se enriquecerán con su pasaje por Italia donde, en calidad de becario del Instituto Italiano de Cultura de Montevideo, frecuentará los cursos de Arquitectura Interior y Diseño de Equipamiento de la Facultad de Arquitectura de Nápoles y el Curso de Perfeccionamiento dictado por Filippo Alison.

Nuevamente en Uruguay, desempeñando funciones de alta responsabilidad en el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, se afianza en una actitud cultural volcada a estos intereses académico-disciplinarios.

La confrontación con los viajes de otros curiosos exploradores, con la investigación en el área del espacio interior, a caballo entre análisis y proyecto, entre historia e invención del presente, lo guía en la toma de decisiones que, siguiendo un recorrido no sistemático pero regulado por toda una sucesión de estímulos y descubrimientos, encuentran una expresión, una forma de comunicación absolutamente personal y original.

La serie de estudios presentados en este libro representa, en mi opinión, una etapa más de aquel viaje. Es el momento de la reflexión, de la afirmación del estudio y la memoria de aquella primera experiencia. Acompañados de sus bellísimas descripciones gráficas, que enriquecen y revelan el contenido teórico, según una original interpretación, los espacios y objetos diseñados por los Maestros del Movimiento Moderno reconocidos por la historiografía oficial se conjugan con otros interiores y otros objetos producidos por Maestros que se han desempeñado en el Uruguay de la primera mitad del Siglo XX; personajes, estos últimos, todavía insuficientemente investigados como Bonet o Vilamajó que han representado con su obra el panorama arquitectónico uruguayo contribuyendo de forma sustancial, con su producción de altísima calidad, al desarrollo de la cultura arquitectónica latinoamericana.

Parodi en su análisis descriptivo explora atentamente el rol de los detalles, acabados y terminaciones del proyecto arquitectónico al tiempo que los resortes que determinan todo el equipamiento del espacio para recuperar el verdadero significado de la disciplina, que se encuentra en su interacción y que constituye el lugar fenomenológico del *Arredamento*, de aquella disciplina que tiene la particular virtud de relacionarse estrechamente con el gusto de cada época y de colaborar con la deficiencia de nuevos valores éticos y estéticos.

Podemos por lo tanto reconocer una secuencia, en la lectura de los espacios propuestos, que da inicio en aquellos todavía externos a la arquitectura, vinculados a la estructuración de los recorridos de acceso, a la construcción de perspectivas y vistas hacia espacio de acceso, hasta desembocar en aquellos elementos que caracterizan el umbral de ingreso como aleros, escalones, muretes, faroles, detalles y terminaciones superficiales. A continuación se abordan aquellos ambientes ahora sí internos, pero cuya función no es otra que la de introducirnos en la secuencia real de espacios interiores, como el atrio, el zaguán, las escaleras y los escenográficos corredores, hasta conquistar aquellos espacios que representan un nuevo y significativo grado de interioridad, asignados a funciones auténticamente privadas, pero que integran las actividades colectivas y de encuentro; se trata de los espacios de estar que en distintos momentos de la

historia han estado alternativamente representados por los salones de recibimiento, los comedores o cocinas, e incluso los dormitorios.

Los distintos rincones, concebidos como “emanación”, prolongamiento o deformación de un espacio de menor definición en el cual se subrayan con independencia aspectos particulares del espíritu humano, encuentran su especificidad en el vínculo perceptivo, táctil y evocativo, que instauran con el resto del ambiente que, al mismo tiempo, es enriquecido por la carga de significados precisos y esenciales que estos proporcionan. Esta relación no se establece naturalmente solo entre espacios interiores, sino que involucra incluso, a través de la visión, fragmentos de exterior que, por así decirlo, son “seducidos” a participar de la interioridad. Los recursos mediante los cuales somos capaces de reconocer las características específicas, propias de algunos sectores dentro de un espacio de mayor complejidad, residen en la definición de las características materiales, dimensionales, morfológicas relativas a la función a desempeñar y a la necesidad a satisfacer. Los cambios de textura, de material y de cromatismo, ponen en evidencia la diferencia de tensiones de un ambiente respecto al resto, así como los cambios de nivel – en la pisada, el pavimento, el cielorraso – o la comprensión o expansión de un sector de la “cortina de muros”, o más ampliamente de los límites, dan lugar a especificidades espaciales en las cuales desarrollar actividades determinadas. A lo largo del perímetro de un ambiente, cuyo carácter está definido de modo más o menos flexible, pulsaciones del espacio definen situaciones recurrentes y características tales como el lugar del fuego, la ventana equipada, la alcoba, el nicho o simplemente la repisa sobre la cual apoyar un objeto o un libro.

Puede suceder finalmente que lugares cuyo carácter así definido, sensibles a las expectativas de quien los disfruta, en calidad de habitante o huésped, surjan de la transformación de ambientes que en cambio no parecerían manifestar otra vocación que la estrictamente funcional: es el caso de las escaleras, descansos, porches, terrazas que, gracias al manejo intencional y consciente de la estructura compositiva, se convierten en espacios de contemplación y meditación como los *belvederes*, las azoteas, los pergolados, los diafragmas de protección para el sol, impensables de otro modo.

Son éstos, espacios de forma libre, o mejor dicho liberada, jamás gratuita, conformados “... *faisant chanter l'espace*”, para decirlo con las palabras de Charlotte Perriand, habilitando el diálogo a que hicimos referencia al principio, el más profundo y consciente, del hombre consigo mismo y los demás, en sintonía con la memoria histórica y con la evolución de los tiempos y las costumbres.

En sus textos, el Autor aborda estos temas y los enriquece con el aporte de dibujos y relevamientos que nos remiten a las actitudes cultas y ávidas de conocimiento de los viajeros padres de nuestra modernidad como Piranesi, Soane, Le Corbusier, brindando de este modo el preciado aporte del ejercicio de la interpretación gráfica, del relevamiento, afirmando su utilidad para aquel que se acerca al estudio de la arquitectura y de sus contenidos, a los estudiantes y el público en formación, al cual el libro me parece particular y oportunamente dirigido.

El viaje de Parodi apenas ha comenzado, y esto es tan solo un fragmento de su diario de a bordo, es un carnet de apuntes en donde registrar ideas y pensamientos con el deseo de legar a otros el estímulo y la curiosidad que ha descubierto primero dentro de sí mismo y luego en las personas que ha encontrado, para invitarnos a recorrer - con curiosidad - el camino propio.

Introducción

Puertas Adentro, dentro y fuera, interior y exterior, envolvente y espacio. Existen, sin duda, pocos diálogos que se vinculen de un modo tan determinante con la identidad más íntima del hecho arquitectónico. Parecería que todo el conflicto que supone la concepción del espacio se resume, precisamente, en la magia que integra y divide estos hemisferios complementarios en permanente interacción. La realidad del espacio arquitectónico es una, aunque ciertamente puede fragmentarse de infinitas maneras según la óptica que gobierne operativamente nuestra mirada.

Anclados en esta convicción, el trabajo que hoy presentamos asume el interior como una realidad espacial con vida propia (y aún así dependiente). “Estar adentro” es una categoría del habitar fuertemente determinada. La necesidad de abrigo y protección es, para el hombre, primaria y primigenia (para Wright será siempre una condición esencial de la vivienda). Pero, ¿cuáles son los atributos que afirman la *interioridad* de un espacio? Louis Kahn ha sabido desmenuzar pacientemente las relaciones que se establecen entre la intimidad de un espacio, el tipo de vínculos personales a que habilitaba y la conformación de su envolvente física. Interior, interioridad, intimidad son términos asociables espontáneamente cuando abordamos el ámbito espacial natural en el cual nuestra vida cotidiana tiene lugar : la vivienda.

Por ello nuestro trabajo decide explorar el fenómeno de la interioridad desde la determinante investigación que supone el diseño del espacio doméstico. La mirada elegida no pretende eludir la integralidad del fenómeno arquitectónico, tan solo selecciona operativamente algunos marcos de restricción que le permiten una aproximación más didáctica a la comprensión de los interiores domésticos a lo largo de todo un siglo.

“Puertas adentro, interioridad y espacio doméstico en el siglo XX” puede aparecer como un título un tanto pretencioso. Sin embargo, busca definir con la mayor precisión posible un área específica de trabajo: el concepto de espacio interior, vinculado al tema de la vivienda a lo largo de un período fermental como es el siglo XX que dejamos atrás apenas ayer. Como ha podido verificarse una y otra vez, la vivienda unifamiliar (y si es la propia mejor) ha sido el laboratorio ideal desde el cual la mayor parte de los arquitectos han desarrollado el fundamento teórico que sirve de base al conjunto de su obra.

La investigación se aleja voluntariamente del espíritu abarcativo y registral de los textos de Historia de la Arquitectura. Decide concentrarse en un universo considerablemente reducido respecto a la más que interesante producción del siglo pasado. Tan solo diecisiete viñetas para presentar el *fluir* del pensamiento arquitectónico en el transcurso de todo un siglo. Esta selección de ejemplos -

presentada en orden cronológico - intenta desplegar un abanico lo más completo posible de las distintas actitudes de aproximación al diseño del espacio interior y su equipamiento. Para ello recurre tanto a ejemplos paradigmáticos de la historia oficial como a otros menos difundidos o incluso periféricos. Por más que el número de casos abordado es voluntariamente reducido y la óptica inevitablemente occidental, se ha intentado que el conjunto no solo cubra temporalmente la producción de un siglo, sino que además sea representativo de culturas desarrolladas en diferentes contextos. Pocos ejemplos abordados con toda la profundidad que el acceso a la información, desde estas latitudes, nos ha permitido, privilegiando aquellas viviendas que hemos tenido la fortuna de visitar en persona o a través de los generosos ojos de colegas y amigos.

El trabajo busca explícitamente trascender la información existente identificando en cada caso aquellos ambientes y piezas de mobiliario que mejor representan los diferentes procesos de diseños y proponiendo siempre un nuevo registro conceptual y gráfico. Cada capítulo gira en torno a un componente o atributo característico y diferencial que la vivienda a estudio propone. De este modo, una vez completada la travesía habremos reflexionado acerca del rol de la luz, el color, los materiales, la ornamentación, la geometría, la escala, el equipamiento como generador de lugar, la definición de la textura espacial, el movimiento en el espacio, la transición desde y hacia el exterior, el movimiento en el espacio, el control de la privacidad, la dimensión espacio-temporal del proyecto, etc.

Se ha elegido iniciar la aproximación al objeto de estudio de cada capítulo a partir de su información gráfica. Luego de la breve presentación de la ficha informativa, nos sumergimos de inmediato en la sugerencia de la secuencia de imágenes. Se intenta así generar una primera y rápida impregnación visual que preceda al texto analítico y que permita retornar oportunamente desde el desarrollo teórico para su análisis en profundidad. Por último, cada capítulo se cierra con un índice de ilustraciones que incluye breves comentarios e informaciones complementarias.

La inclusión del Cd-rom encartado en el libro tiene objetivos extremadamente sencillos y directos. En primer término, brinda la posibilidad de apreciar, capítulo a capítulo, algunas de las imágenes seleccionadas en color, precisando el análisis desarrollado en el libro. En segunda instancia incorpora dos cronologías interactivas que afirman el sentido general de la publicación de fomentar en el lector la elaboración de nuevas hipótesis sobre la temática abordada. Se ofrecen así una *Cronología de Autores*, que permite bucear en la contemporaneidad e influencia recíproca de los procesos creativos de más de 300 creadores del siglo XX, y una *Cronología comparada de la Vivienda unifamiliar, el Diseño y el Arte* que habilita lecturas cruzadas entre diferentes disciplinas creativas. En ambos casos, la información puede ser consultada utilizando diversos parámetros, de modo de adaptarse flexiblemente a requerimientos variables.

El proceso de la investigación queda así voluntariamente abierto. Es nuestro deseo que este conjunto de informaciones y sucesos estructurado con paciencia y dedicación sirva también como punto de partida y estímulo para que otras historias, transversales y complementarias se desarrollen arrojando nueva luz sobre el fascinante universo del espacio interior.

Quisiera por último agradecer a un grupo importante de compañeros y amigos que han colaborado para que esta publicación fuera posible: A la Facultad de Arquitectura, UdelaR, al Instituto de Diseño, a mis compañeros: Carlos Pantaleón, Laura Fernández, Beatriz Abdala; Nella Peniza, Mauro Canziani; Ana Martínez, Fernanda Salvador, Valeria Traibel, Diego Pérez, Matías Carballal, Andrés Goba que colaboraron activamente en la investigación. A mi maestro Agostino Bossi. A Josep Maria Serra, Josep Maria Montaner, Zaida Muxí, Lluís Villanueva, Javier Monedero, Montserrat Mañé y especialmente a Modest Masides que con su generosidad han hecho posible que este

trabajo viera la luz. Al Departamento de Publicaciones Centrales de la UdelaR. A Pavel Stecha, David Brownlee, LÍbor Teply, Vaclav Sedy, Werner Blaser, Daniel Nadal, Fernanda Cortizo, Gabriel Falkenstein, Pedro Giudice, Marcelo Payssé, Francisco Firpo, Foto Club Uruguayo, Servicio de Medios Audiovisuales (SMA, farq-UdelaR), Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA, farq-UdelaR), que han cedido desinteresadamente el uso de muchas de las imágenes que aparecen en esta publicación. A Sandra.

AnÍbal Parodi

Índice

1 La textura del ornamento

Hill House, Charles Rennie Mackintosh, 1901

1.1	La casa de la colina	40
1.2	Puertas adentro	40
1.3	<i>Drawing room</i>	42
1.3.1	Pequeña habitación soleada	42
1.4	Nube íntima / The white bedroom	42
1.4.1	Rincones	43
1.4.2	Baldaqino	43
1.4.3	Blanco y diáfano	44
1.4.4	El tacto que identifica y la luz que revela	44
1.4.5	Orden geométrico	44
1.4.6	Diseccción anatómica	45
1.5	Cuadrados y flores	48
1.6	Índice de las ilustraciones del capítulo 1	49

2 Intersticios

Casa Schindler-Chace, Rudolph. M. Schindler, 1921

2.1	Breve introducción	64
2.2	Vida sana	65
2.3	La construcción de la idea	65
2.4	Efímero y eterno	66
2.5	Aproximación e ingreso	66
2.6	El baño	67
2.7	Dentro y fuera: la habitación y el patio	67
2.8	<i>Sleeping porches</i>	69
2.9	Intersticios	69
2.10	El diseño del equipamiento	69
2.11	Herencia	70
2.12	Innovación sin lágrimas	71
2.13	Índice de las ilustraciones del capítulo 2	72

3 La casa pequeña

Villa Le Lac, Le Corbusier, 1922

3.1	Breve descripción	89
3.2	Y la nave va	89
3.3	Puertas adentro	90
3.4	Espacio en movimiento	90
3.5	Color, teoría y práctica	91
3.6	Luz	91
3.7	<i>Fenêtre en longueur</i>	92
3.8	Dormitorio	92
3.9	Selección natural	92
3.10	El salón	93
	3.10.1 <i>Casier standard</i> emergente	93
	3.10.2 Mecanismos	93
	3.10.3 Trastienda	94
3.11	El porche	94
3.12	La habitación verde	95
	3.12.1 Capturando el paisaje	95
3.13	El camarote	96
3.14	En cubierta	96
3.15	Pequeña casa experimental	97
3.16	Mínimo e intemporal	97
3.17	Índice de las ilustraciones del capítulo 3	98

4 Beau temps, invitation au voyage

E-1027, Eileen Gray, 1926

4.1	Breve descripción	117
4.2	Aproximación e ingreso	117
4.3	El rito del atravesamiento	118
4.4	El gran salón	118
	4.4.1 Recibidor	118
	4.4.2 Comedor	119
	4.4.3 Bar	119
	4.4.4 Sala de estar	119
	4.4.5 Rincón de huéspedes	120
	4.4.6 Baño	121
4.5	Satélites	121
4.6	Humano, áureo, neoplástico	122
4.7	Secreto a voces	122
4.8	<i>Invitation au voyage</i>	123
4.9	Transposición de escalas	123
4.10	Arquitectura viva	123
4.11	Las cosas tienen movimiento	124
4.12	El centro y la periferia	126

4.13	El futuro de la historia	127
4.14	Índice de las ilustraciones del capítulo 4	129

5 El estuche doméstico

Villa Müller, Adolf Loos, 1928

5.1	Fortaleza	144
5.2	Aproximación e ingreso	144
5.2.1	Porche	144
5.2.2	Zaguán	145
5.2.3	Recibidor	145
5.2.4	Entrada a escena	145
5.3	El salón (<i>drawing room</i>)	146
5.3.1	El muro perforado	146
5.3.2	El comedor	147
5.3.3	La escalera	147
5.3.4	El estudio de la Sra. Müller	147
5.4	<i>Raumplan</i>	148
5.5	Equipamiento	148
5.6	Sicología del espacio	149
5.6.1	Evocación del estuche	149
5.7	Materia y color	149
5.8	Movimiento en el espacio	150
5.9	Geometría	151
5.10	“03”	151
5.11	Interior-exterior	152
5.12	Índice de las ilustraciones del capítulo 5	153

6 Cambio de estado

Casa Tugendhat, Mies van der Rohe, 1929

6.1	El contexto de la creación	170
6.2	Vidas paralelas, el dúo Barcelona-Brno	170
6.3	Breve descripción	170
6.4	La retórica ausente del ingreso	171
6.4.1	Horizonte	171
6.5	Nivel emergente	172
6.6	Punto, línea y plano / espacio fluido, fragmentación abierta	172
6.6.1	Escenario I - Conversación íntima, la claridad	173
6.6.2	Escenario II y III - Estudio y rincón de la música, luz tamizada	173
6.6.3	Escenario IV - Biblioteca, la estabilidad	174
6.6.4	Escenario V - Estar, ideal de belleza	174
6.6.5	Escenario VI - Comedor, el abrigo	174
6.6.6	Escenario VII - Jardín de invierno, esclusa natural	175
6.6.7	Escenario VIII - Galería, tránsito y transición 1	175

6.6.8	Escenario IX - Terraza cubierta y escalera, tránsito y transición 2	175
6.7	Gestos precisos	176
6.7.1	Ónix	176
6.7.2	Reflejos metálicos	176
6.7.3	Velos y pliegues	176
6.8	Dios está en los detalles	177
6.8.1	Asientos	177
6.9	La lección de oriente	178
6.10	La lección de Mies	179
6.10.1	El espacio cambia de estado	179
6.10.2	Elemental pero no simple, complejo pero no complicado	180
6.10.3	Actitud contemplativa	180
6.11	Residencia del espíritu	180
6.12	Reflejos en el agua	181
6.13	Reflejos en la hierba	182
6.14	La casa inteligente	182
6.15	Incluso las viviendas tienen su propio destino	183
6.16	Índice de las ilustraciones del capítulo 6	184

7 Yendo de la cama al living

Casa Wolfe, Rudolph M.Schindler, 1928

7.1	Breve descripción	197
7.2	Yendo de la cama al living	198
7.2.1	Ingreso	198
7.2.2	Salón	198
7.2.3	Terrazas	198
7.2.4	Dormitorio	199
7.2.5	La percepción de la arquitectura	199
7.2.6	El diseño del equipamiento	200
7.2.7	Aberturas	200
7.2.8	Materiales	201
7.3	Recursos	201
7.4	Índice de las ilustraciones del capítulo 7	202

8 Entre el cielo y el suelo

Casa Vilamajó, Julio Vilamajó, 1929

8.1	Fortaleza	217
8.2	Entre el cielo y el suelo	217
8.3	La casa vertical	217
8.4	Le Corbusier y Loos	218
8.5	Caja escénica	218
8.5.1	Ingreso	218
8.5.2	<i>Piano nobile</i>	219

8.5.3	Comedor	220
8.5.4	Dormitorio	222
8.5.5	Estudio	222
8.6	Nueva vida	223
8.7	Índice de las ilustraciones del capítulo 8	224

9 Espacios imbricados

Casa Goetsch-Winkler, Frank Lloyd Wright, 1939

9.1	Breve introducción	234
9.2	Economía	234
9.3	Manifiesto	234
9.4	Usoniana lineal	235
9.5	Destrucción de la caja	236
9.6	Espacios imbricados	236
9.7	Abrigo	238
9.8	Iluminación natural	238
9.9	Elocuencia despojada	239
9.10	La lección de oriente	239
9.11	Atmósfera	240
9.12	Índice de las ilustraciones del capítulo 9	241

10 Burbuja íntima

Dormitorio en una casa de campo, Carlo Mollino, 1943

10.1	Breve introducción	247
10.2	<i>Camera da letto per una cascina in risaia</i>	247
10.3	Índice de las ilustraciones del capítulo 10	249

11 Modelo para armar

Le Cabanon, Le Corbusier, 1952

11.1	Breve descripción	266
11.2	Modelo para armar	266
11.3	226 x 226+33 x 266	266
11.4	LC/E-1027	267
11.5	Un lugar en el mundo	267
11.6	Aproximación	268
11.7	Nido de hornero	268
11.8	Dentro-fuera	269
11.9	<i>Bôte à miracles</i>	269
11.10	Mueble habitable	270
11.11	Modulor espiritual	270
11.12	Disección anatómica	271

11.13 Coda	274
11.14 Índice de las ilustraciones del capítulo 11	275

12 Patio intemporal

Casa experimental, Alvar Aalto, 1953

12.1 Breve descripción	290
12.2 El nacimiento del lugar	291
12.3 La construcción de la ruina	292
12.4 Habitación a cielo abierto	292
12.5 Puertas adentro	293
12.5.1 Apariencias	293
12.5.2 Geometría	294
12.5.3 Pieles	294
12.5.4 Salón	294
12.5.5 Orificios	295
12.6 La materia y el tiempo	296
12.7 Libertad	296
12.8 Índice de las ilustraciones del capítulo 12	297

13 Atrium

Casa Harold Price, Frank Lloyd Wright, 1954

13.1 Breve introducción	312
13.2 Aproximación e ingreso	312
13.3 Templo doméstico	313
13.4 Atrium	314
13.5 Dentro y fuera	314
13.6 Interiores	315
13.7 Ornamentación	316
13.8 Índice de las ilustraciones del capítulo 13	318

14 Escenarios para un asiento doméstico

Sillón BKF, Antonio Bonet, 1938

14.1 Breve descripción	332
14.2 Eslabones encontrados	333
14.3 Herencias y herederos	333
14.4 Célebre y popular	334
14.5 Escenarios	334
14.6 “La Rinconada”	335
14.7 Índice de las ilustraciones del capítulo 14	337

15 Reino intermedio

Casa Payssé, Mario Payssé Reyes, 1959

15.1 Breve introducción	349
15.2 Credo	349
15.3 El espíritu necesita más espacio que el cuerpo	349
15.4 La huella del espacio	351
15.5 La azotea	351
15.6 Ladrillos / Tierra cocida	352
15.7 Vida y geometría	352
15.8 La tradición del hombre abstracto	352
15.9 Índice de las ilustraciones del capítulo 15	354

16 La ventana habitada

Casa Norman Fisher, Louis Kahn, 1967

16.1 Breve descripción	364
16.2 <i>Saltbox houses</i>	364
16.3 Historia de dos cuadrados	365
16.4 Dentro y fuera	366
16.5 Origen de todas las presencias	367
16.6 Verdad material	367
16.7 “ <i>Architecture comes from the making of a room</i> ”	368
16.8 La ventana habitada	369
16.8.1 El espacio de la ventana	369
16.8.2 El espacio del fuego	369
16.8.3 La ventana habitada	370
16.9 Disección anatómica	370
16.10 Índice de las ilustraciones del capítulo 16	372

17 Artilugios luminosos

Obra doméstica de Ryue Nishizawa, Kasuyo Sejima, Tadao Ando y Toyo Ito

17.1 Breve introducción	380
17.2 Casa “S”	380
17.3 Casa Azuma	381
17.4 La “U” blanca	383
17.5 Índice de las ilustraciones del capítulo 17	386

Bibliografía	387
---------------------------	-----

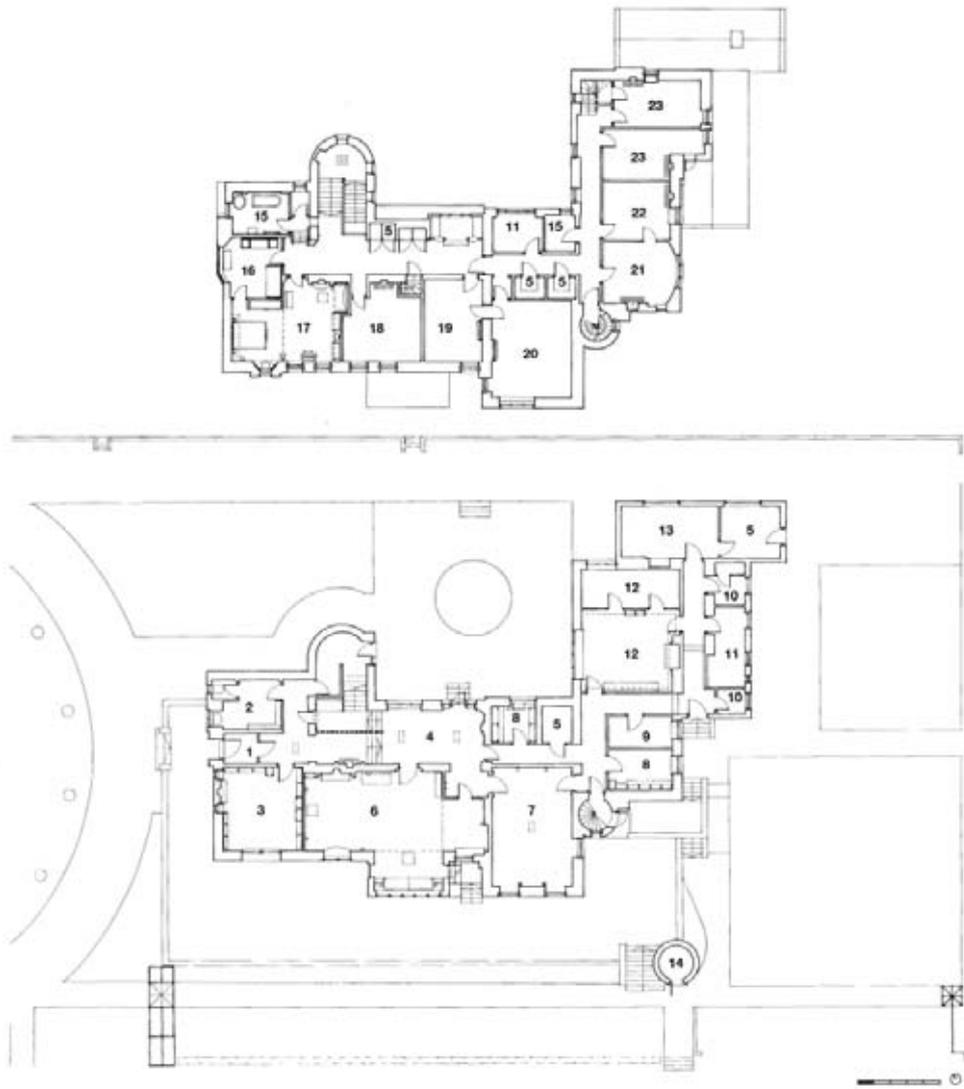
Créditos de las ilustraciones	396
--	-----

1 La textura del ornamento

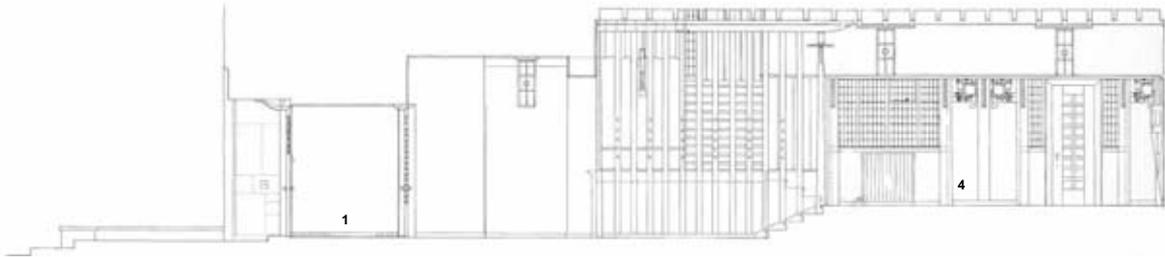
Hill House, Charles Rennie Mackintosh

Identificación: Hill House
Arquitecto: Charles Rennie Mackintosh (Glasgow, 1868 - Londres, 1928)
Propietario Original: Walter W. Blackie y familia
Ubicación: Upper Colquhoun Street y Kennedy Drive, Helensburgh, Escocia
Número de niveles: Tres
Construcción: 1901-1903





Reconocimiento exterior y distribución planimétrica de la vivienda



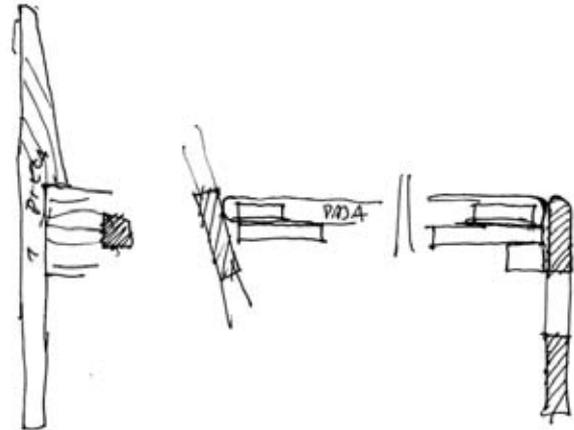
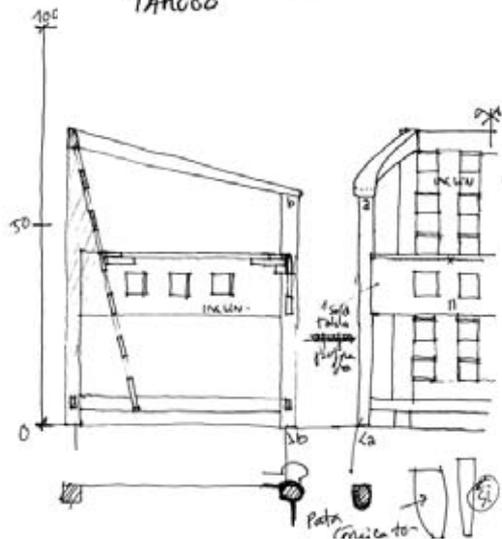
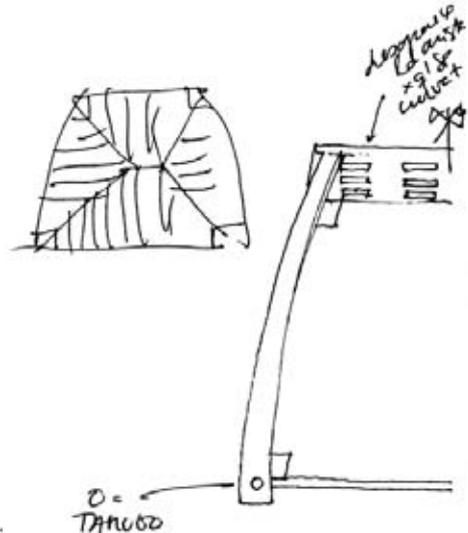
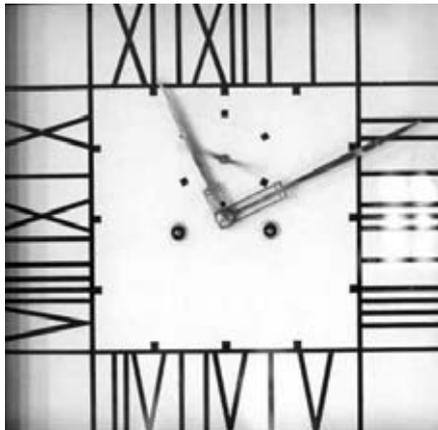
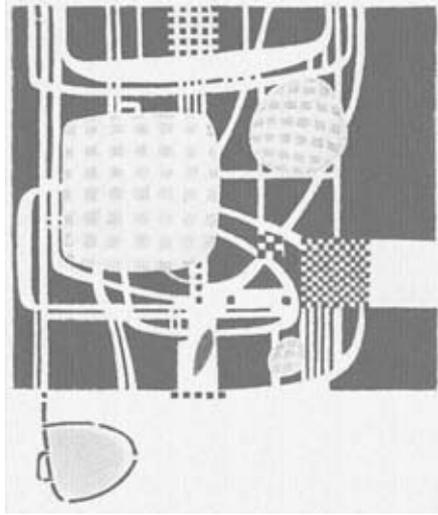
1. Esclusa de ingreso
2. Despojador y servicio
3. Biblioteca
4. Hall de recepción
5. Depósito
6. Drawing room
7. Comedor
8. Alacena
9. Depósito
10. Servicio
11. Cocina
12. Sala de té
13. Estar del servicio
14. Dep. jardinería
15. Baño
16. Vestidor Sr. Blackie
17. Dormitorio principal
18. Dormitorio
19. Interpretation room
20. Estar
21. Sala de juegos
22. Dormitorio
23. Dormitorio

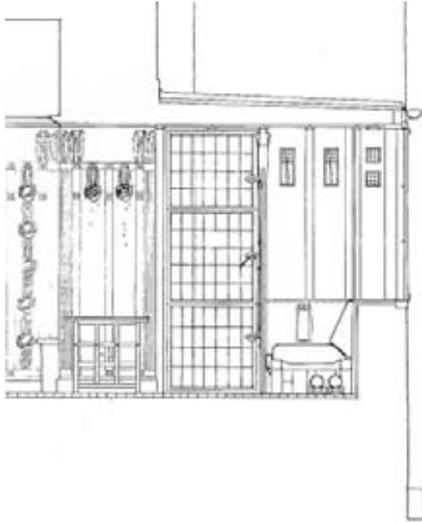


El ingreso y los espacios de recibimiento

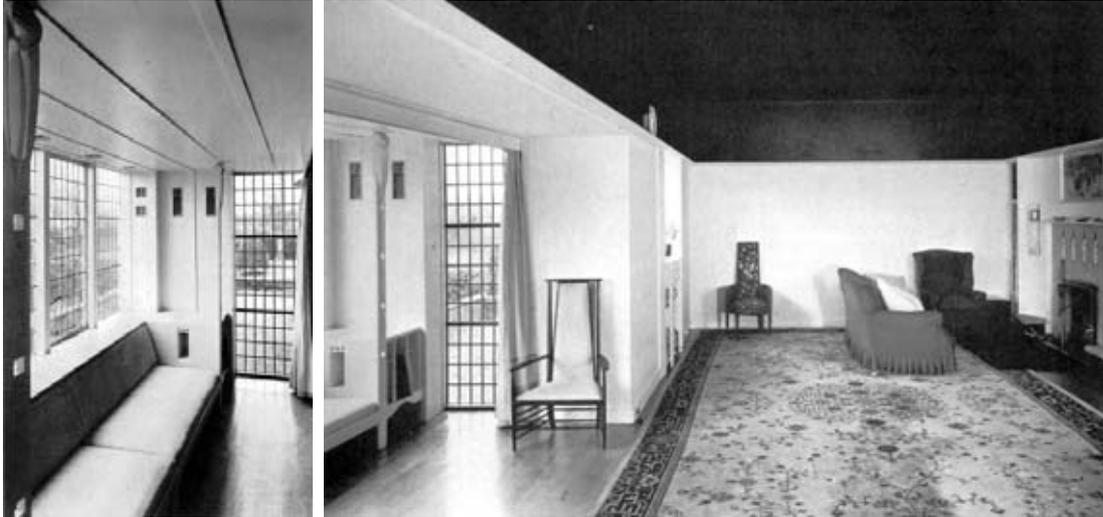


El espacio del hall y su equipamiento



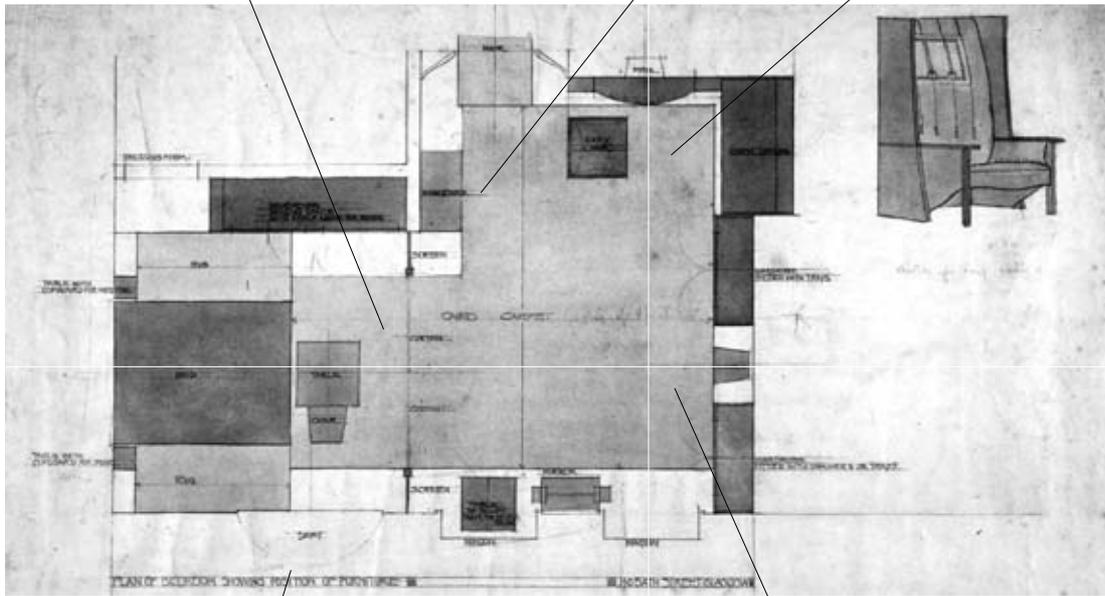


Salón principal: el espacio "solar" de la bay window

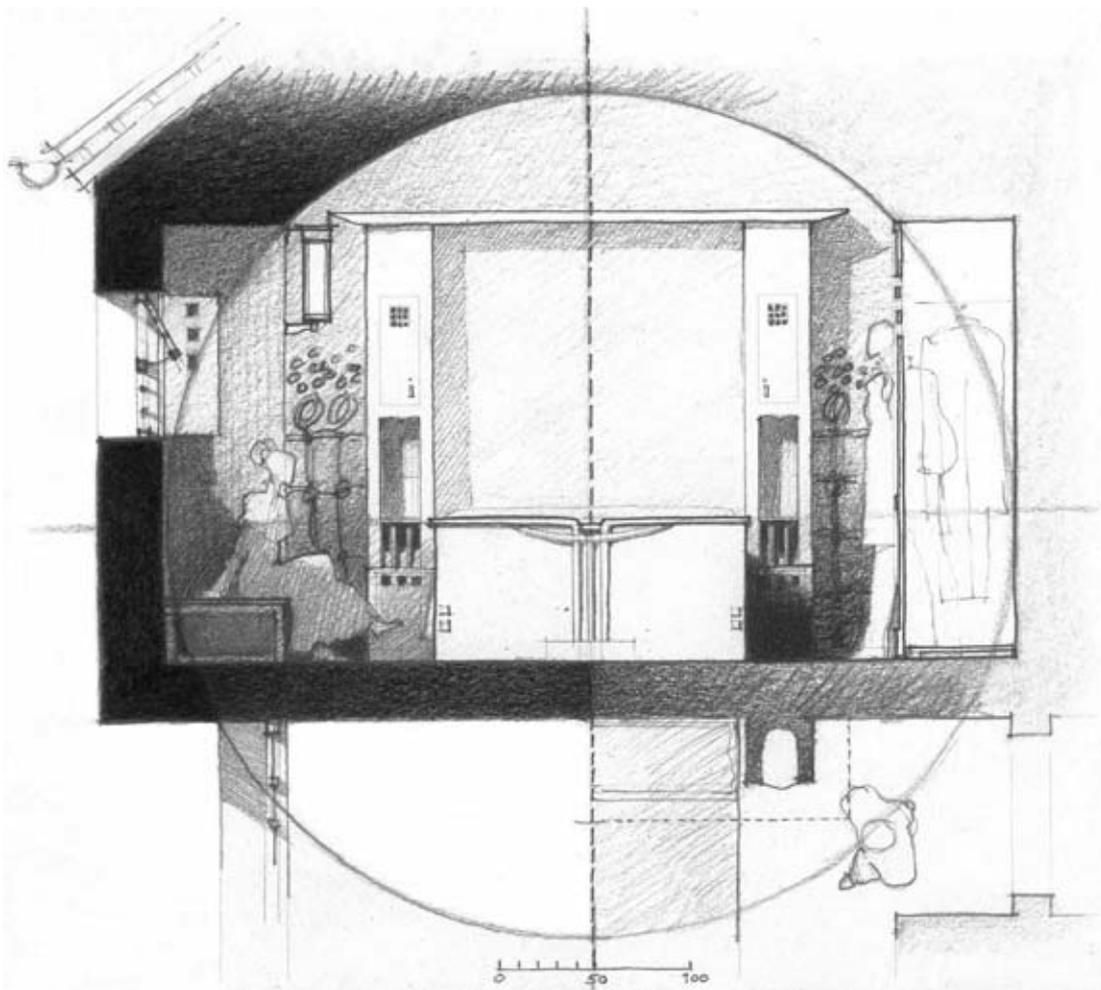




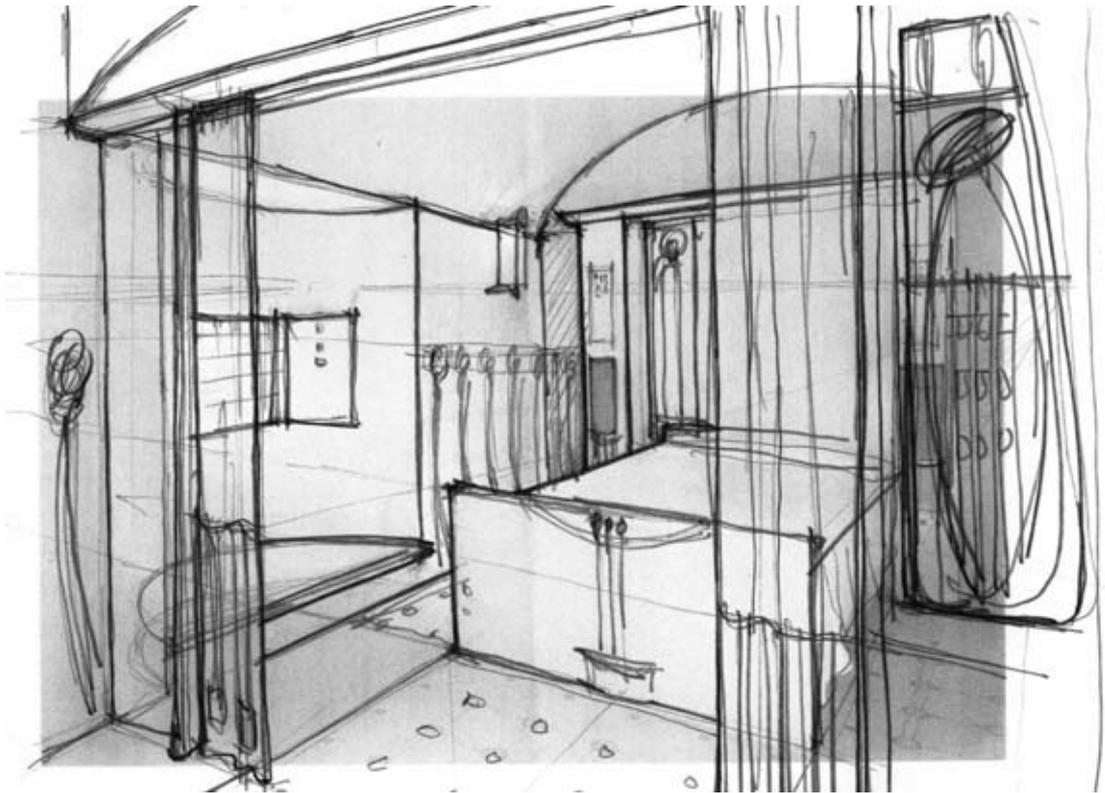
Salón principal: el rincón interior de la estufa



"Diseción anatómica" del dormitorio blanco

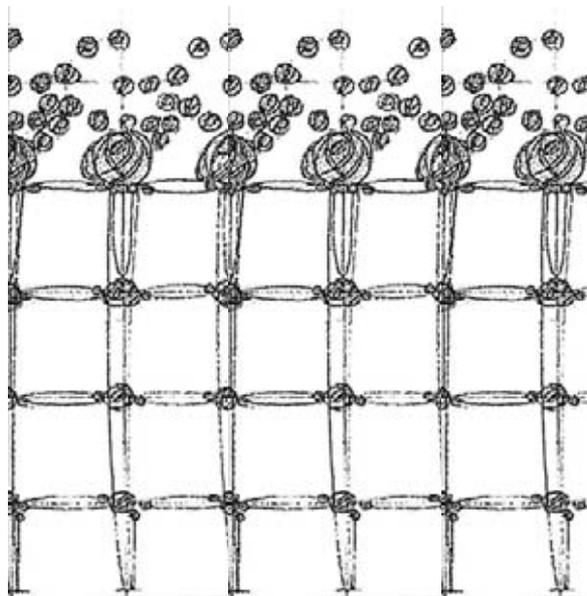
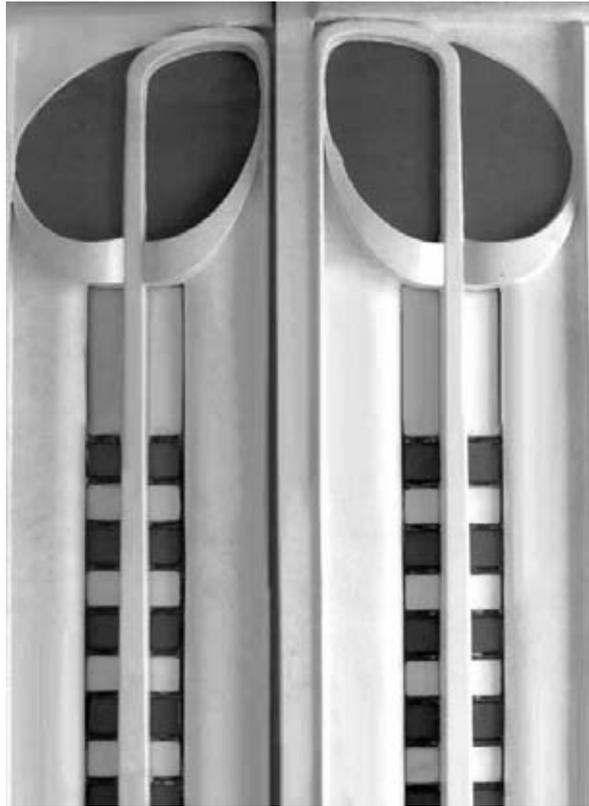


Burbuja íntima, el nicho de la cama

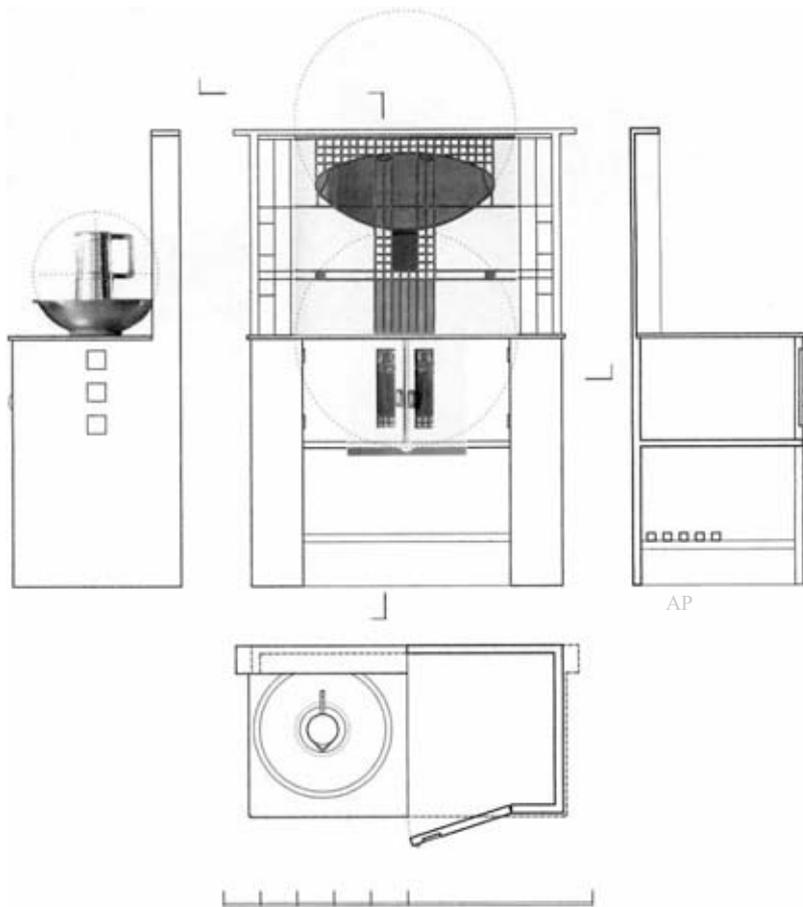




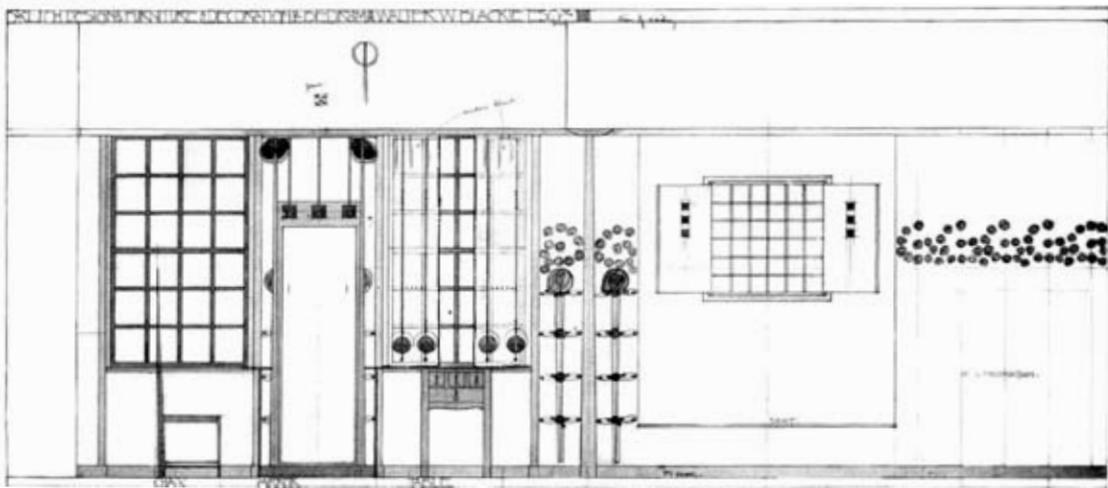
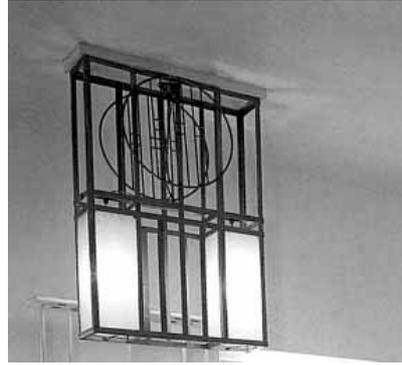
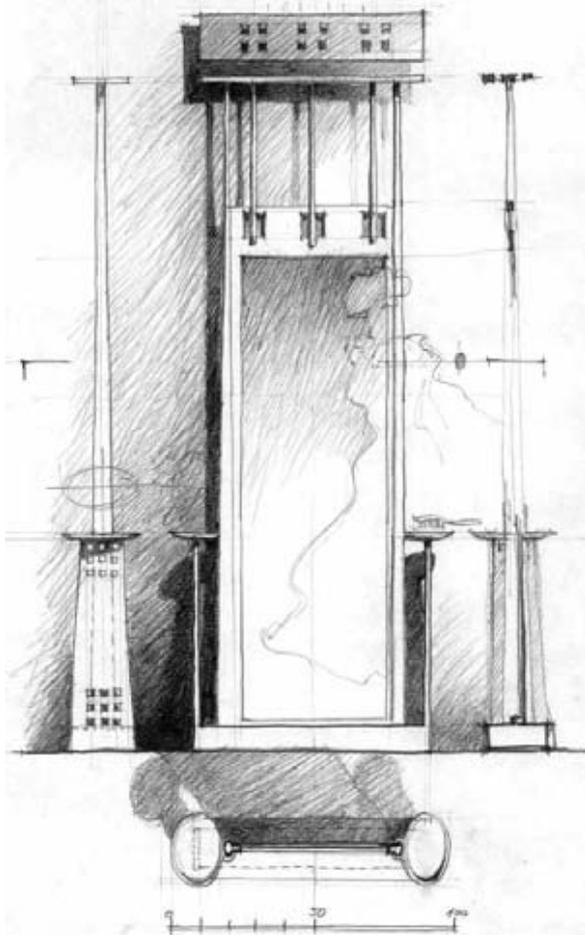
El ángulo de conversación junto al fuego



La ornamentación: figuración y abstracción



La «toilette» y el espejo



1.1 La casa de la colina

Helensburgh, en el momento de la construcción de la casa, era un poblado de la periferia de Glasgow, recientemente conectado a la ciudad por una nueva línea férrea. El terreno elegido está ubicado en una suave pendiente hacia el Río Clyde; de ahí el bautismo de la vivienda como “la casa de la colina”.

A pesar de que el exterior evoca las casas señoriales escocesas, Mackintosh ha simplificado y depurado su expresión conservando, como concesiones a la tradición, las altas chimeneas y las torres cilíndricas. La envolvente exterior adopta la textura única y uniforme del revoque rústico gris y una cubierta en pizarra plomo oscuro. La austeridad de los muros, sin más decoración que la propia articulación volumétrica funciona, además, como contrapunto de la filigrana blanca de la carpintería de las aberturas.

Mackintosh retoma la característica planta en “L” de tradición “*Arts and Crafts*”, estructura que, por otra, parte había también adoptado para su reciente “*Windyhill*”. Todas las áreas sociales y de recibimiento se ubican en la planta baja, mientras que las habitaciones privadas se agrupan en el primer nivel. En ambas plantas los locales principales están ubicados en el ala de ingreso, mientras que los de servicio se ubican, preferentemente, en el ala posterior.

“La aparente aleatoriedad en la disposición de las aberturas en la fachada, refleja no solamente la prioridad del proyecto del interior sobre la apariencia externa, sino que, además, forma parte de una composición abstracta y asimétrica que produce un perfecto equilibrio de llenos y vacíos” [BILL-91].

Teniendo en cuenta las dimensiones de la casa -26 habitaciones- Mackintosh tendrá la posibilidad de diseñar la totalidad del equipamiento tan solo en cuatro de ellas. Sin embargo, estas serán claves en la medida que responden a los espacios de mayor representación: el recibidor, el salón (*drawing room*, traducible precisamente como “habitación de representación”), la biblioteca y el dormitorio principal.

1.2 Puertas adentro

La penetración hacia el interior de la casa, se produce de modo gradual. Una estratégica secuencia espacial pauta el pasaje hacia el corazón íntimo de la casa. Los distintos eslabones que se suceden en línea, van aumentando sus dimensiones y paso a paso nos conducen hacia el verdadero espacio de recepción, ubicada sobre la articulación de las dos alas de la vivienda.

Acceso exterior: La estructura compositiva del acceso desde el exterior coincide con la que al mismo tiempo propone Behrens para su casa en Darmstadt. La puerta principal está coronada por el volumen en expansión de un bow window. El gesto de bienvenida es subrayado delineando el pequeño pórtico de acceso y las dos pequeñas aberturas de la biblioteca a un lado, con piezas de piedra arenisca color ocre (única excepción a la homogeneidad de la expresión material del exterior).

Este conjunto de elementos excepcionales aúna fuerzas para afirmar la identidad del punto de partida de la vida interior del edificio. Con nuestra cabeza rozando casi el dintel, iniciamos nuestro recorrido puertas adentro.

Esclusa de ingreso: Luego del breve receso a cubierto en el plano de la fachada, el siguiente espacio en la secuencia de penetración hacia el interior, es un zaguán de proporciones cúbicas que funciona como esclusa térmica y funcional hacia el recibidor. Entre las dos puertas oscuras, caladas ambas por una grilla regular de perforaciones cuadradas, el nivel de iluminación se reduce drásticamente brindando a la espera una atmósfera de tranquila penumbra.

Vestíbulo: El nuevo eslabón, conserva el ancho del zaguán, aunque es sensiblemente más alto y profundo. Es éste el primer punto en que debemos tomar decisiones acerca de nuestro recorrido. Sobre nuestras cabezas, la primera de tres luminarias nos indica el acceso a la biblioteca del Sr. Blackie hacia la derecha y al despojador y ropería hacia la izquierda.

Pasaje: Prosiguiendo nuestro camino, ingresamos en un breve pasaje que discurre en paralelo con el primer tramo de la escalera principal a nuestra izquierda. En el margen opuesto, la presencia de la primera estufa señala un antes y después en el recorrido.

Recepción: El corte longitudinal nos revela hasta el momento, el encadenamiento en sucesión de tres espacios de sección cuadrada y escala creciente: esclusa, vestíbulo y pasaje. La progresión espacial así iniciada, encuentra su culminación cuando desembocamos en el hall principal. Si bien éste conserva el mismo plano de cubierta que el pasaje, se ensancha para recibir el inicio de la escalera y se eleva cuatro escalones (la misma distancia que lo separará del primer descanso de la circulación vertical). Desde esta generosa distribución accedemos al salón, el comedor, el ala de servicio, el patio o comenzamos nuestro ascenso gradual hacia la planta superior.

El plano del cielorraso está definido, expresivamente, por la regularidad de la estructura vista de vigas de madera oscura. Las paredes, por el contrario, se dividen claramente en dos sectores diferenciados. Hasta el nivel de dintel de puertas y ventanas los cerramientos están ritmados por listones de madera oscura que alternan con paneles verticales claros, rematados por un motivo decorativo que va conformando, en lo alto, un friso. Por encima, una simple banda blanca y uniforme (aire, vacío) articula el sector inferior con el plano de cubierta.

Esta cota de referencia es vital para la comprensión del *hall*. Las tensiones de la composición suben desde el pavimento (paneles) o bajan desde el techo (luminarias), pero se detienen siempre, invariablemente, en el mismo plano virtual. El espacio ordena así su geometría, regulando simultáneamente su escala.

La atmósfera de la recepción es decididamente oriental. El juego de luces y reflejos sobre la madera oscura recuerda el juego de lacas negras surgiendo desde la penumbra de los ambientes japoneses (tal y como refiere Tanizaki en su libro: “El elogio de la sombra” [TANI-94]).

Mas allá del tratamiento de la envolvente, tan solo algunos sillones, un reloj de pared y una mesa equipan el espacio. El sillón y la mesa de roble barnizado son los únicos muebles diseñados para la casa cuya madera no está pintada o teñida. El sillón es una versión culta y estilizada del tradicional con asiento de paja en cruz. El respaldo se resuelve con un único y plano abstracto que nace desde el suelo y su superficie se cala conformando una trama regular de perforaciones cuadradas. Este recurso, al exponer en todo momento el espesor de la madera, enfatiza la impresión de solidez del mueble.

El reloj se integra al friso decorativo. En su frente cuadrado, esmaltado en blanco, números romanos apenas reconocibles dibujan una guarda abstracta de líneas paralelas y oblicuas. Por debajo, el péndulo y los contrapesos de bronce se mueven con libertad.

Descanso: El primer descanso de la escalera es, en realidad, un pequeño ambiente sobreelevado, equipado con un asiento-baúl empotrado, una silla de respaldo alto y una luminaria propia. La “atalaya” (protegida dentro de una “jaula” de madera) controla discretamente el conjunto de espacios de recibimiento.

Mackintosh concibe el equipamiento de sus interiores a partir de la combinación de contadas pero estratégicas piezas de mobiliario, y extiende esta austeridad al uso medido de cortinados y telas en general. Los

interiores contemporáneos en el cambio de siglo, estaban comenzando a ser más luminosos, pero todavía la superabundancia de textiles y piezas de mobiliario era habitual. En este contexto, la concepción de Mackintosh fue francamente radical e innovadora.

Esta austeridad manifiesta va de la mano de un personal y progresivo proceso de abstracción formal. Entre sus primeras piezas de mobiliario, decoradas casi siempre con motivos orgánicos, y la moderna severidad de los últimos diseños para el apartamento en Derngate, encontramos, en una etapa de transición intermedia, su propuesta para la Hill House.

1.3 Drawing room

En contraste con la luz tamizada de la recepción, el salón se presenta como un espacio claro, bañado abundantemente por los rayos del sol, abierto visualmente al jardín y, a través de este, al paisaje fluvial lejano.

Del mismo modo que en los espacios de recibimiento o en el dormitorio blanco, Mackintosh organiza éste espacio (el mayor de la casa) definiendo ángulos y sectores con funciones diferenciadas: frente por frente y a eje con la puerta de ingreso, la planta rectangular de la habitación se expande en un bay window, “*pequeña habitación soleada*” desde la cual accedemos directamente al jardín; a la izquierda, encontramos un nicho donde tocar el piano mientras se disfruta del verde; y a la derecha un rincón interno donde reunirse al abrigo del fuego.

Nuevamente, el nivel de dintel de las aberturas es utilizado como cota de referencia. La banda superior y el cielorraso se pintan de un tono plomo oscuro bajando la escala del espacio. Por debajo se recupera la claridad del ambiente, polarizado entre las presencias magnéticas de la estufa y la gran ventana.

1.3.1 Pequeña habitación soleada

Para Mackintosh, el sentido de contención y abrigo es el atributo más deseable de cualquier vivienda. En sus interiores predomina siempre una sensación de seguridad y control frente a la exposición excesiva. Incluso en el bay window del salón, la disposición de llenos y vacíos y las oportunas veladuras que proporcionan la trama de la carpintería y las cortinas, preservan la intimidad del espacio. No es tampoco casual que el asiento se ubique con el respaldo como protección natural hacia el exterior.

El nicho reduce su altura, se concentra y densifica. Estamos en presencia de un artilugio complejo, cuya identidad se desliza en la frontera de lo que entendemos por recinto, ventana o equipamiento. Entre el plano acristalado, abierto al paisaje y el plano virtual que sugiere el par de esbeltos “tallos” verticales que florecen al llegar al cielorraso, se extiende una gran banca fija, flanqueada por estantes para libros y revistas. Un velo de blancas cortinas tamiza, cuando es necesario, el resplandor excesivo. Oculto bajo el asiento, el sistema de calefacción asegura el mantenimiento del confort térmico de un rincón tan expuesto como este.

1.4 Nube íntima / The white bedroom

El dormitorio de los Blackie, conocido como *dormitorio blanco* es concebido como un microcosmos íntimo dentro del amplio universo de la casa. Al igual que en el recibidor o el salón, el ambiente retoma el esquema espacial habitual en Mackintosh: la estructuración del conjunto a partir de rincones diferenciados, que se proyectan desde los márgenes del volumen principal de la habitación.

En el dormitorio conviven una gran variedad de objetos, en su gran mayoría “personajes singulares”. Esto se debe a que el sistema nórdico de composición funciona básicamente por adición. No está tan arraigado el concepto de serie (“juego de mobiliario” o “servicio de té”). Sea una taza o un asiento, para cada individuo se incorpora al conjunto un nuevo elemento personalizado. Si recordamos bien, lo mismo sucedía ya con el equipamiento del *drawing room*.

1.4.1 Rincones

Entramos al dormitorio por un espacio de planta rectangular y altura uniforme. El centro de la habitación se conserva libre y los muebles, como personajes alineados de espaldas a la pared, van pautando con su presencia la conformación de los distintos sectores. En sus dibujos, Mackintosh señala y rotula sistemáticamente cada pieza de mobiliario que, desde el perímetro, custodia la habitación.

A nuestra izquierda, el plano de la estufa se prolonga y gira para dar forma a un sillón fijo de dos cuerpos, consolidando el diedro espacial del rincón del fuego. Contenidos en él completan el conjunto: una mesa cuadrada de té y, en los dibujos del proyecto original, un envolvente sillón de descanso. Para conservar el alineamiento con el sector vecino de los armarios, el asiento se empotra en un nicho profundo que se excava por fuera del perímetro de la habitación.

A continuación aparece un ángulo luminoso con vista al jardín respaldado por un par de armarios organizados por la presencia axial de una *ladderback chair* (silla con respaldo en escalera, diseñada expresamente para este dormitorio). Acompañando el giro con la aparición del gran espejo en el entrepaño de las ventanas, se abre entonces ante nosotros el nicho íntimo del lecho (conectado discretamente con el vestidor del Sr. Blackie en la habitación contigua).

Entre los rincones más estancos del fuego y la cama se define, próximo a las ventanas, un sector de transición. Bajo el único centro luminoso del dormitorio, la mesa auxiliar, las sillas y la banqueta se desplazan libremente (si esto es posible en una composición con un orden geométrico tan pautado) en torno al espejo y el mueble-toilette.

A través del permanente control del uso del espacio y la expresión del conjunto, Mackintosh logra que, de un ambiente que se construye a partir de la sucesión de rincones autónomos y diferenciados, emane una unidad casi orgánica.

1.4.2 Baldaquino

Según el diccionario se denomina baldaquino a una “especie de dosel hecho de tela de seda o al pabellón que cubre un altar”. Del mismo modo, el “nido de la pareja” (tal y como lo bautiza Cornoldi en [CORN-94]) se convierte en un auténtico baldaquino al desplegar su ala protectora sobre el altar íntimo del lecho. Bóveda, cúpula, esfera, centro del universo. La geometría ordena y condensa la tensión natural del pequeño recinto. Desde la cama, punto de observación privilegiado, la pareja se convierte en eje natural del espacio. Al girar, el plano curvo de la bóveda dibuja sobre ellos un cielo propio.

Originalmente, la boca de ingreso estaba, además, custodiada a ambos lados por paneles de madera y velada por ligeras cortinas. A un lado de la cama el espacio se expande en un *bow window* hacia el jardín definiendo una pequeña banca semicircular empotrada. La pequeña ventana guillotina que desde allí ilumina la cama, es también la única que puede cerrarse internamente con postigos opacos, permitiendo la clausura total del altar íntimo.

El carácter devocional del baldaquino es acentuado por una marcada insistencia en la disposición simétrica de cada uno de sus componentes. En el respaldo, a ambos lados se ubicaban las “damas raquílicas” (*skinny ladies*) tal y como bautizaron los hijos de los Blackie a las imágenes femeninas de los tapices bordados diseñados por Margaret McDonald.

1.4.3 Blanco y diáfano

El espejo blanco refleja la habitación blanca bajo la luz blanquecina que filtran las cortinas blancas.

El blanco, como color dominante en espacios interiores fue, para ese momento, una verdadera novedad ya que prácticamente no se usaba desde la época de Luis XVI.

La opción por la claridad, la luz tamizada, el blanco y el marfil es puesta en valor al combinarla con tonos tenues de violeta, rosado y verde o al contrastarla con piezas de mobiliario oscuras. En la atmósfera diáfana del dormitorio, las sillas *ladderback* se convierten en nítidos grafismos que anclan la composición de la habitación.

El hecho de pintar el mobiliario de blanco es, para la tradición “*Arts and Crafts*” una verdadera falta de honestidad material y estructural ya que las capas de pintura modifican la textura visual y táctil de la madera ocultando juntas y uniones. En muchos casos esto es voluntario e incluso oportuno ya que el manejo de secciones límites y nuevas formas, poco habituales en la construcción de muebles, desembocó en soluciones técnicas con la impureza natural de la experimentación.

1.4.4 El tacto que identifica y la luz que revela

El sol baña el dormitorio desde el jardín y dibuja sobre el lecho y los armarios gemelos la grilla regular de las ventanas. Al reflejarse en el cielorraso despliega el suave plano curvo de la bóveda sobre la cama.

Como es de esperar, en una habitación tan blanca, la luz se difunde rápidamente realzando las texturas y provocando en el visitante la necesidad instintiva de tocar. Algo similar sucede en los ambientes que, por el contrario, nacen de la penumbra como el recibidor. En ambos casos se establece un diálogo primario y esencial entre *el tacto que identifica y la luz que revela*.

1.4.5 Orden geométrico

El concepto de orden es fundamental en Mackintosh. Geometría, proporción, color y textura, hacen que cada cosa se nos presente como “nacida en su lugar”. Cada elemento de la composición, cada pieza de mobiliario, cada objeto es escrupulosamente simétrico. Solo en la aplicación de motivos decorativos se permitirá Mackintosh abandonar momentáneamente esta regla.

Un denso entramado de ejes de jerarquía escalonada estructura, a partir de la combinación de simetrías absolutas y parciales, la ubicación precisa del equipamiento. La puerta de ingreso enfrenta una de las ventanas al jardín mientras que, a un lado, la estufa enfrenta la restante. Cada módulo (paño o entrepaño) que ordena la fachada al exterior refuerza su simetría en la simetría de la pieza de mobiliario que sobre él se recuesta. El respaldo de la silla materializa el eje que dibuja a uno y otro lado los armarios y es, además, el punto de partida de la axialidad que estructura el nicho de la cama.

Por otra parte, existen varias cotas de referencia útiles tanto a la conformación de la envolvente como al diseño del mobiliario. La geometría curva y envolvente de la bóveda del cielorraso del nicho, media

sabiamente entre la cota máxima de la habitación y el nivel del dintel de las aberturas. Este último corresponde, además, con la cota máxima del espejo, los armarios, el respaldar de la cama, los brazos de iluminación, y con la altura desde la cual se proyecta el espacio del sillón empotrado y el bow window. Por debajo, nuevas referencias aparecen sugeridas por la decoración de las paredes. Las espirales de rosas que conforman la guarda que bordea por lo alto el diseño, dan vuelta la habitación mientras giran sobre la cota superior del mueble-toilette, la repisa de la estufa, el sillón empotrado y el respaldo de las sillas *ladderback*. El antepecho de las ventanas coincide con los planos de apoyo del espejo, el mueble-toilette y la mesa auxiliar.

1.4.6 Disección anatómica

“En el diseño de los muebles se reconocen algunos temas recurrentes: la inspiración en el arte japonés, presente sobretudo en el diseño de las mesas y las luminarias; una tendencia hacia figuraciones preferentemente bidimensionales (más que volumétricas); el uso de líneas verticales ascendentes; la ausencia casi absoluta de molduras; la predilección por los encuentros ortogonales de escuadrias de madera (*crate style*: estilo canasto); el uso de madera lacada en blanco o negro, o teñida conservando las vetas vistas; incrustaciones decorativas de figuras estilizadas y motivos geométricos; la transparencia; la ligereza estructural” [SELV-85].

Puerta de ingreso: Si bien las hojas batientes suelen ser casi siempre iguales, en el caso de las puertas de ingreso a las habitaciones principales (entre ellas el salón y el dormitorio blanco), Mackintosh incorpora algunos signos diferenciales. En primer lugar, expande las jambas laterales (y con ellas el énfasis del ingreso) siguiendo un perfil curvo que busca acordar el plomo de la puerta con el ancho del muro. Acto seguido, de la misma forma en que equipa las jambas de los pórticos de las estufas o la cama, excava en ellas nichos en los cuales exhibir algunos objetos especiales.

Estufa: Las estufas de Mackintosh, por lo general fundan su expresión en la estructura histórica y arquitectónica del pórtico, transformándose casi siempre en pequeñas arquitecturas. En el dormitorio, los laterales son dos volúmenes verticales, despojados y neutros, que soportan el dintel repisa. Los “triglifos” del friso adquieren profundidad para albergar bandas esmaltadas y, eventualmente, algunos libros para leer junto al fuego. Por debajo, un segundo pórtico, esta vez de acero bruñido, bordea la pequeña boca de la estufa sobre la que se incrustan tres cuadrados esmaltados con figuraciones naturales estilizadas.

Alternativamente austero y ostentoso, el frente metálico pone en diálogo los reflejos de la habitación blanca sobre su superficie pulida, con el brillo de las brasas de carbón al rojo.

Sillón empotrado: El mismo plano que define la estufa, se prolonga como envolvente natural del asiento empotrado, integrando ambos en una suerte de equipamiento múltiple. El sillón puede ser utilizado para la conversación, cerrando el círculo con la *easy chair* o, gracias a sus generosas dimensiones, como diván de reposo. Sobre el tapizado de color uniforme, Margaret Macdonald integrará rítmicamente algunos bordados aplicados similares a los que incorpora en el largo asiento del bay window del salón.

Easy Chair: Aunque finalmente no fuera construida, es la única pieza de mobiliario que mereció un croquis específico en un ángulo del dibujo original de la planta equipada del dormitorio.

Casi como un fragmento del sillón empotrado escapado del muro, la *Easy Chair* (traducible como “sillón de reposo”), reproduce el mismo carácter envolvente y protector. El alto respaldo de madera gira sobre los laterales encerrando en su “abrazo” a quién disfruta sentado al calor del fuego.

Candelabro: Diseñado en 1904 para la casa, el candelabro, como la silla *ladderback*, es un ejercicio extremo de proporciones. Cuatro delgadísimos dedos de madera extienden sus yemas hacia lo alto para recibir el bruñido cáliz semiesférico que alberga la vela. Encontramos nuevamente el juego táctil de secciones variables. La suave curva reserva aristas donde detener momentáneamente el recorrido de nuestros dedos. El resultado es un objeto de una modernidad asombrosa, más aún teniendo en cuenta el hecho de que fue diseñado un siglo atrás.

Mesa rincón del fuego: Esta mesa, tan blanca como el resto del mobiliario, comparte con el pequeño y esbelto candelabro, la lógica geométrico-táctil de los “dedos” de sección variable que sostienen, en este caso, la bandeja cuadrada de apoyo. Cerca del suelo, una delgada cruz blanca rigidiza la estructura de la mesa continuando la tensión diagonal de las patas y sirviendo de soporte a un pequeño plano auxiliar inferior.

Armarios gemelos: El par de armarios forma una unidad indisoluble con la silla que materializa con precisión el eje de simetría que los espeja. Blanco y negro, volumen y línea, armarios y silla aparecen como contrapuntos expresivos de una misma unidad compositiva. Contra la pared y a los pies de la cama, los centinelas custodian el reposo de la pareja.

Las puertas reciben como decoración una síntesis del mismo motivo figurativo que alimenta el diseño de la decoración de las paredes: el rosal. Más abstractos que en la ornamentación del muro y menos que en las cortinas, dibujan con sombras rasantes su silueta sobre las puertas del armario. En cada hoja, solo la rosa mayor y una rítmica sucesión de pimpollos (pequeños cristales cuadrados insertos en ranuras verticales) nacidos desde el tallo central, conservan el color.

Silla “Ladderback”: Esta excepcional silla fue diseñada en 1902, especialmente para el dormitorio blanco. Realizada en madera de fresno teñida de negro, su grafismo oscuro se recorta nítidamente en la atmósfera clara y diáfana del dormitorio. Es, como observa Luciano Rubino en [RUBI-73]: “una realización casi puramente gráfica”. El gesto, delicado y seguro, que estira su respaldo al límite de lo posible (en todos los sentidos) lo ofrece como un objeto de expresión puramente formal. Algunos han incluso asociado este gesto de “estiramiento” de la forma con las sombras largas de los países nórdicos. Su elegante presencia prima por sobre cualquier aspecto funcional. El tacto nos ofrece sutiles variaciones (ocultas en la uniforme oscuridad de su silueta): la sección elíptica de los componentes verticales, amablemente curva, no es constante y el plano del respaldo se arquea ligeramente.

El perfil antropomórfico es acentuado cuando el ritmo de la “escalera” del respaldo culmina en una trama regular inscrita en un cuadrado, verdadera cabeza del centinela.

La silla es mucho más pequeña de lo que su elegante figura sugiere (140 x 40,5 x 33,5 cms). El asiento, tapizado en color marfil, es apenas suficiente y la estructura bastante frágil para soportar cierto peso. De todos modos su rol en la habitación es esencialmente de orden escenográfico (mejor dicho: *de orden y escenográfico*), al punto que difícilmente podemos imaginarlas fuera de sus puestos.

Banqueta: La banqueta completa el juego del par de sillas convirtiéndose en el componente “funcional” y naturalmente móvil de la serie.

Espejo: Ventana virtual entre reales, el espejo de pie se planta también con la actitud de un personaje. En este caso el de la dama de compañía que sostiene el reflejo de la señora de la casa mientras ofrece a los lados el auxilio de sus “manos abiertas” para apoyar un frasco de perfume o un cepillo de pelo.

Mueble auxiliar con cajones: Este compacto mueble es en realidad una pequeña mesa auxiliar que bajo su superficie de apoyo, ofrece toda una serie de cajones de diferente tamaño en los cuales la señora Blackie ordena sus objetos de arreglo personal.

Mueble-toilette: La composición del mueble-toilette es seguramente la más abstracta y menos articulada de toda la habitación. Toda la pieza se resuelve prácticamente dentro de un único y despojado volumen blanco sobre el cual se “engarzan” algunos acentos decorativos en color. Un imaginario movimiento levanta la “tapa” del mueble, dejando al descubierto una superficie de apoyo neutra y oscura y un espejo decorado con motivos geométricos cuya expresión recuerda por momentos a los vitrales que diseña Wright para la Coonley Playhouse en 1912.

Cama: El primer gesto del mueble se define construyendo un alto respaldar-pórtico desde donde proyectar el lecho. La cama está contenida entre dos pilastras equipadas con compartimentos cerrados y nichos auxiliares para libros y medicinas (tal y como se anota en los dibujos originales). Como en el espejo o los armarios gemelos, la composición se cierra por lo alto con una delgada cornisa plana. Sobre el plano blanco a los pies de la cama crece, en relieve, una figura arborescente (sutil alusión sobre la fertilidad), enfatizando la simetría de la composición.

Luminarias: Todas las luminarias que diseña Mackintosh para la casa poseen una clara inspiración expresiva en los fanales de oriente. El papel de arroz es sustituido por cristal opalino y la madera lacada oscura por metal, pero el espíritu de abstracción geométrica es, sin dudas, el mismo. La estructura de base es siempre un prisma metálico definido por sus aristas (o combinación de varios, en pares o de cuatro), sobre el cual se incorporan en algunos sectores pantallas opalinas. Luego, una segunda trama de “alambre”, dibuja en el aire o a contraluz sobre los planos difusores motivos geométricos decorativos, incorporando frecuentemente detalles en vidrio de color.

El diseño de los brazos que iluminan el sector íntimo y el rincón del fuego es extremadamente sencillo y funcional. Se reconocen en ellos dos tipos de componentes: por un lado el brazo propiamente dicho y la ménsula superior (fijos) y por el otro la pantalla difusora (removible). Ésta última, uniforme y sin decoración alguna, al estar simplemente suspendida, puede alzarse con facilidad para cambiar la lamparilla (y originalmente para encender la lámpara de gas).

El centro de luz sobre el espejo es, por el contrario, un objeto esencialmente decorativo. Su prisma aplanado ofrece hacia el ingreso su fachada mayor, perfectamente cuadrada. Solo en la mitad exterior de los cuadrantes inferiores se incorporan pantallas difusoras de la luz, el resto es una delicada filigrana espacial que va cambiando según el punto de vista.

Motivos decorativos: La decoración de las paredes del dormitorio recuerda algunos motivos habituales en las pinturas de los prerrafaelitas como, por ejemplo, los delicados entramados de caña que sirven de tutores al crecimiento de plantas trepadoras. Los delgados troncos de los rosales crecen formando una grilla regular de cuadrados para liberarse, en lo alto, en los dinámicos ramilletes espirales de rosas del friso de terminación. Estos motivos decorativos se convierten, además, en el vehículo ideal para incorporar pequeños acentos de color en la claridad uniforme del dormitorio. Para ello Mackintosh recurre técnicamente a la serigrafía de matriz recortada. El *stencilling* tiene, por un lado, la posibilidad de ser utilizada sobre una gran variedad de superficies: revoques pintados, papel, textiles y hasta madera, y por otro la ventaja de ser de ejecución sencilla, permitiendo resultados similares a los industriales cuando estos no son económicamente viables para la producción de pequeñas cantidades de papel de pared, telas para cortinas o tapizados.

1.5 Cuadrados y flores

Cuando Mackintosh utiliza elementos figurativos en la decoración, los trabaja desde la síntesis y la abstracción de la bidimensionalidad. Mackintosh le confiere al cuadrado -base de la estructura geométrica de todas sus composiciones- tanto valores estructurales como decorativos. En casi todas las composiciones pone en diálogo, de una u otra forma, el carácter orgánico y figurativo de la rosa y la abstracción geométrica del cuadrado. Paradójicamente los extremos también pueden fundirse, ya que el cuadrado puede también ser interpretado como expresión de síntesis formal extrema de la propia rosa. Una rosa es una rosa, y un cuadrado (pétalo bidimensional), también lo es. Mackintosh no se fuerza a elegir. Sus diseños son concretos y esenciales, poesía y razón conviven integradas. Su personal alquimia abre caminos sin cerrar por ello los vínculos con el pasado.

La clave radica, probablemente, en la comprensión profunda de las tradiciones locales y la posterior trascendencia a través de mecanismos de composición más universales y abstractos. Tradición e incipiente modernidad, figuración y abstracción, pero fundamentalmente el desarrollo de una nueva mirada sobre una realidad propia y bien conocida.

1.6 Índice de las ilustraciones del capítulo 1

Página 26

1 - Hill house, planta alta / 2 - Hill house, planta baja / 3 - Exterior, fachada principal desde el portón de acceso / 4 - Fachada Sur, abierta al jardín y a las vistas del río Clyde. / 5 - Detalle de la fachada de ingreso.

Página 27

1 - Corte longitudinal por la secuencia de espacios de recibimiento / 2 - Vestíbulo, pasaje y hall de recepción / 3 - Rincón del reloj en el hall de recepción

Página 28

1 - Hall de recepción, vista hacia la esclusa de ingreso / 2 - Primer descanso de la escalera, vista desde hall de recepción / 3 - Mesa del hall de recepción. Roble barnizado. Nótese el par de candelabros diseñados en 1904 y que aparecen alternativamente en el dormitorio blanco o el *hall*.

Página 29

1 - Luminaria de cieloraso / 2 - Croquis originales de relevamiento correspondientes a los sillones diseñados por Ch.R.Mackintosh para el hall de recepción en 1902. Roble natural y cañamo. Dim: H.73,5 cm, A.57,2 cm, L. 67,4 cm. / 3 - Relevamiento original del motivo decorativo de los paneles de revestimiento / 4 - Reloj de pared diseñado por Ch.R.Mackintosh en 1904 para el hall de recepción. Metal esmaltado, bronce y madera de pino teñida.

Página 30

1 - Corte parcial del bay window del salón principal / 2 - Vista exterior del bay window desde el jardín. En lo alto y arriba el bow window del dormitorio blanco / 3 - Vista desde el salón hacia el bay window con el sillón empotrado. Los diseños bordados en el respaldo son de Margaret McDonald. Foto de época.

Página 31

1 - Interior del bay window. Foto de época / 2 - El rincón del fuego y el bay window vistos desde el rincón de la música. Foto de época / 3 - El rincón de la música y el bay window en la actualidad. Vista desde el rincón del fuego. En primer plano la *easy chair* diseñada para la madre del Sr. Blackie en 1908. Composición original, realizada a partir de fotografías de Mark Fiennes.

Página 32

1 - Luminaria de pared y detalle del diseño del empapelado del salón principal / 2 - Ángulo del salón con *Easy Chair* diseñada para la madre del Sr. Blackie (1908), lámpara de pie (1905) y de pared / 3 - Frente de la estufa a leña revestido en teselas de gres vidriado. Sobre la boca, cinco óvalos con motivos decorativos geométricos y abstractos, realizados con incrustaciones de espejo y zinc esmaltado / 4, 5 - Dos vistas del rincón del fuego.

Página 33

1 - Nicho de la cama y bow window / 2 - Mueble toilette / 3 - Rincón del fuego con el sillón empotrado / 4 - Planta equipada del dormitorio blanco, dibujo original de Ch.R.Mackintosh / 5 - Detalle del bow window visto desde el exterior, Nótese el detalle de los postigos “petrificados” / 6 - Rincón del fuego, armarios gemelos y silla “ladderback”.

Página 34

1 - Vista del dormitorio desde el interior del nicho de la cama. Foto de época / 2 - Corte del nicho de la cama, relevamiento original.

Página 35

1 - El nicho de la cama, flanqueado por las “skinny ladies”, tapices realizados por Margaret McDonald que estaban originalmente ubicados en la cabecera del lecho / 2 - Reconstrucción del proyecto original del espacio de la cama, cerrado por los paneles de madera, el vitral y las cortinas y con el asiento empotrado en el semicírculo del bow window.

Página 36

1 - Fachada interior frente al nicho de la cama / 2 - Luminaria brazo presente en el rincón del fuego y junto al lecho / 3 - Rincón del fuego. Estufa, Dim: H.140,5 cm, A.16,5 cm, L. 157 cm. Sillón empotrado, Dim: H.140,5 cm, A.91 cm, L. 180 cm.

Página 37

1 - Silla "ladderback". Dim: H.140 cm, A.33,5 cm, L. 40,5 cm. / **2** - Detalle del moldurado orgánico del frente de los armarios gemelos Dim: H.226 cm, A.46cm, L. 121 cm. / **3** - Detalle del diseño del empapelado del dormitorio.

Página 38

1 - Geométrales correspondientes al mueble toilette, relevamiento original / **2** - El mueble toilette junto al nicho del lecho Dim: H.140 cm, A.53 cm, L. 96 cm. / **3** - El mueble auxiliar con cajones en el espacio del bow window. Dim: H.71,5 cm, A.43 cm, L. 55,5 cm.

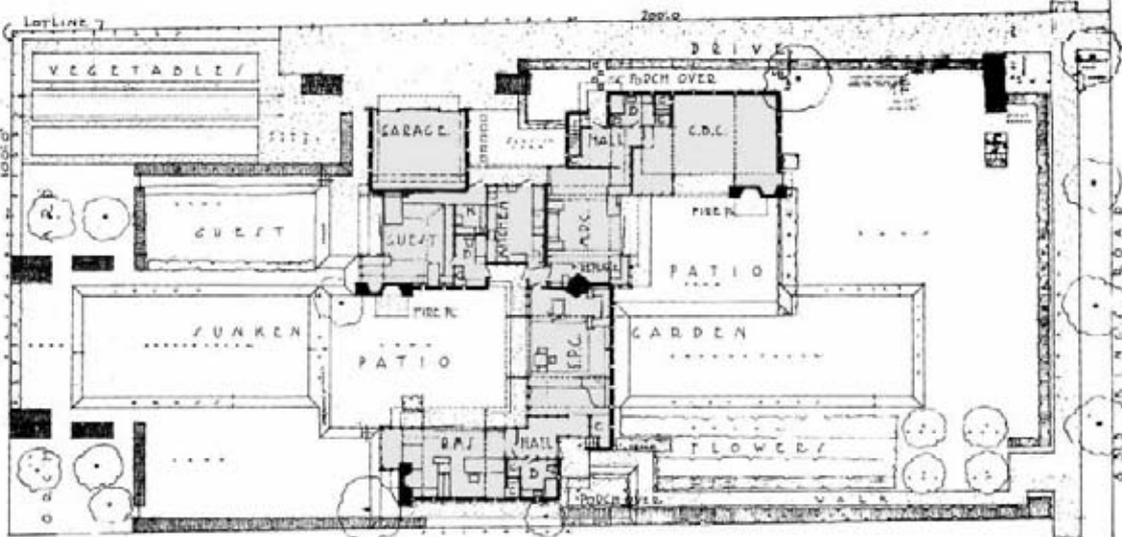
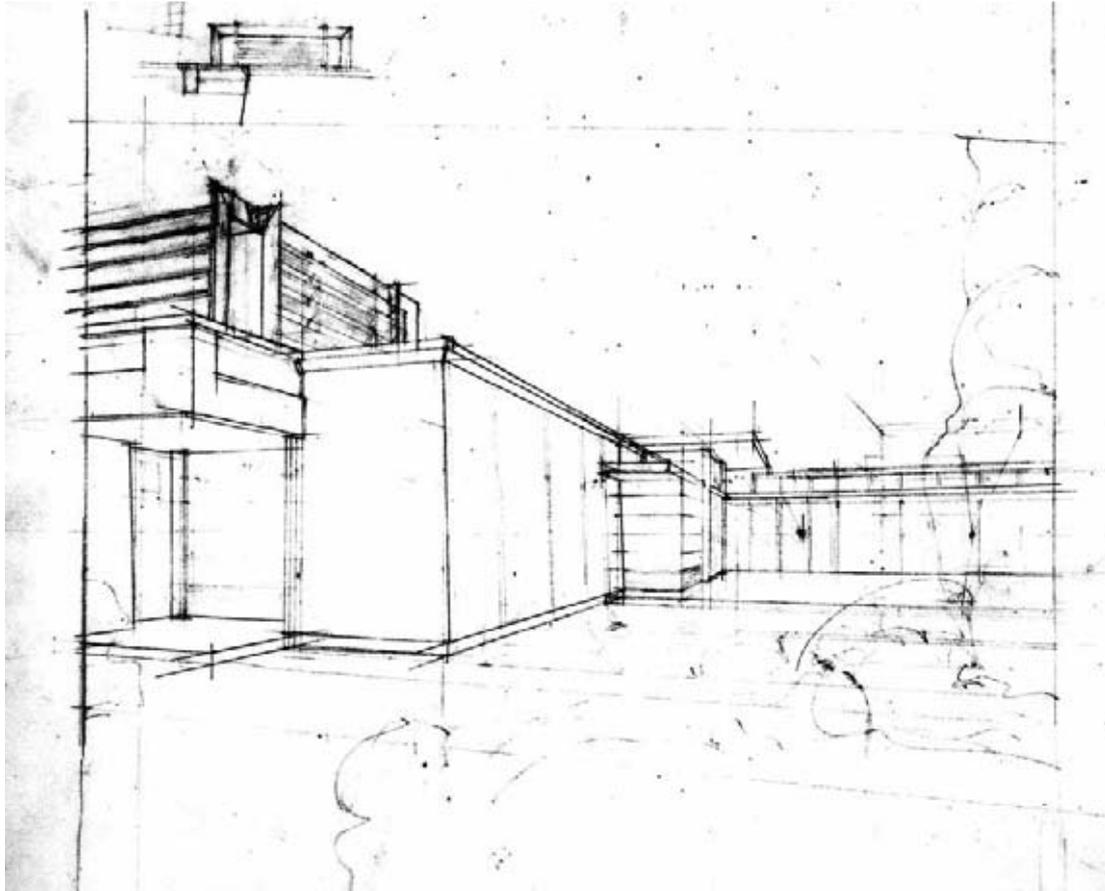
Página 39

1 - Geométrales correspondientes al espejo de la Sra.Blackie, relevamiento original / **2** - Detalle de la luminaria de cielorraso. / **3** - El rincón de las ventanas al jardín con los armarios gemelos, el espejo y la butaca / **4** - Fachada interior hacia el jardín. Dibujo original de Ch. R. Mackintosh.

2 **Instersticios** **Casa Schindler-Chace, R.M.Schindler**

Identificación:	Casa Schindler-Chace, Kings Road's House
Arquitecto:	R.M.Schindler (Viena, 1887 - Los Ángeles, 1953)
Propietario Original:	R.M.Schindler & Sophie Pauline Gibling, Clyde & Marian Chace
Ubicación:	835 Kings Road, West Hollywood, Los Ángeles, EEUU
Número de niveles:	Uno
Construcción:	1921-22



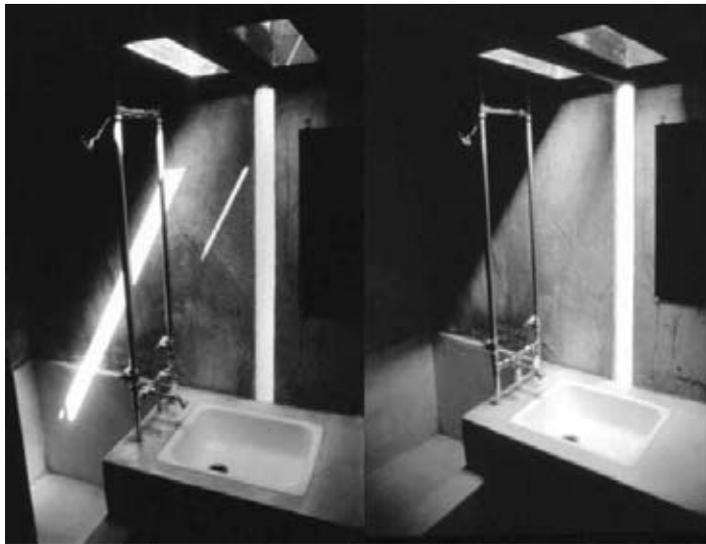
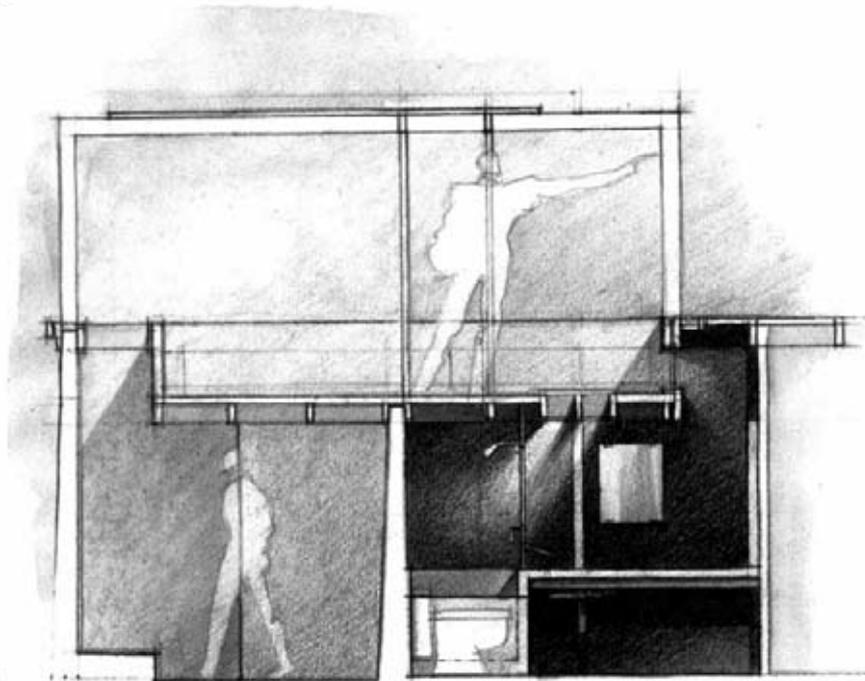
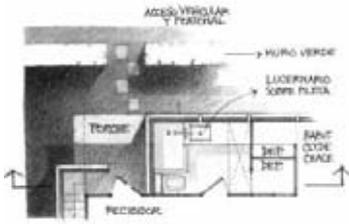


RESIDENCE R.M.'S HOLLYWOOD CALIFORNIA R.M. SCHINDLER 1928

La vivienda según los gráficos originales de R. M. Schindler



Aproximación e ingreso a la unidad de los Chace



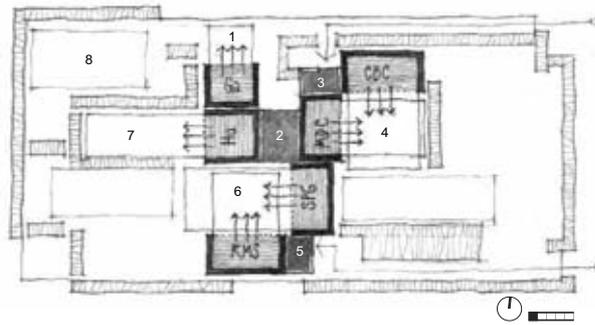
Unidad Chace: análisis gráfico del sector del ingreso y el baño



La habitación de Clyde Chace y el patio



1. Garaje colectivo
2. Cocina comunitaria
3. Ingreso y servicios unidad Chace
4. Patio unidad Chace
5. Ingreso y servicios unidad Schindler
6. Patio unidad Schindler
7. Patio habitación de invitados
8. Huerta



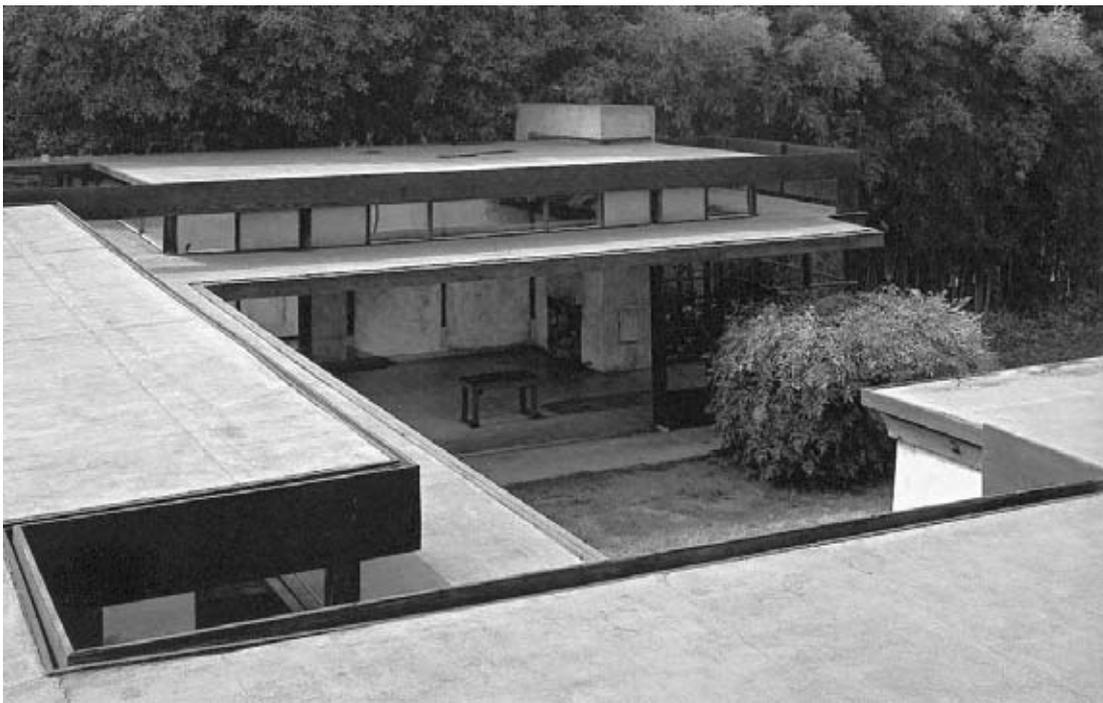
Integración espacial entre interior y exterior



La perspectiva del patio desde la habitación de Marion Chace

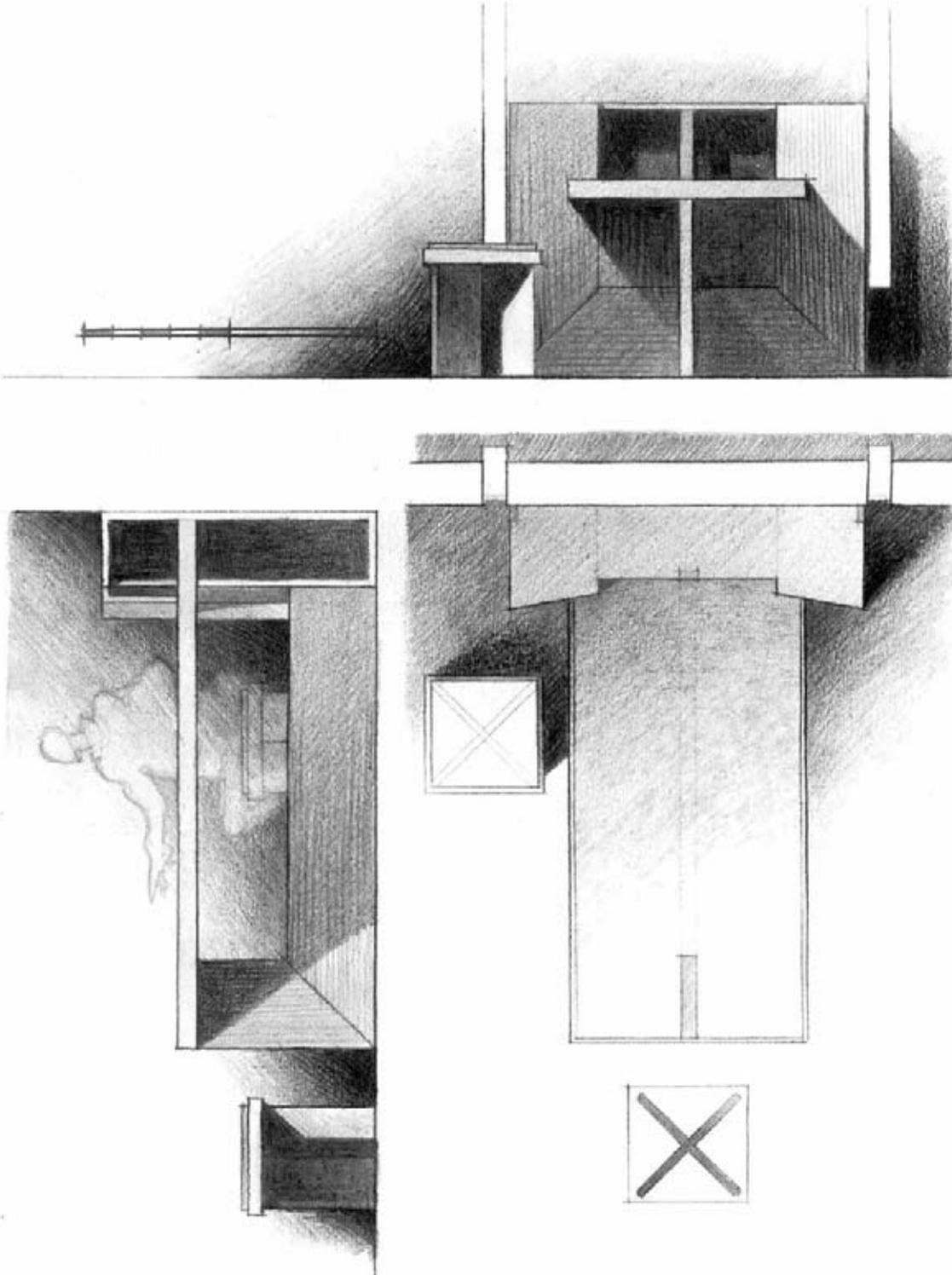


La unidad de los Schindler

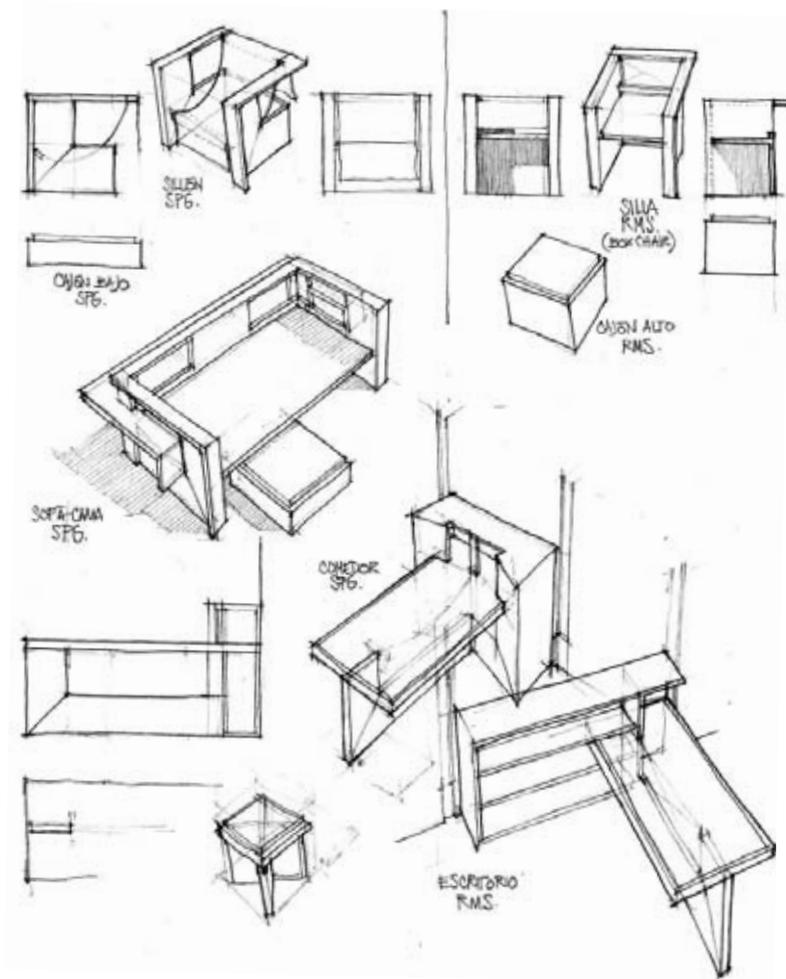




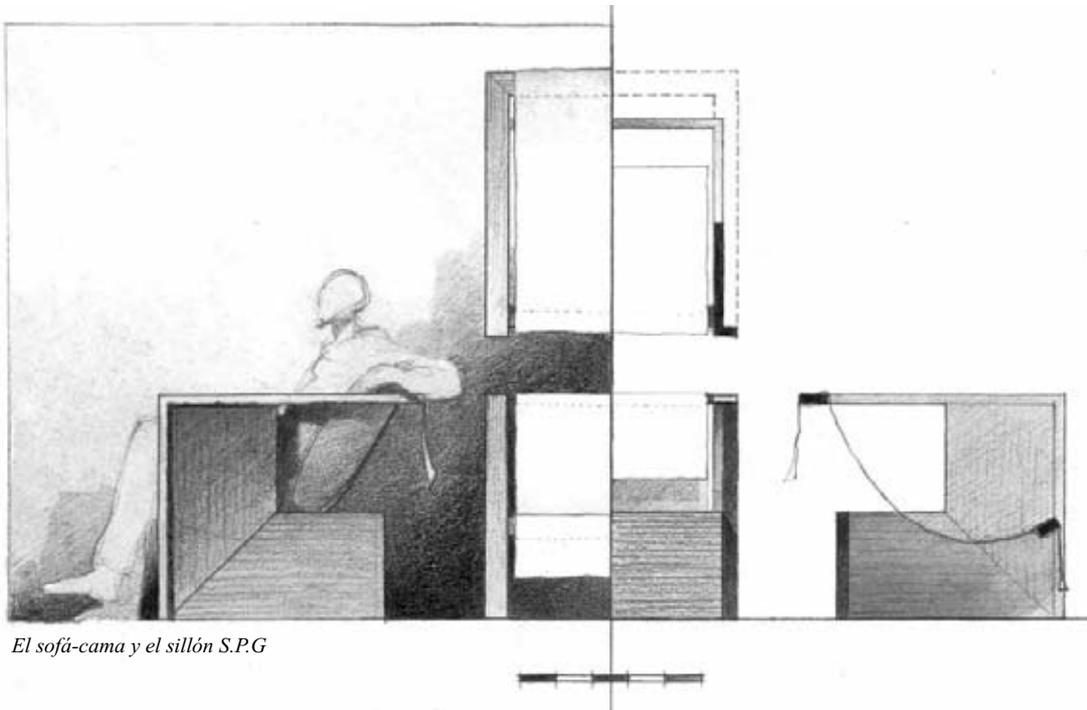
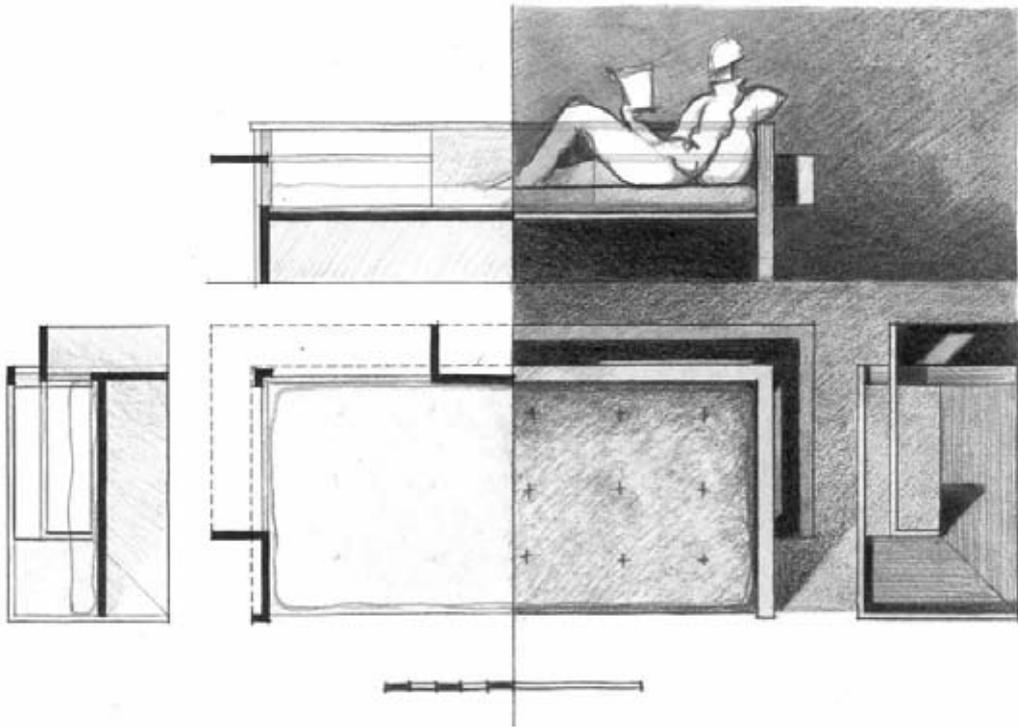
La habitación de Sophie P. Gibling



El juego de comedor



El sistema de equipamiento diseñado por R. M. Schindler para su casa



El sofá-cama y el sillón S.P.G

2.1 Breve introducción

Schindler, ingeniero y arquitecto de profesión, formado en la Viena de Wagner y Loos, llega a EEUU detrás del sueño americano de prosperidad y cambio. Luego de un breve período de trabajo en Chicago, ingresa en el estudio de Wright (al que admiraba desde sus años de formación en Europa), en el cual trabajaría durante varios años, residiendo primero en la casa del maestro en Oak Park y luego en Taliesin este. Trasplantado a la costa oeste, se ocupa de la dirección de gran parte de las viviendas californianas del Wright, mientras éste supervisa en Japón las obras del Hotel Imperial.

Cuando los Schindler y los Chace deciden construir su vivienda conjunta en Kings Road, esta región al oeste de Hollywood era todavía una zona silvestre. Las perspectivas de urbanización eran, sin embargo fuertes, debido al intenso y constante crecimiento demográfico de la ciudad.

El terreno elegido es básicamente una superficie plana y regular de aproximadamente 30 x 60 metros. Sobre la neutralidad inicial del sitio, se construye una de las propuestas domésticas más singulares que pudieran imaginarse en ese entonces (y sin duda, por mucho tiempo más).

El planteo programático es en sí mismo experimental: una unidad doméstica para cada una de las parejas, compartiendo la función y el espacio de la cocina, más una tercera unidad destinada a recibir invitados. A su vez cada vivienda se organiza internamente según un criterio novedoso que prescinde de la clasificación habitual entre espacios colectivos e individuales, quedándose únicamente con esta última categoría. La casa ofrece una habitación para estar, dormir y estudiar a cada uno de los integrantes del núcleo familiar, y le suma los espacios comunes y estrictamente indispensables de acceso y servicio.

Los tres sectores se unen en una suerte de molinete, cuyas aspas han detenido su movimiento en torno al centro de gravedad del terreno (ocupado por la agrupación de dos estufas a leña). Las dos “L” correspondientes a las unidades principales, se articulan según una simetría central que divide en dos cuadrados el predio. Hacia el frente abre la casa de los Chace y hacia el fondo la de los Schindler. Una tercera “L” completa el conjunto, integrando la cocina y garage comunes con la habitación de huéspedes. Se inaugura así un modo de colonizar del terreno, que a medida que avanza, va calificando los espacios intersticiales que genera.

La construcción de paredes de hormigón respalda la conformación de los espacios interiores, pero cuando es necesario, aquí o allá se alzan desde la tierra auténticos muros verdes que extienden el sistema de fronteras. El mapa espacial de la parcela se completa finalmente con estratégicos, aunque leves, cambios de nivel. Cada centímetro cuadrado de suelo es puntual y obsesivamente clasificado.

El espacio exterior del solar se estructura según una serie de zonas claramente diferenciadas: dos áreas de ingreso, estrechas y largas, una de las cuales comprende, además, el acceso vehicular común; patios independientes para cada una de las tres unidades que integran el conjunto; un pequeño huerto; y extensiones verdes que rematan el frente y el fondo de la parcela.

La imbricación resultante entre habitaciones interiores y exteriores es indisoluble y el pasaje continuo entre ambos hemisferios (concebidos con criterios compositivos análogos), se convierte en el *leit motiv* de la vida de la casa. El predio deviene en una suerte de colcha de retazos que integra toda la variedad posible de situaciones espaciales.

La casa en Kings Road se desarrolla desde el extremo opuesto a las concepciones objetuales del movimiento moderno. La radicalidad del planteo de Schindler, que propone un universo de “intersticios”, trabados de modo de alternar sus valores de figura y fondo permanentemente, no ha encontrado prácticamente sucesores en la arquitectura doméstica que le precedió.

2.2 Vida sana

La originalidad de la propuesta que desarrolla Schindler en Kings Road, no es, por cierto, meramente arquitectónica. La casa refleja toda una serie de conceptos novedosos en relación con el modo de vivir el espacio doméstico. Schindler nos aporta su personal definición de familia: “un grupo de individuos independientes con objetivos comunes”. En ese sentido, para cuando se inicia la construcción del conjunto, podría considerarse que el grupo familiar incluía también al matrimonio Chace con el cual los Schindler compartían la aventura colonizadora. La casa fue concebida para albergar a los dos matrimonios y poder recibir periódicamente invitados. Esto supuso, en la práctica, dos unidades domésticas análogas para cada una de las parejas, un núcleo de servicios comunes y un pequeño apartamento de huéspedes.

Cada vivienda reconoce en su estructura espacial, la independencia de sus integrantes, ofreciendo una habitación multiuso para cada uno. Es por eso que en los recaudos originales, cada habitación aparece identificada (desde el momento del proyecto) con las iniciales de sus futuros destinatarios.

Cada familia comparte dentro de su unidad: un pequeño recibidor, el baño y el *sleeping porche* en la azotea; y, con los vecinos: la cocina y el garage. La cocina no era solamente un espacio de uso común, sino que la propia actividad de preparar las comidas era compartida por ambas parejas, alternándose en la función de modo de alivianar las tareas cotidianas.

Antes de empezar a diseñar su casa, los Schindler habían establecido ya una fuerte amistad con los Lovell (futuros clientes). El Dr. Lovell era conocido por los artículos sobre salud, que publicaba regularmente en “Los Ángeles Times”. En ellos abogaba por los beneficios de la vida al aire libre, el ejercicio físico y la alimentación natural. En más de una oportunidad invita incluso a Schindler a teorizar en su columna, sobre la relación entre estas ideas “modernas” y la arquitectura. Estos breves ensayos preanuncian la mayor parte de los temas que darían vida a su casa en West Hollywood: el concepto de “morada colectiva”, la relación próxima y directa con el jardín, la fusión de espacios interiores y exteriores, la eliminación de los tradicionales locales de representación social y su sustitución por espacios en los cuales desarrollar plena y simultáneamente la vida personal y colectiva del individuo.

En Kings Road no existen formalmente dormitorios. La función de reposo puede, si se quiere, desarrollarse en las habitaciones personales, pero originalmente está prevista en los *sleeping porches* que cada pareja posee en la cubierta, sobre la entrada a su unidad. Se supone que el clima de la región, habitualmente benigno, permitiría dormir la mayor parte del año en estas ligeras estructuras de madera y lona (carpas en la azotea). Esta idea romántica no fue ciertamente posible y los pequeños refugios fueron con el tiempo cerrados para conformar nuevas habitaciones de uso permanente.

Su modo personal de entender la modernidad, se expresa con claridad en la siguiente cita (que D. Ghebard selecciona en [GHEB-96]): “Insistir que las aberturas de ventilación y luz, estufas a leña y estanques se vuelven obsoletos con la incorporación de ductos e instalaciones, es tan solo la repetición de otra ‘verdad a medias’ de los slogans modernos. La ventana abierta, el furtivo rayo de sol, la brisa natural, relámpagos y truenos, el chisporroteo de la llama, el lecho bajo las estrellas, son experiencias conmovedoras que no debemos abandonar en nuestra vida diaria”.

2.3 La construcción de la idea

Una platea de hormigón de unos pocos centímetros, funciona simultáneamente como fundación y superficie de terminación del pavimento. Es utilizada, además, como parte esencial del encofrado de los

paneles de hormigón que, luego de fraguados y con el auxilio de un sencillo trípode-grúa (construido en obra), se levantan entre dos operarios hasta su posición definitiva. El resto de los cerramientos exteriores se construye con una estructura liviana de madera que integra según la necesidad, paneles de vidrio, lona, madera o placas aislantes.

La estética de la vivienda se ancla en los recursos expresivos que los medios elegidos para construirla sugieren. La prefabricación de los paneles no pretende ocultarse, por el contrario se evidencia la junta liberando estrechas franjas libres de 7,5 cms entre ellos. El rendimiento expresivo de estas breves interrupciones, ritma la homogeneidad del muro, lo aligera, y preserva al mismo tiempo la consciencia del espacio abierto tras el plano de respaldo. Los cerramientos recuperan así, para Schindler, el reposo de los viejos y tradicionales muros de carga, despojados ahora de su pesantez extrema y su carácter de clausura radical.

La repetitividad de los paneles de hormigón sugiere, además, una idea de tecnología moderna y producción mecánica (aún cuando su fabricación sea esencialmente casera). La modulación inaugurada con los paneles prefabricados in situ, de 122 cms de ancho, se traslada a la definición geométrica de toda la vivienda. Múltiplos y submúltiplos de esta dimensión (4 pies) darán lugar a la definición de las alturas de las puertas ($1\frac{2}{3} \sim 203$ cms), el despiece de la carpintería de las aberturas ($\frac{1}{3} \sim 40,5$ cms), etc. Schindler fundamentaba la elección del módulo tanto en virtudes espaciales, como comerciales y económicas, ya que la compatibilidad dimensional con la mayor parte de los materiales a disposición en el mercado local, evitaría los cortes residuales.

Todo el proceso se realiza utilizando un número reducido de materiales que conservan siempre su color y textura naturales: la rústica suavidad del hormigón gris, la veta rojiza de la madera de las secuoyas locales, la rugosidad textil de los paneles aislantes, la morbidez de la lona cruda y la transparencia del vidrio.

2.4 Efímero y eterno

Dos sistemas, diferentes pero complementarios, conforman la envolvente de los espacios interiores de la casa. Por un lado una estructura de muros de hormigón, conforma el plano de soporte y el respaldo firme y seguro del escenario doméstico. Por el otro, una ligera estructura de madera, lona y vidrio, define la cubierta y el resto de los cerramientos verticales.

En palabras del propio Schindler, la vivienda sintetiza e integra la solidez y permanencia de la caverna con el carácter efímero de la carpa. Al parecer la idea habría surgido durante un campamento que realizan los Schindler en el Parque Nacional de Yosemite. La concepción de la casa como refugio donde "acampar": espalda protegida, frente abierto, un fogón y un techo, es reflejada fielmente en la construcción de la casa en Kings Road.

2.5 Aproximación e ingreso

Escondida tras espesos setos verdes, la casa no exhibe otra imagen pública que la proveniente de su propia ausencia (nueva interpretación del principio de anonimato hacia el espacio colectivo que propugnaba su maestro Loos). Por sobre el nivel de los muros verdes, asoma solo la discreta presencia de los *sleeping porches*, preanunciando el punto de ingreso a cada unidad. Aún después de traspasar la primera

frontera y comenzar a adentrarnos en el predio, la casa nos ofrece su hermética espalda, pautada por el ritmo regular de paneles verticales de hormigón, articulados por delgadísimas fajas de vidrio.

Una vez enfrentados a la puerta de ingreso, nos recibe un espacio que reduce su escala, hasta transformar el atravesamiento del umbral, en una actividad poco menos que íntima. Desde la sombra del diminuto porche, apenas de la altura de una puerta, ingresamos al interior protegido de la casa o subimos hacia el prisma virtual de madera que corona el acceso.

El recibidor conserva la altura rebajada del porche y falta poco para que nuestras cabezas rocen el cielorraso. Estamos parados precisamente en el nudo que articula en “L” las alas masculina y femenina de la casa, y nos distribuye hacia todos los locales, incluido el único baño de la unidad.

Al movernos por la vivienda, descubrimos que cada transición espacial va acompañada por un descenso en el plano de la cubierta, mientras que al interior de las distintas habitaciones el plano del techo vuelve a alzarse. El rito del atravesamiento estará siempre puntualmente anunciado.

2.6 El baño

El baño es la verdadera cueva protegida de la casa. Si bien ilumina y ventila naturalmente, no tiene el más mínimo contacto visual con el exterior. Las delgadas rajadas entre los paneles prefabricados de hormigón sustituyen incluso (única excepción) sus láminas transparentes por vidrios traslúcidos.

Recostado en un diedro de hormigón, solo un delgado tabique de madera y un armario empotrado de doble frente lo separan del resto de la casa. El mismo hormigón que construye los cerramientos exteriores y el pavimento, se proyecta, pliega y cambia de dirección hasta dar forma, en su recorrido espacial, a la mesada y la bañera. Resulta difícil discernir donde termina el equipamiento y comienza la envolvente arquitectónica. Esta única y múltiple pieza de equipamiento consolida el carácter de espacio “excavado en la roca” que ostenta el baño.

El espacio está lejos de ser diáfano y resplandeciente (se evita incluso, como vimos, el uso de aparatos sanitarios industrializados de porcelana blanca y brillante). El modo en el cual la luz penetra suavemente desde orificios y hendiduras estratégicamente ubicados, colabora con el misterio y la revelación de la gruta. La simple actividad cotidiana de lavarse el rostro va acompañada por un baño purificador de luz desde lo alto. El vínculo con el exterior según el eje vertical tierra-cielo, es sutilmente acentuado, además, por la ubicación exenta y a la vista, del abastecimiento de agua compartido por la pileta y la ducha. Un elemento tan sencillo como las cañerías del agua, trascienden su carácter utilitario, dibujando su filigrana iluminada sobre un fondo de penumbra y oficiando como límite virtual entre el plano de la mesada y el espacio de la bañera.

2.7 Dentro y fuera: la habitación y el patio

La casa Schindler-Chace es una propuesta absolutamente novedosa a nivel tipológico-funcional: no hay comedor, ni estar, ni dormitorios; el baño es independiente, pero no la cocina.

El protagonismo se concentra entonces en “la habitación”, entendida como el lugar de todos los acontecimientos y de ninguno en particular. Lugar donde dormir, conversar, cocinar, comer, estudiar, recibir amigos o aislarse por completo.

A diferencia del recibidor o el baño, que son esencialmente espacios introvertidos, los cuartos individuales tienen, en cambio, un contacto fluido con el exterior. Todas las habitaciones se resuelven según

un esquema compositivo similar: un espacio amplio y regular, de planta rectangular y alargada, cerrado en tres de sus caras por muros ciegos y abierto francamente hacia el exterior por uno de sus lados mayores. El respaldo posterior es generalmente uno de los muros de paneles prefabricados de hormigón que nos permiten tanto espiar como recibir recortes de sol a través de sus juntas abiertas. Sobre uno de los laterales se ubica la estufa a leña, presente no solo en las habitaciones interiores, sino también en las exteriores. El espacio del fuego no se despegaba del suelo, como acostumbra Wright, sino que se apoyaba directamente en él, tal y como lo hacen los fogones de campamento. Las habitaciones centrales (femeninas) reciben estufas con campanas ligeras y revestidas en cobre, que avanzan proyectando sus proas geométricas en el espacio. Mientras, en las de los extremos (destinadas a los hombres), los hogares se construyen integrados a los propios muros.

En la habitación se reconocen dos planos de cubierta diferenciados. El primero es virtual y está determinado por las vigas apareadas que atraviesan el espacio a la altura del dintel de las puertas. Apuntando hacia el patio, éstas se prolongan exteriormente como soporte del alero. El segundo es el real, definido por la serie rítmica de vigas de madera que pautan la textura del cielorraso (la modernidad de Schindler es matérica, distante de la abstracción de planos blancos de, por ejemplo, una Maison Domino). Sobre el jardín y entre ambos niveles de cubierta, queda naturalmente definida una banda acristalada que es aprovechada como ventilación de la habitación. Este tipo de aberturas, que articulan con luz el encuentro entre planos (enseñanza y espíritu wrightiano), se repetirá en gran parte de las viviendas que Schindler construirá en el futuro.

Salvo una pequeña serie de estantes y una superficie auxiliar lateral al fuego (que apoyan una actividad precaria y eventual de cocina en las habitaciones femeninas), los locales prescindían de equipamiento fijo. El mobiliario navegaba libremente, deteniéndose bajo el alero, junto al fuego o en el centro del patio. Las vigas apareadas permiten ocultar el riel de una cortina que subdivide temporalmente el espacio, o facilitar el movimiento de una luminaria suspendida. La flexibilidad de organización del espacio (sobre una base de sugerencia inicial mínima), será la tónica de la vivienda, consistente por otra parte con el continuo fluir entre el interior y el patio. En un espacio “sin rincones”, estos nacen y se desintegran cuando la oportunidad y la organización de los muebles así lo deciden.

En 1936, bajo el título “Furniture and the modern house, a theory of interior design” (citado en [GHEB-96]) Schindler reflexiona sobre el rol de la iluminación en la arquitectura: “El ‘arquitecto del espacio’ usa la iluminación de una habitación para darle forma. ...La luz de una habitación cuando se asemeja a la del jardín, unifica ambos espacios y desvanece la membrana de cristal entre ellos. Su poder se acrecienta cuando esta lámina de vidrio se convierte en pantalla translúcida. El carácter y el color de la luz que esta difunde ‘permea’ el espacio, le da cuerpo y lo hace tan plásticamente palpable como la arcilla para el escultor”.

Cada habitación abre hacia el patio a través de un cerramiento con sectores vidriados fijos a los lados y un amplio espacio regulado por puertas corredizas traslúcidas de lona al centro.

Los interiores se enrasan con el nivel del terreno, de modo que el jardín se integre totalmente a la vivienda. El propio pavimento, continuando fuera en correspondencia con el alero, colabora con la articulación de los hemisferios interior y exterior de la habitación.

Los recintos masculino y femenino, voluntariamente independientes, se fusionan en el patio. Las visuales diagonales desde una habitación a otra lo atraviesan permanentemente, y es en su encuentro, donde de día o de noche, a la sombra del alero o al abrigo de fogón exterior, se desarrolla la verdadera vida colectiva de la casa.

Es en el patio donde se reúne la familia y donde frecuentemente se despliega la larga mesa en la cual disfrutar de una comida entre amigos. Los Schindler poseían una activa vida social que incluía la vanguardia social, política y artística del lugar. Científicos, activistas de izquierda, marchands, escritores, músicos, bailarines y actores de Hollywood se mezclaban en las reuniones de Kings Road. Muchos de ellos ocuparon incluso por períodos la casa de invitados, y la mayoría se transformaría tarde o temprano en sus clientes.

2.8 *Sleeping porches*

Los *sleeping porches* brindan el soporte mínimo para que en las noches de verano la pareja pueda dormir al aire libre. Como espacio de recogimiento, aprovecha ya no la clausura, sino el intenso contacto con el mundo natural (cielo estrellado) para definir su intimidad.

Es necesario “tomar distancia” para comprender los secretos que la casa propone y para ello, éste es un punto de observación privilegiado. La atalaya de madera emerge del laberinto inferior para revelarnos *la única visión global del conjunto en la parcela*.

2.9 Intersticios

Desde lo alto puede verse con claridad como la casa replantea radicalmente la definición de su entorno. El solar está absolutamente colonizado. Cada pequeño retal de tierra tiene asignada una función específica. El sistema de cerramientos, que combina fronteras duras y blandas, convierte poco a poco a la parcela en un ordenado laberinto. El encadenamiento de espacios que se van cerrando detrás nuestro para abrirse a continuación en otros nuevos, genera una consciencia relativa de la totalidad de la vivienda, y sobre todo del predio. Una vez dentro, con nuestra percepción alterada por el pasaje entre unidades simétricas (pero con distinta orientación) que se espejan mutuamente, es difícil saber con precisión hacia donde nos movemos. Siempre estamos “dentro” y siempre “entre”. Como una cinta de Moebius, Kings Road funciona como una estructura secuencial continua de espacios intersticiales.

2.10 El diseño del equipamiento

El oficio de Schindler en relación con el diseño, se desarrolla con independencia de la escala de la composición. Desde el proyecto de la envolvente arquitectónica hasta el diseño de su equipamiento, los recursos utilizados son prácticamente los mismos. Esto es así a tal punto, que muchos de los equipamientos que diseña se transforman en *microarquitecturas* que reflejan en espíritu y forma a su envolvente espacial. Un ejemplo elocuente es, por ejemplo, el rincón de la estufa en la Casa Oliver, Los Ángeles, 1933.

En Kings Road, arquitectura y mobiliario comparten: honestidad material, simplicidad, rigor geométrico, abstracción, austeridad, y cierta evocación de la estética de la standarización (repetición, utilización de componentes semi-industrializados, etc).

Los materiales son también los mismos. La misma madera y la misma lona con las que se construyen los muebles, conforman la envolvente del espacio al cual sirven. El propio hormigón de los muros es el que emerge para conformar la bañera y la mesada.

Al igual que a Wright, parece interesarle el desarrollo de variaciones sobre temas geométricos propios a cada vivienda (involucrando el conjunto de las escalas de diseño sin excepción). En Kings Road, cada una de las unidades que integran el conjunto es, en sí misma, una “L”. También lo es el diedro de hormigón que conforman la platea y el muro de respaldo de cada local. “L” vidriadas rematan los laterales de cada habitación. El soporte central de la mesa, las fachadas laterales de poltronas y el sofá son también eles.

Si bien los criterios geométricos elegidos para el diseño del mobiliario son comparables a los que utiliza Wright, se diferencian claramente en su materialización. Mientras que los muebles de su maestro, ostentan un nivel artesanal y de diseño del detalle envidiable, Schindler opta por una estética mucho más despojada. Sus piezas poseen siempre un cierto sabor a muebles hechos en casa, dada la simplicidad extrema con que están pensados y contruidos (simples tablas de madera ensambladas con uniones sencillas). La realidad es que, dado los bajos presupuestos con que habitualmente debía manejarse (sus clientes no poseían fortunas comparables a los de Wright), la mayoría del mobiliario que proyectó, fue construido con contrachapados de madera y no con maderas macizas (y menos aún preciosas). A pesar de ello, su capacidad de síntesis y abstracción formal, confiere una dignidad envidiable a todas las piezas de mobiliario que diseña.

Para su casa proyecta una completa serie de muebles en madera que desarrollan variaciones sobre el tema del cubo y la “L”: butacas, sillas, poltronas, sillones bajos, apoyapiés, sofás, escritorios, mesas auxiliares y de comedor. La investigación formal es tan exhaustiva que, al reunir el conjunto de objetos diseñados, pueden percibirse con claridad las trazas evolutivas que van transformando unas piezas en otras.

2.11 Herencia

Muchas son las influencias y herencias que acumula Schindler en una vida dedicada a la investigación sobre el espacio doméstico. Más aún cuando se integran naturalmente en el mismo individuo, dos realidades culturales tan distintas como la europea y la norteamericana.

De su maestro Wagner conserva el respeto por los aspectos estructurales, los principios geométricos y cierta abstracción formal. De Loos, retoma sus investigaciones sobre el espacio como materia prima esencial de la arquitectura, el cuestionamiento sobre lo preestablecido y su admiración por los EEUU. De Wright, admira profundamente su manejo espacial y la maestría con que obtiene el máximo rendimiento expresivo de cada material.

En el período en que trabajaba en Taliesin Este, se estudiaban las culturas preindustriales como la japonesa, la precolombina y la indo-americana. Algunos gestos, como la leve inclinación del perfil de los muros de hormigón, evocan las construcciones en tierra cocida de Nuevo Mexico, que Schindler había registrado en sus apuntes de viaje.

Pero sin duda la casa entera respira aires orientales: estructura de madera y cerramientos corredizos, carpinterías reticuladas y diafragmas traslúcidos, naturaleza domesticada y fluidez interior-exterior, abstracción formal y flexibilidad espacial, horizontalidad y ligereza.

Schindler supo rescatar detrás de esta inspiración, la vocación natural del lugar. Perseguía, en sus propias palabras, la concepción de “una vivienda tan californiana, como romano es el Foro o griego el Partenón”. Con el tiempo muchas de las propuestas inauguradas en su casa confirmarían su éxito, sentando las bases de la identidad de la arquitectura doméstica en la costa oeste de EEUU.

2.12 Innovación sin lágrimas

En contraste con la modernidad canónica, la arquitectura de Schindler se revela a sí misma lentamente. Tal vez por ese motivo su prestigio no creció tanto desde las publicaciones de arquitectura, como del boca en boca, de aquellos que fueron conociendo su obra personalmente.

El de Schindler es, esencialmente, un espíritu arquitectónico experimental y desprejuiciado. Probablemente por ese motivo su obra no exhiba (ni tampoco persiga), convicciones arraigadas en manifiestos o dogmas. Su arquitectura refleja, desde el inicio en Kings Road, la frescura y tolerancia de la ciudad en la cual nace y se desarrolla.

Para Banham, es ocioso buscar en Schindler la típica tensión moderna entre intenciones y logros, entre apariencia y realidad, entre lo que se pretende y la honesta realidad. No hay engaño, a lo sumo conflictos honestamente expuestos. Defensa de la diversidad vital, antes que coherencia estilística. Según él, el milagro reside precisamente en su capacidad de *innovación sin lágrimas* [BANH-67].

Quizás sea Gregory Ain, colaborador eventual de Schindler, quién sintetize mejor el extraño espíritu innovador de la casa, cuando afirma que “Kings Road representa la evocación de lo nunca antes imaginado”.

2.13 Índice de las ilustraciones del capítulo 2

Página 52

1 - Croquis perspectivo de la casa, ingreso a la unidad de los Schindler; dibujo original de R.M.S / 2 - Planta original de la vivienda con indicación de los destinatarios de cada habitación: R.M.S, Rudolph Schindler; S.P.G, Sophie Pauline Gibling; M.D.C, Marion Chace; C.B.C, Clyde Chace.

Página 53

1 - Aproximación al ingreso de la unidad de los Chace por el corredor de acceso vehicular común / 2 - Porche de ingreso a la unidad de los Chace.

Página 54

1 - Planta parcial del ingreso y baño de la unidad de los Chace., relevamiento original / 2 - Corte parcial por el porche de acceso y el baño de la unidad de los Chace, relevamiento original / 3 - Interiores del baño de la unidad de los Chace con luz directa y luz difusa.

Página 55

1 - Habitación C.B.Chace, vista hacia el patio. Composición original a partir de fotografías de Grant Mudford / 2 - Patio de los Chace desde habitación C.B.C. / 3 - Frente de la parcela, a la izquierda ingreso a la unidad de los Schindler, a la derecha patio de los Chace.

Página 56

1 - Interior habitación M.D.Chace con las corredizas al patio cerradas / 2 - Esquema de vuelco exterior de las habitaciones / 3 - Patio de los Chace. Foto de época.

Página 57

1 - Detalle ventana en ángulo, habitación M.D.C. / 2 Vista hacia patio desde habitación M.D.C. Foto de época / 3 - Interior habitación M.D.C. hacia estufa. Foto de época.

Página 58

1 - Ingreso a unidad de los Schindler / 2 - Vista desde el hall hacia el porche exterior de los Schindler / 3 - Habitación de R.M.Schindler.

Página 59

1 - Patio de los Schindler en el período durante el cual los sleeping porches fueron temporalmente cerrados / 2 - Vista del patio de los Schindler desde el sleeping porche de los Chace.

Página 60

1 - Vista de la habitación de S.P.Gibling hacia la estufa. Composición original a partir de fotografías de Joachim Schumacher / 2 - Corte integral de la habitación de S.P.G y el patio de los Schindler / 3 - Corte equipado de la habitación de S.P.G.

Página 61

1 - Geométrales del juego de comedor de los Schindler en la habitación de S.P.Gibling, relevamiento original.

Página 62

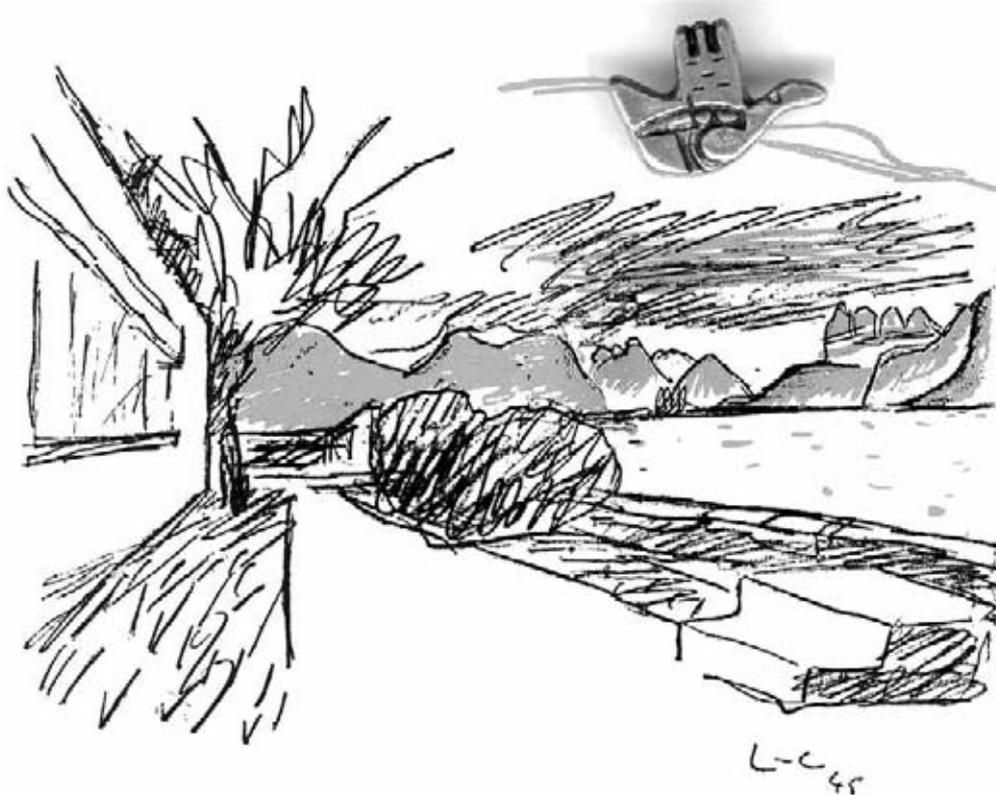
1 - Sistema de equipamiento diseñado por Schindler para la casa en Kings Road / 2 Galka Scheyer sentada frente a la estufa en la habitación de M.D.Chace, década de 1930.

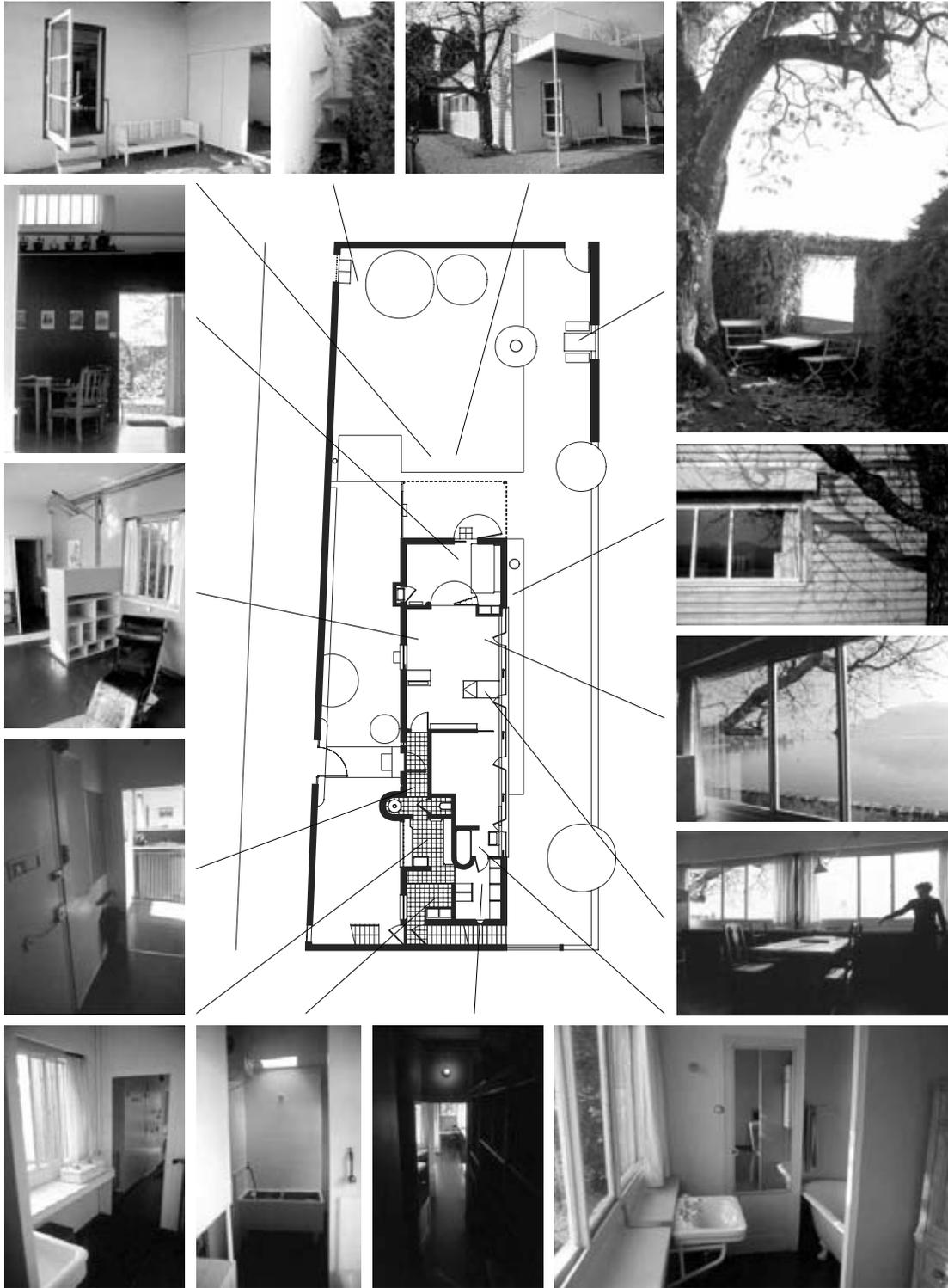
Página 63

1 - Geométrales del sofá cama de los Schindler en la habitación de S.P.Gibling, relevamiento original / 2 - Geométrales del sillón de estar diseñado por Schindler para la habitación de S.P.Gibling, relevamiento original.

3 **La casa pequeña** **Villa Le Lac, Le Corbusier**

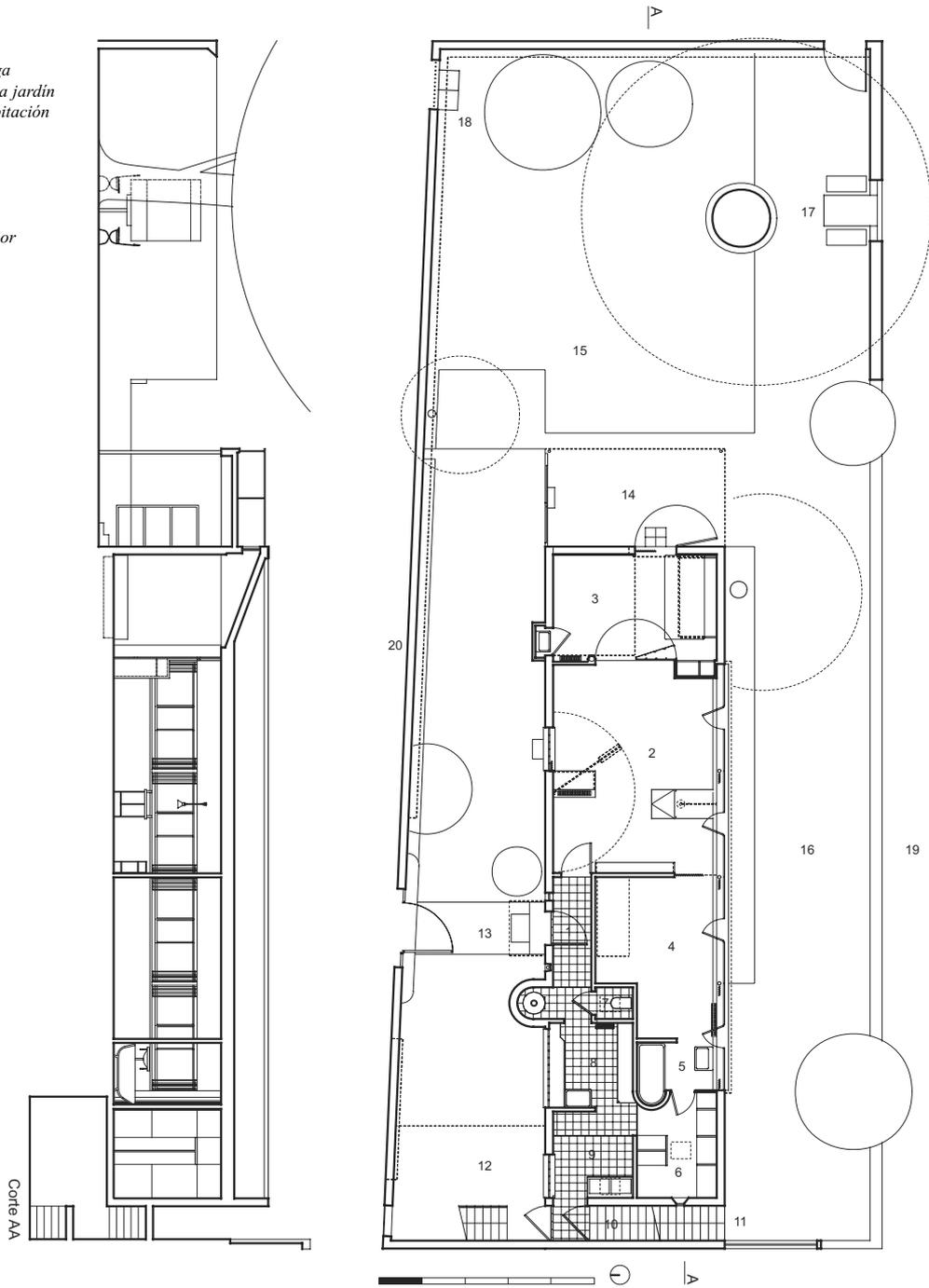
Identificación:	Petite Maison, Villa Le Lac, Casa sobre el lago Lemán
Arquitecto:	Le Corbusier (La Chaux de Fonds, 1887 - Cap-Martin, 1965)
Propietario Original:	George y Marie Jeanneret-Perret
Ubicación:	Corseaux, Suiza
Número de niveles:	Uno
Construcción:	1922-24

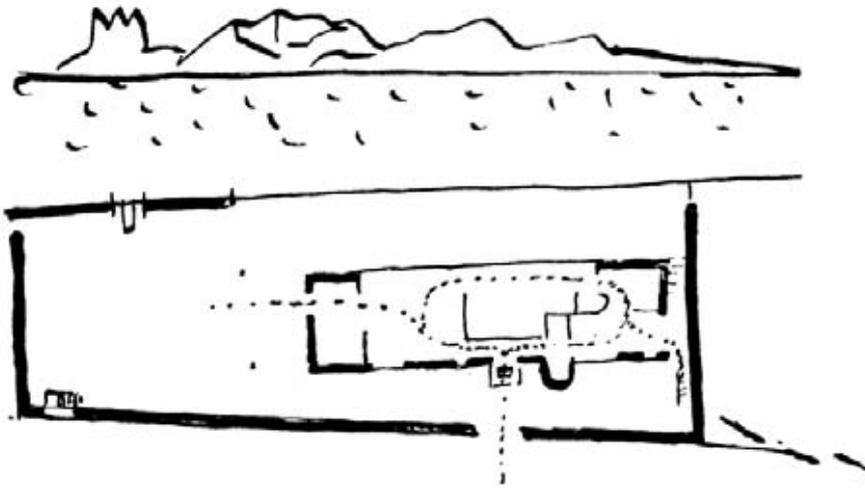




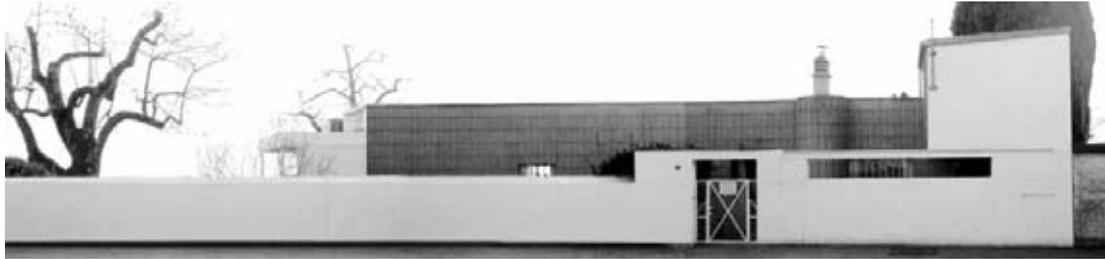
Diseción anatómica de la "Petite Maison"

1. Hall de acceso
2. Estar comedor
3. Desayunador - dormitorio de invitados
4. Dormitorio
5. Baño
6. Vestidor - depósito
7. Inodoro
8. Cocina
9. Lavadero
10. Bajada a bodega
11. Subida a terraza jardín
12. Proyección habitación de huéspedes
13. Retiro frontal
14. Porche
15. Patio
16. Terraza a lago
17. Comedor exterior
18. Mirador perro
19. Lago
20. Vía pública





Y la nave va: La casa sobre el lago Lemán



Aproximación e ingreso, espacios de recibimiento y servicio



El salón: estar, comedor, estudio y sala de música



La pantalla interactiva de la "fenêtre en longueur"



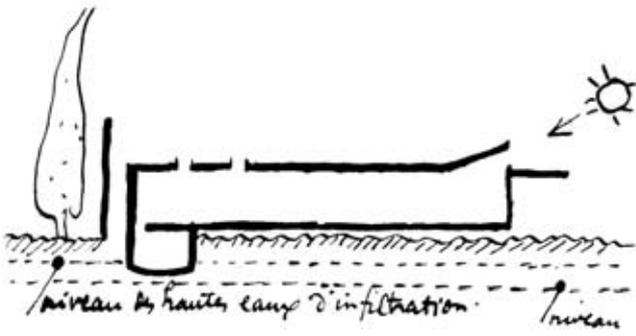
El dormitorio de la madre



El rincón del aseo

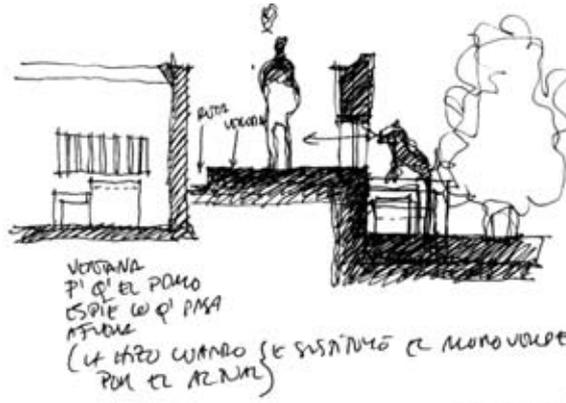


La habitación de huéspedes



El rincón del desayuno y el baño de luz matinal

*La habitación verde*



VILLA LE LAC / B0202.



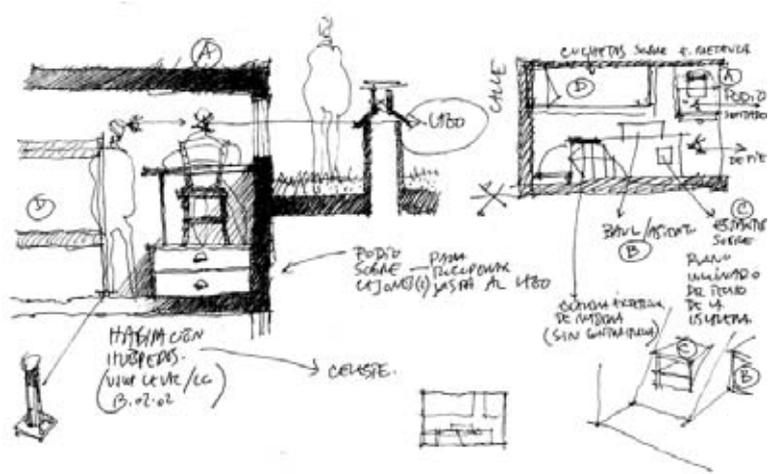
Diálogo polar entre el espacio del porche y el comedor exterior



La terraza lineal abierta al lago



El panorama desde la cubierta



La intimidad del "camarote" de invitados

3.1 Breve descripción

Nuevamente lo autobiográfico, esta vez “familiarmente” hablando, aparece como variable de interés para el análisis arquitectónico. El lugar: “Le Lac” (Corseaux, a orillas del Lago Lemán en Suiza); el programa: una “*Petite Maison*”, espacio doméstico mínimo, afectuosamente compactado en la casa de retiro que Le Corbusier construye en 1923 para sus padres.

El volumen construido reproduce la forma rectangular y alargada del predio. Solar y vivienda, alineados sobre el borde del agua, se descentran según un primer y decisivo gesto de apropiación del sitio. El espacio exterior queda así estructurado en tres sectores claramente diferenciados: al *norte*, la cinta del retiro frontal, filtro hacia la ruta de acceso; al *sur* la terraza abierta al lago y, en el extremo *este*, la “habitación verde”.

Dentro, un nuevo bloque rectangular (que agrupa en un núcleo abierto la zona de descanso y servicio) se desfasa de la envolvente, de modo análogo que la casa respecto del predio. Se libera así en torno a él, un circuito circulatorio continuo que se convierte inmediatamente en elemento determinante de la identidad espacial de la vivienda.

Hacia el este, los espacios ganan en amplitud y carácter colectivo. En el extremo, la aparición del porche resuelve la transición hacia el exterior. Sobre la cubierta (“en cubierta”), el suelo ocupado se recupera en un jardín elevado que otea libremente el horizonte del lago.

El hábil manejo de aperturas y cierres, tanto de la envolvente de la vivienda como del cerco perimetral, regula a voluntad las relaciones espaciales del conjunto. Una única - y larguísima - abertura horizontal perfora la fachada del sol y permite que éste bañe todo el interior, intencionalmente poco profundo. El espacio contenido del jardín se cierra sobre el lago levantando un muro para inmediatamente perforarlo y recuperar, de un modo aún más intenso y tangible, la espectacular vista.

3.2 Y la nave va

La casa se ancla en el terreno como una nave atracada a su muelle. Sobre la popa se ubica la maquinaria que la pone en funcionamiento. En el apretado racimo de espacios de servicio y acondicionamiento de la vivienda encontramos: circulaciones verticales, bodega, baño, cocina, lavadero, despensa y espacios de almacenamiento. Por debajo, una amplia cava que hace que la casa periódica y literalmente flote.

Adosada a medio nivel entre la planta principal y la terraza, una habitación-camarote (cuarto de huéspedes) comparte el paisaje lacustre de una azotea transformada en cubierta marítima. Hacia la proa, la nave se hace más ligera. Apenas un delgado plano proyectándose sobre el jardín coronado por una barandilla náutica.

El destino y las inclemencias del tiempo dieron paso a un último y definitivo gesto expresivo: el “casco” de la nave, nacido de la estética de la abstracción blanca de la era de la máquina, será revestido por el propio Le Corbusier hacia 1935, con un ropaje concreto de láminas corrugadas de aluminio galvanizado.

Imagen recortada en toda la variedad imaginable de marcos de referencia, sonido del agua golpeando contra el muro o reflejo luminoso, el lago es una *presencia permanente* para todos los sentidos.

Y la nave va.

3.3 Puertas adentro

En un predio tan estrecho, la casa se ubica, inevitablemente, próxima al límite con la vereda. En esta situación, el breve (aunque fundamental) espacio entre el portón a la calle y la puerta de ingreso, es el principal responsable de la transición hacia el ámbito privado de la vivienda.

Le Corbusier prevé, además, un control independiente y cruzado del paso y la visibilidad. El portón metálico calado se enfrenta a una puerta ciega mientras que la transparencia de las ventanas se encuentra con la opacidad del muro macizo hacia la calle.

Signos convencionales, eternos y eficientes, indican el acceso (a la hermética): un alero de protección mínimo en correspondencia con el realce del escalón frente a la puerta ciega flanqueada de hortensias; a la derecha un pequeño nicho circular donde empotrar una luz; a la izquierda, una tronera vertical que controla visualmente el acceso desde el interior y permite a unos pocos rayos de luz dar forma al vestíbulo.

Dentro, nos recibe la semi-penumbra del recibidor, en el cual nos despojamos del abrigo, el paraguas o pasamos rápidamente al baño. La luz nos orienta entonces hacia el salón. El gesto de ingreso es controlado por la aparición de un mueble separador que emerge como un pliegue desde el muro. Hacia un lado funciona como repisa de teléfono y nicho para el radiador; hacia el otro como contenedor multiuso abierto.

Nuestro tránsito es derivado así desde el margen exterior hacia el eje central del espacio. Frente a nosotros cuatro espacios se encadena en progresión lineal: el salón, la sala-dormitorio, el porche y la habitación verde (jardín).

El contundente gesto de la ventana corrida nos conduce por el borde opuesto (sobre el lago), hacia la zona íntima del dormitorio y el baño. A través de ella pasamos a la zona de servicio, para retornar, cerrando el circuito, al punto de partida. El circuito continuo regula el paso desde el resplandor a la penumbra; desde la amplitud a la contención espacial; desde el ámbito más público al corazón más privado. Como mecanismo de relojería, la casa pauta el pasaje cíclico por sus distintas estaciones. El circuito se recorre una y otra vez, en uno u otro sentido. El espacio se concibe vivo, en permanente renacimiento y transformación.

En el centro, un núcleo de muros se pliega como un gran biombo, adaptándose a la curva de la bañera, la forma de la cama o el nicho del inodoro. El mismo recurso, aplicado a la envolvente exterior, genera pulsaciones que revelan la presencia de la caldera, el lavabo del rincón de invitados o el sol de la mañana deslizándose hacia el interior. Se reconoce así la singularidad del evento preservando, simultáneamente, la pureza geométrica del contenedor espacial.

El propio volumen de la casa hará las veces de núcleo central de un nuevo circuito, ahora exterior. Lentamente, los circuitos comienzan a fundirse y confundirse en la continuidad circular del movimiento.

3.4 Espacio en movimiento

La casa se organiza geométricamente según un orden regular que reproduce rítmicamente un mismo módulo a lo largo de un único eje longitudinal central. La aparente sencillez esconde una complejidad develada solo por el movimiento en el espacio.

La experiencia de un número controlado de espacios desde una considerable variedad de situaciones y puntos de vista, con el consecuente cambio de referencias, afirma la conciencia del propio movimiento y genera una ilusión de mayor amplitud y variedad perceptiva del espacio. Este se nos presenta como una serie de revelaciones fragmentarias estructuradas según una *visión serial*. Nada es absolutamente previsible ni totalmente desconocido. Los eventos espaciales se encadenan entre el preanuncio y la sorpresa encontrando siempre el justo punto medio entre el disfrute intelectual y la emoción espontánea.

Incluso cuando el movimiento real encuentra sus límites, conserva aún la posibilidad de prolongarse virtualmente en la proyección de la mirada.

La *circularidad* y la rotación permanente son constantes tanto de la vivencia interior como exterior de la casa. Los circuitos a uno y otro lado de la envolvente terminan finalmente por encontrar continuidad cuando, de improviso y en el punto culminante de la espiral ascendente, recuperamos desde la azotea el contacto visual con el interior, a través de la abertura que recibe el sol de la mañana.

3.5 Color, teoría y práctica

Para Le Corbusier, todo lo esculpido, modelado, vive por efecto de la sombra, de la penumbra y de la luz, a partir de lo cual concluye que sólo la monocromía, nos permite la exacta evaluación de la volumetría de un objeto. Por este motivo, consideraba al color como un agente “peligroso” para la expresión del volumen, capaz de alterar e incluso destruir su verdadera percepción (camuflaje arquitectónico). El color clasifica los objetos, modificando el espacio. Es portador de espacio. Adoptará entonces el uso del color como manipulación consciente del espacio e instrumento de su voluntad arquitectónica.

En su teoría, “el azul y sus componentes verdes crean espacio, generan atmósfera, dan sensación de distancia, alejan el muro, lo vuelven menos perceptible”. En cambio “el rojo, y sus componentes marrones y naranjas fijan el muro, afirman su situación exacta, su dimensión, su presencia” (textos de “La Polychromie Architectural” de Le Corbusier citados en [SANC-00]).

Esta teoría aplicada a la “Petite Maison” (contemporánea a las experiencias cromáticas de la Maison La Roche) permite moldear desde el color las características de su interior, identificando ámbitos espacial y/o funcionalmente reconocibles. Se suceden así, la profundidad azul de la sala-dormitorio en penumbra, el verde pálido y espacial del estar, el ocre solar del dormitorio y el resplandor blanco del baño (enfrentados al rojo lacre bajo el antepecho de la ventana corrida).

Le Corbusier cuida especialmente que el color no se transforme nunca en un velo que uniformice la lectura del espacio. Por ello, articulando los cambios de color, encontraremos siempre la neutralidad de un *muro blanco* (“culto del vacío, voluptuosidad de lo absoluto”: Léger, 1922 citado en [SANC-00]).

3.6 Luz

El proyecto de iluminación natural de la casa se afirma en la interacción de unas pocas situaciones de luz. La primera combina una ventana continua, que acompaña el arco central del trayecto solar, con espacios de poca profundidad, obteniendo en consecuencia, un fuerte asoleamiento durante la mayor parte del día. La segunda se vale del gesto directo e instintivo de levantar un sector de la

cubierta plana (como si se tratase de una puerta trampa por la cual acceder a cubierta) para que la luz de la mañana se asome al interior de la casa. La tercera reserva para los espacios de servicio la luz difusa de la fachada en sombra o el baño preciso de luz desde lucernarios estratégicamente ubicados (vestidor, lavandería, inodoro).

En todos los casos, la luz ingresa en la vivienda tamizada por un sistema de filtros, tradicional y efectivo. Cortina de enrollar, aberturas batientes de hierro y, en el interior, cortinas de tela.

3.7 *Fenêtre en longueur*

La ventana hacia el lago es, desde el momento de su concepción, componente clave par la comprensión del proyecto. Incorpora el paisaje al espacio interior, acompañando su horizonte. Aporta el sentido de proporción y progresión espacial. El ritmo de las divisiones verticales se transforma en su cadencia espontánea. Once metros de ventana a lo largo de la cual se suceden los eventos singulares que pautan el encadenamiento de ámbitos domésticos diferenciados (el nicho del armario empotrado, la mesa fija y la lámpara articulada, la instalación sanitaria y de calefacción bajo el antepecho, el lavatorio).

Orientada al sur, se abre generosamente al sol durante la mayor parte del día. La organización, según paños alternados fijos y móviles, asegura una adecuada ventilación. La inclusión de la cortina de enrollar exterior, proporciona una mejor hermeticidad y la incorporación de cortinas interiores, un control más flexible del resplandor.

Marco para el cambiante paisaje interior y exterior, pantalla interactiva, la *fenêtre en longueur* es un contundente trazo lineal, que, reflejo de la horizontal quietud de la superficie del lago, se transforma empáticamente en arquitectura.

3.8 Dormitorio

El dormitorio, como espacio, es un simple ensanchamiento funcional de la circulación sobre la ventana al lago. Independizable del salón por la frágil mediación de una cortina de tela, el nicho de descanso deja espacio para unos pocos muebles: el lecho, un armario, un escritorio y una silla. El mismo plano que se pliega generando el espacio de la cama, se adapta luego al armario, para finalizar su recorrido abrazando la curva de la bañera. La regularidad de la ventana continua juega como contrapunto expresivo del sinuoso muro que, al alejarse o acercarse, modifica el espacio.

3.9 Selección natural

El escritorio es la pieza de equipamiento más antigua de la casa, concebida por el maestro para la Maison Blanche, casa de la familia Jeanneret-Perret en La Chaux de Fonds (1912). Es probable que tanto el armario como las sillas del comedor y la sala tengan el mismo origen.

La convivencia de piezas de equipamiento tradicionales, con elementos de concepción absolutamente nueva provoca una agradable sensación de confort y familiaridad (tal y como cuando nos encontramos con las sillas Thonet en el Pabellón del Esprit Nouveau). No resulta extraño entonces que cohabiten bajo

el mismo techo la concepción histórica del mueble-contenedor, representada en el armario del dormitorio, y la moderna integración al muro o el rol de divisor espacial, que ostentan el armario empotrado de la sala y el mueble multiuso del estar. Reflejo de dos actitudes frente al diseño diferentes y distantes en el tiempo, ambas realidades, no solo coexisten y se complementan, sino que se potencian entre sí.

A pesar de la novedad del contenedor arquitectónico, el equipamiento y los objetos de uso cotidiano son testigo de una cuidada selección natural producto del tiempo vivido y disfrutado. La sabiduría de la historia viva habita la casa desde el primero al último de sus días.

Vale la pena recordar que, hasta ese momento, Le Corbusier no había dado a la luz aún sus propuestas de sistemas de equipamiento fijo (*Casiers Standard*, Exposición Internacional de París, 1925) y móvil (salón de Otoño, París, 1928).

3.10 El salón

El salón es, en realidad, un racimo de espacios estructurados axialmente. La previsibilidad de la simetría es, sin embargo, eficientemente combatida por el modo de perforar la envolvente y abrirse a las vistas y la luz natural (ventana corrida, lucernario trampa).

Cuando nos ubicamos sobre el eje longitudinal de la vivienda, de espaldas al núcleo central, encontramos a uno y otro lado dos piezas de equipamiento claves que dirigen nuestro movimiento dentro de la casa: a la derecha y hacia la zona de descanso, la mesa del comedor; a la izquierda y hacia el vestíbulo, el mueble fijo multiuso.

La ubicación frente por frente de ambos, estrecha el paso y nos obliga a circular centralmente. A este primer espacio preparatorio, le suceden tres ambientes encadenados: el estar propiamente dicho, una pequeña sala que, cuando es necesario, puede convertirse en dormitorio auxiliar y, finalmente, el porche.

3.10.1 *Casier standard* emergente

El mueble fijo, adosado a la pared (extensión material del muro) genera por su sola presencia, un pequeño vestíbulo previo que reduce la velocidad de ingreso y conduce el recorrido. Al adoptar una altura apenas superior al antepecho de las aberturas, no cancela la percepción global del espacio, aunque colabora en la definición de rincones específicos. Muro equipado a doble faz, diferencia su función con relación al espacio que sirve.

Especie de “*Casier standard* emergente”, parece prefigurar formal y funcionalmente, las investigaciones sobre equipamiento junto a Charlotte Perriand, que poco tiempo después, verían la luz en el Pabellón del Esprit Nouveau (Exposición Internacional de Artes Decorativas, París, 1925).

3.10.2 Mecanismos

Le Corbusier no teme utilizar, para definir algunos de los elementos más característicos del interior de la vivienda, gestos formales más cercanos a una estética productiva industrial que doméstica.

Simple y exagerado a la vez y sin más alarde formal que la propia evidencia funcional, apenas entramos al salón, nos encontramos sobre el mueble, con el enorme brazo de una luminaria que barre, en su movimiento semicircular (entre el ingreso y el piano), casi todo el salón.

Enfrente, otra lámpara en ménsula se mueve también circularmente, esta vez, según un plano vertical, de modo de controlar la distancia a la mesa del comedor. Esta, a su vez, posee un mecanismo que le permite regular según un simple movimiento de rebatimiento, la dimensión de su superficie útil.

El estar y la sala están conectados por un amplio pórtico de un par de metros (sobre un total de cuatro). El uso integrado o independiente de ambos espacios, es confiado a una gran hoja articulada (batiente y corrediza) que, a través de la combinación de movimientos encadenados, se extiende, pliega y/o desplaza a requerimiento.

Cuando el área de relación permanece integrada, desaparece tras el muro, ocultando el acceso al armario empotrado del huésped eventual. Cuando por el contrario, la habitación se utiliza como dormitorio, se despliega y traslada para independizar transitoriamente la “trastienda”.

3.10.3 Trastienda

Mínimo dentro del mínimo, la habitación posee aceitados mecanismos que no le hacen faltar nada.

Una cama que son dos (separando la cama de la pared, se descubre un nuevo lecho que duplica la capacidad de recibir visitas); un armario que está y no; la mitad del techo que se levanta para recibir la luz de la mañana y para dejar que la vista escape libre hacia el cielo; el verde enmarcado en la puerta-ventana al jardín; una mesa de conversación circular; la sorpresa de un espejo y un lavabo que, ocultos en el muro, dan vida al rincón del aseo y la libertad de intregarse o apartarse y, por lo tanto, de definir su propia intimidad.

Sala y dormitorio, pública y privada, pequeña y autosuficiente es, para quién conoce el Cabanon donde Le Corbusier terminará sus días, un “recuerdo del futuro”.

3.11 El porche

El porche, proa frágil de la casa, es esencialmente un refugio. Recuerda, incluso formalmente, la antesala que muchas tiendas de campaña generan frente a su acceso, tensando un toldo sobre delgadísimos apoyos metálicos. Un techo sostenido apenas sobre dos delgadas columnas de hierro, recostado contra el testero libre de la vivienda y protegido a voluntad hacia la calle, con la incorporación de un par de paneles metálicos corredizos. Solo una puerta vidriada (rebatible contra el muro), un par de escalones (señales tangibles del umbral apenas atravesado), y una larga banca en calma y muda espera, habitan su interior.

Todo es blanco, con excepción del suelo de piedra partida gris (signo sensorial de “lo exterior”) y del cielorraso rojo que, de vez en cuando, es invadido por los caprichosos arabescos que proyecta el sol al reflejarse sobre la superficie del lago.

Marco delicado y oriental para la contemplación del paisaje, el espacio del porche es un prisma apenas delineado, definido por trazos blancos y delgados planos móviles, y coronado por la filigrana náutica de la proa de la cubierta. Su vocación expresiva es la ligereza, la unidad y cierto carácter efímero.

3.12 La habitación verde

Así bautizó el propio Le Corbusier al sector de jardín sobre el extremo este de la parcela, en un acto de confirmación de la frecuente futilidad de la división entre espacios interiores y exteriores. Es evidente que no alcanza el hecho indiscutible de ser un espacio a cielo abierto, para ser catalogado fuera de la serie de espacios contenidos, controlados, y por lo tanto, interiores.

La habitación verde, no es más que la culminación anunciada de una secuencia de espacios, que desde el extremo opuesto del predio, se suceden en progresiva expansión.

Como en el interior, unos pocos elementos de equipamiento controlan la habitación, generando subespacios y rincones diferenciados (para meditar, conversar, estar, comer, para ... el perro). Muros, paneles corredizos, una banca, el enorme cilindro del tronco de un gran árbol, un par de delgados pilares, cambios de textura en el suelo, grupos de arbustos, una mesa y un par de asientos junto al cuadro vivo del lago recortado en el muro.

El espacio, de planta cuadrada (y aproximadamente 10 metros de lado), es controlado perimetralmente por muros ciegos que impiden el contacto visual, con excepción de algunos puntos estratégicos.

Hacia la calle y a ras de vereda, el muro, que se extiende ciego desde el portón de acceso, se abre de improviso antes de llegar al ángulo. Una ventana baja y pequeña, cerrada por barrotes de hierro deja entrever, enigmáticamente, un sector de vereda. La secundan dos pliegues de hormigón, que a modo de escalera, permiten llegar hasta el nivel del antepecho. Es... el mirador del perro.

Mucho más interesado en el tránsito de personas y vehículos que en la espectacular vista al lago, el perro de los padres de Le Corbusier prefiere correr de un extremo al otro del terreno entre el portón de acceso y su mirador. El maestro está atento; el perro feliz.

Hacia el oeste, entre el cerezo junto al porche y un grupo de arbustos, el paso hacia la terraza sobre el agua se estrecha, configurando una suerte de umbral verde.

Hacia el lago, un sector del muro se cala y rebate dando lugar a una mesa fija recostada sobre una ventana que enmarca e intensifica la presencia del paisaje. Como brotados del suelo, un par de bancos completan un rincón esencial de la vivienda: el espacio de conversación y comedor al aire libre al abrigo de la hoy imponente "pawlonia".

La techumbre natural del follaje del viejo árbol, más o menos tupida según la estación, afirma la natural atmósfera de recogimiento del jardín, transformándolo, en uno de los ambientes más íntimos de la casa. Internamente todo se resuelve desde el diálogo cruzado entre los dos protagonistas ("atractores") del espacio: el porche y la ventana exterior junto al árbol.

3.12.1 Capturando el paisaje

El simple hecho de enmarcar, presupone el establecimiento de una frontera. La imagen encuentra en su marco un valor adicional, que la separa y distingue del resto de las imágenes.

En muchos casos, de lo único que se trata es de censurar lo que el marco, cuidadosamente, no selecciona. En la "*petite maison*" no hay, en cambio, nada que esconder. La apertura al lago es naturalmente deseable. Por eso mismo, nos obliga a saborearla poco a poco, evitando que nuestros sentidos se saturen.

La estrecha ventana corrida que enmarca el horizonte desde el interior, al igual que la abertura en el muro del jardín, simplemente dosifican el disfrute, para, simultánea y estratégicamente, aumentar su intensidad. Únicamente luego de cumplido este rito de iniciación, es posible ingresar a la terraza lineal sobre el lago y abrir nuestros sentidos libremente al paisaje.

Viene a la memoria el control visual análogo que, sobre el espectacular paisaje de los farallones de Capri, propone A. Libera, en la ventana del estar de la Casa Malaparte (en franca oposición y complementariedad, con la desmesura de la visión abierta desde la plataforma de la terraza).

3.13 El camarote

El cuarto de huéspedes se incorpora a la estructura de la casa como un volumen anexo e independiente, adyacente a la envolvente principal y despegado del suelo a una cota diferente al resto de la vivienda. Si bien se ubica en el espacio del retiro frontal, asoma por sobre el nivel de la cubierta y desde allí se prolonga visualmente hacia el horizonte del lago.

Casa en el árbol, camarote, atalaya, reducto íntimo y apartado, el cuarto de huéspedes de la “*Petite Maison*” reúne todas las características del espacio de recogimiento ideal. Independencia, separación del mundo (distancia que objetiva la contemplación), dimensión reducida y concentración espacial. Un verdadero universo-ombligo que permite la proyección hacia el infinito interior y exterior.

La habitación es un sencillo prisma, con la austeridad formal y material de una celda monástica. Alberga apenas unas pocas piezas de mobiliario: dos camas (cuchetas), un baúl, una repisa y, sobre la ventana, una silla y una mesa fija sobre un podio que reserva en su interior espacio para un par de cajones. *Studiolo* esencial, espacio de recogimiento intemporal, este ángulo justifica y explica por sí solo, la existencia de la habitación.

Así como la habitación verde aparece como el espacio de recogimiento colectivo, el cuarto de huéspedes representa el recogimiento individual más íntimo.

3.14 En cubierta

“Subir al techo. Placer olvidado y bien conocido por algunas civilizaciones en tiempos pasados” [CORB-54].

La azotea evoca la cubierta de un viejo barco encallado en la costa que, con el tiempo, ha sido invadida por la naturaleza, y donde la emoción de recostarse en la barandilla y contemplar el paisaje se ha conservado, en cambio, intacta.

Tema de investigación permanente en toda su obra (no en vano integra su selecta lista de cinco puntos), el principio de recuperación del suelo ocupado a través de la incorporación de la azotea-jardín, es aplicado por el maestro en este caso plenamente y sin concesión alguna. La cubierta ofrece no solamente una superficie plana, accesible y practicable, sino que recrea la porción de naturaleza que la casa releva al posarse sobre el suelo. “El hormigón posibilita la cubierta-terrace y quince o veinte centímetros de tierra la transforman en una azotea-jardín” [CORB-54].

“Estamos en lo alto a la hora de más calor. El pasto está reseco. No importa, cada brizna de hierba arroja una pequeña sombra, y tierra y raíces, conforman una excelente aislante. Aislante del calor y del frío. Producto isoterma gratuito que, además, no necesita mantenimiento alguno”

“A fin de setiembre, las flores de otoño han desaparecido y el techo reverdece. En verano, un pastizal alto y despeinado lo cubre todo. El jardín de la azotea vive de sí mismo, a merced del sol, las lluvias, los vientos y los pájaros portadores de semillas. Abril de 1954: el techo se ha recubierto de un denso manto de pequeñas flores azules..., nadie tiene idea como llegaron hasta aquí” [CORB-54].

3.15 Pequeña casa experimental

Una mirada atenta a la casa permite descubrir tras su callada modestia (e incluso voluntario anonimato) una actitud permanente y persistente de experimentación.

De algún modo pareciera que Le Corbusier hubiese utilizado de modo consciente esta oportunidad para montar un verdadero laboratorio de investigación arquitectónica. Temas que le preocupan desde ese momento y por siempre, encuentran en la casa sobre el lago Lemán, la prefiguración de futuras soluciones.

Tan ocultos o evidentes como se desee, subyacen en esta pequeña casa, elementos claves para la comprensión del conjunto de su obra. Siguiendo un proceso compositivo riguroso pero distendido (al menos sin la presión de la obra de gran presupuesto y máxima difusión), el maestro ensaya teoría y práctica del uso del color y de los materiales; esboza ideas clave para la generación de un sistema de equipamiento; concreta radicalmente el concepto de la terraza-jardín; e investiga, de forma determinante, sobre los conceptos de espacio mínimo, encadenamiento y fluidez espacial.

Está allí, a la vista de quién quiera descubrirla, la punta de la madeja de obras claves en su carrera como la Maison La Roche, el Pabellón del Esprit Nouveau o el Cabanon.

3.16 Mínimo e intemporal

El diseño del espacio mínimo requiere precisión. Deseos y necesidades se filtran, sobreviviendo únicamente lo esencial. Una ventana mínima no posee forma hasta que la vista deseada y la condición de luz imaginada son definidas. Lo mínimo puede ser grande pero nunca sobredimensionado. Se puede soñar en grande y pensar económicamente.

En su austeridad extrema, la casa pequeña sobre el lago es un modelo de medida. Cada elemento, cotidiano, simple, funcional (incluso aisladamente poco atractivo), adquiere en el conjunto su verdadero valor y debe poder ser aprovechado una y otra vez, de muchas y diversas formas.

La “*Petite Maison*” provoca la admiración del objeto sencillo que se renueva con cada mirada.

Tiene el encanto de lo natural (e incluso de lo tradicional) y se presenta ante el visitante como un ambiente familiar, de fácil aprehensión y, seguramente, muy comfortable para vivir. Pequeños gestos surgen aquí y allá como respuesta a necesidades espontáneas y repentinas. Una suma infinita de sentidos rincones, da vida a un espacio doméstico de algo menos de 60 metros cuadrados que, envuelto en una atmósfera de amable intemporalidad no ostenta, sin embargo, ningún signo de pretensión. Probablemente por eso mismo retenga, detrás de su ligereza aparente, tanta profundidad.

3.17 Índice de las ilustraciones del capítulo 3

Página 74

1 - Porche exterior / 2 - Mirador del perro / 3 - La habitación verde / 4 - Ventana exterior de la habitación verde / 5 - Detalle del revestimiento exterior en zinc / 6, 7 - *Fenêtre en longueur* / 8 - Sector del aseo / 9 - Vestidor / 10 - Lavandería / 11 - Cocina / 12 - Vestíbulo / 13 - Estar comedor / 14 - Rincón de invitados.

Página 75

1 - Corte longitudinal y Planta de la vivienda, relevamientos originales.

Página 76

1 - “Le plan est installé...”, esquema circulatorio de la vivienda, dibujo de Le Corbusier, 1954 / 2 - Vista de la casa desde el lago.

Página 77

1 - Fachada a la calle. / 2 - Acceso principal / 3 - Vestíbulo, vista hacia Estar comedor / 4 - Estar comedor desde vestíbulo / 5 - Cocina, vista hacia vestíbulo / 6 - Cocina, vista hacia lavandería / 7 - Lavandería.

Página 78

1 - Estar comedor, vista hacia la sala-dormitorio. En primer plano, sobre la mesa extensible, luminaria de giro según plano vertical / 2 - “*Casier standard*” fijo / 3 - Luminaria de giro horizontal, que “barre” toda la habitación / 4 - Sillas de respaldo basculante diseñadas junto a Charlotte Perriand y presentadas por primera vez en el *Salon d’automne* de París de 1929.

Página 79

1 - Estar comedor, vista desde rincón de invitados. / 2 - Estar comedor. Foto de época, colgada hoy en las paredes del propio espacio.

Página 80

1 - El escritorio diseñado por Le Corbusier para su madre cuando todavía estaba en la casa familiar de La Chaux de Fonds. Foto de época / 2 - El mismo escritorio hoy día en la Petite Maison / 3 - El dormitorio de la madre de Le Corbusier en una foto de época que encontramos colgada hoy en el propio espacio.

Página 81

1 - El rincón del aseo / 2 - El vestidor desde la tronera abierta sobre la escalera que sube a la azotea / 3 - Detalle de la puerta-espejo hacia el vestidor / 4 - La circulación y la ventana corrida desde el vestidor / 5 - El dormitorio desde el rincón del aseo.

Página 82

1 - El panel corredizo dando intimidad al rincón de la cama en la sala-dormitorio / 2 - La sala-dormitorio desde el estar-comedor / 3 - El armario ocultable y el espacio inferior para una segunda cama / 4 - El rincón de la cama.

Página 83

1 - Vista del estar y el rincón de invitados desde la ventana superior de la azotea / 2 - Ventana alta que recoge el sol de la mañana. Las cerámicas fueron traídas por Le Corbusier de su viaje a oriente de 1911 / 3 - Corte esquemático donde Le Corbusier muestra el ingreso de luz al interior desde el Este / 4 - Vista hacia el estar. Nótese la presencia del lavabo y el espejo ocultables.

Página 84

1 - La ventana abierta en el muro de la habitación verde / 2 - La proa de la azotea con la barandilla náutica / 3 - La ventana exterior vista desde el porche.

Página 85

1 - El mirador del perro / 2 - Fachada interior y corte croquizado del mirador del perro hacia la calle / 3 - El espacio del Porche, dos escalones más abajo que el interior de la vivienda. Puerta vidriada batiente al exterior, banca y paneles corredizos / 4 - El porche y la vivienda desde el rincón de la ventana exterior sobre el lago.

Página 86

1 - Grilla de remate en la medianera y comienzo de la escalera a la azotea / 2 - La terraza abierta al lago, vista hacia el rincón de la ventana exterior / 3 - Vista hacia el punto de subida a la azotea / 4 - Desembocadura de la terraza lineal sobre la habitación verde.

Página 87

1 - La escalera a la azotea desde la terraza lineal / **2** - Azotea verde, vista hacia extremo este. A la izquierda, la calle; a la derecha, el Lago Lemán / **3** - La escalera a la azotea desde lo alto / **4** - El rincón de la ventana exterior visto desde la azotea.

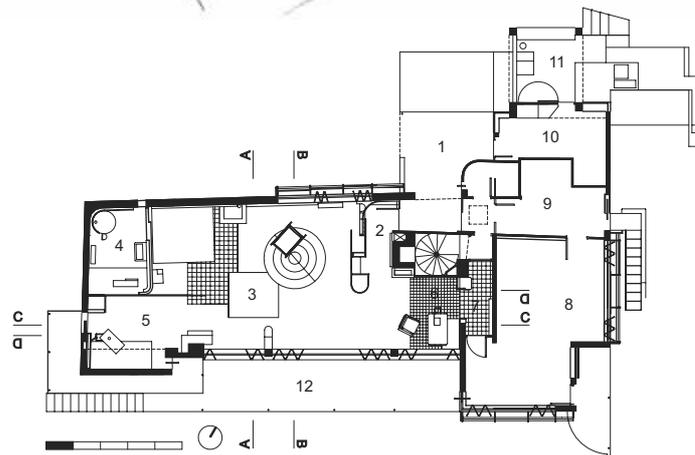
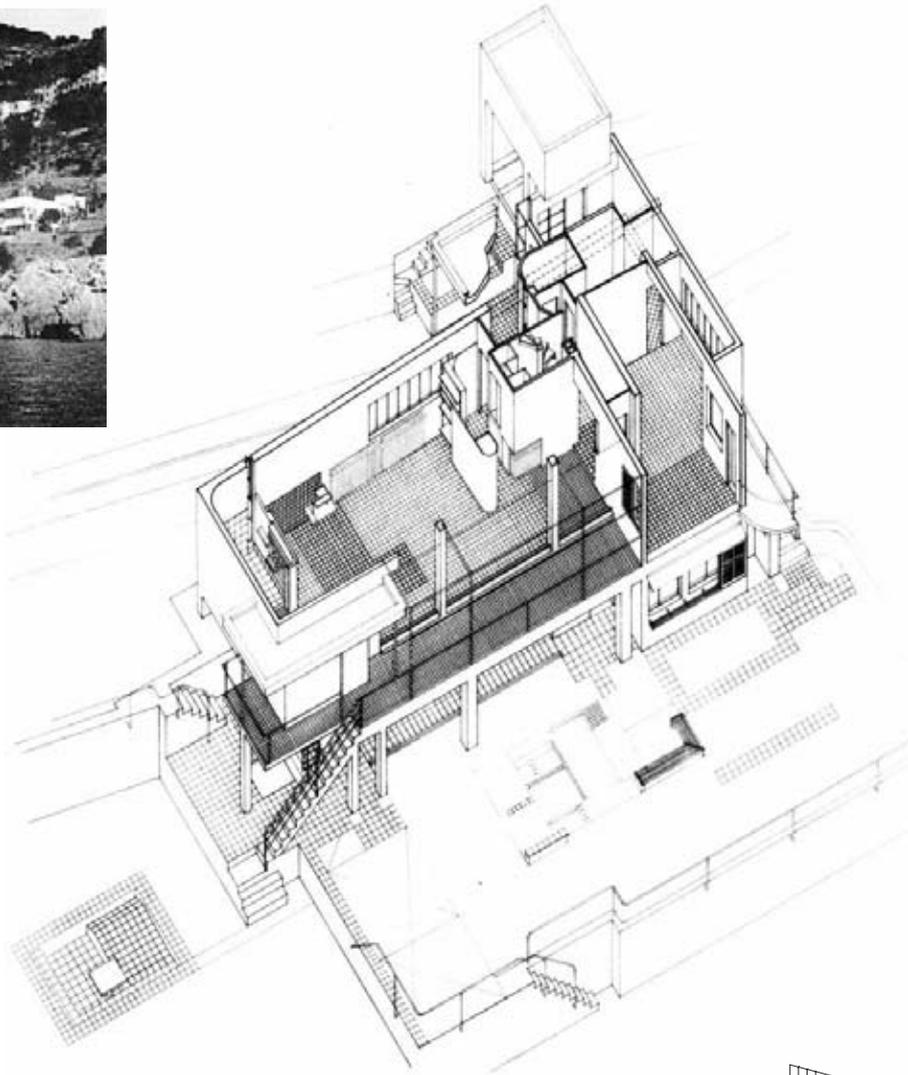
Página 88

1 - Habitación de huéspedes, vista hacia rincón del escritorio / **2** - Esquema de planta y corte croquizado del “camarote” de huéspedes / **3** - Escritorio y plataforma elevada sobre cajones / **4** - Escalera de ingreso a la habitación de huéspedes.

4 Beau Temps, Invitation Au Voyage E-1027, Eileen Gray

Identificación: Casa E-1027
Arquitecto: Eileen Gray (Enniscorthy, 1878 - París, 1976) / Jean Badovici (1893 - 1956)
Propietario Original: Eileen Gray y Jean Badovici
Ubicación: Promenade Le Corbusier, Roquebrune-Cap Martin, Francia
Número de niveles: Dos
Construcción: 1926 - 29



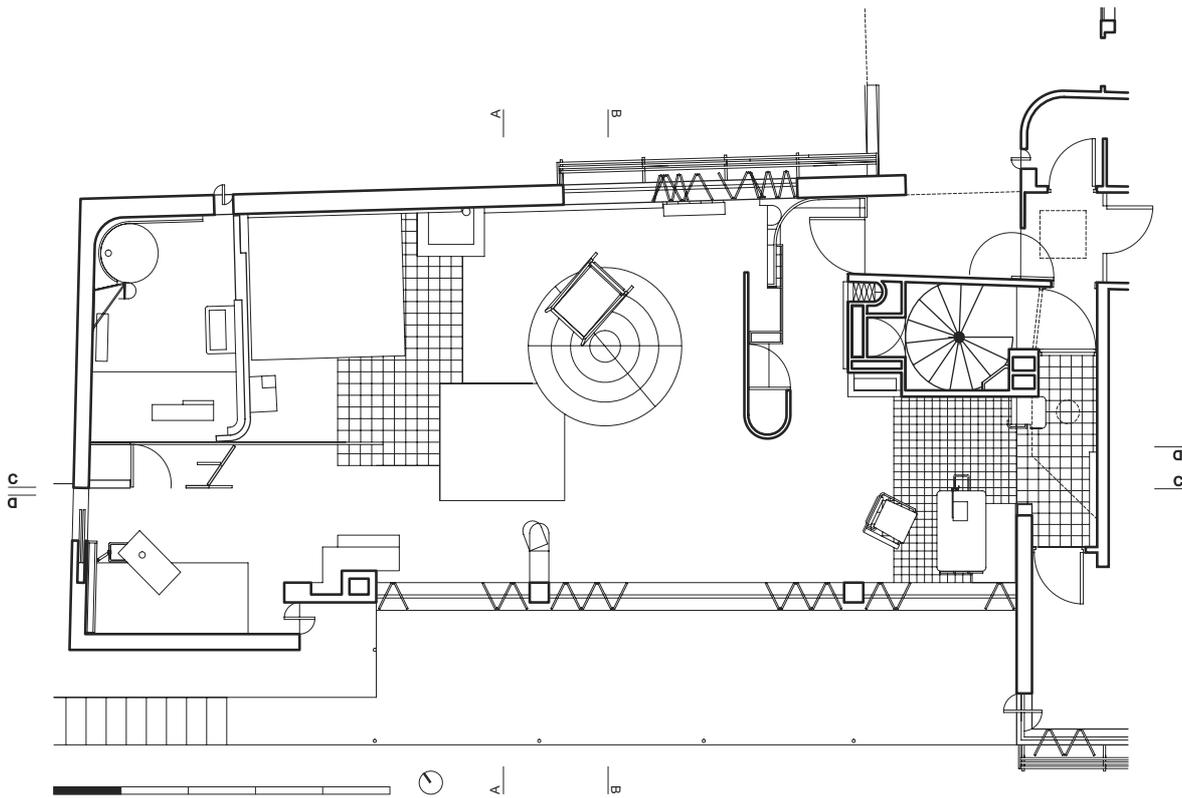


1. Ingreso cubierto
2. Vestíbulo
3. Salón principal
4. Baño
5. Rincón de huéspedes
6. Comedor
7. Bar
8. Dormitorio principal
9. Baño principal
10. Cocina
11. Cocina al aire libre
12. Terraza

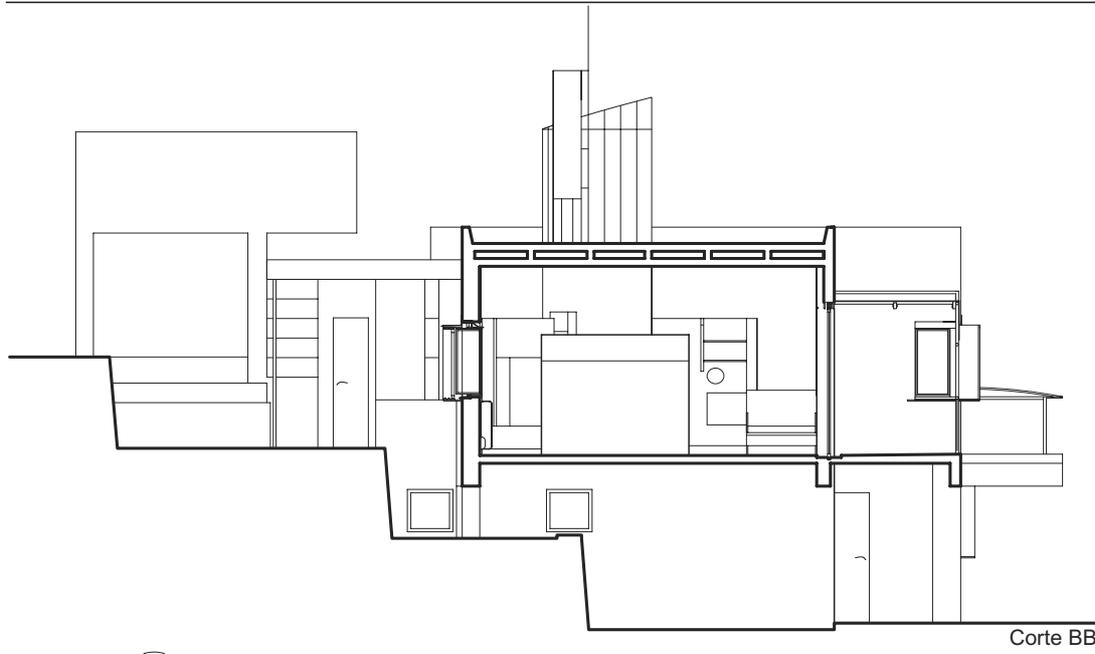
La "maison au borde de mer"



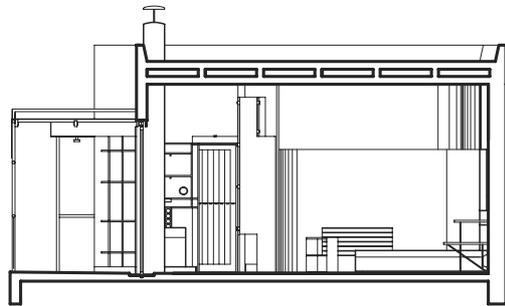
Aproximación e ingreso: "entrez lentement"



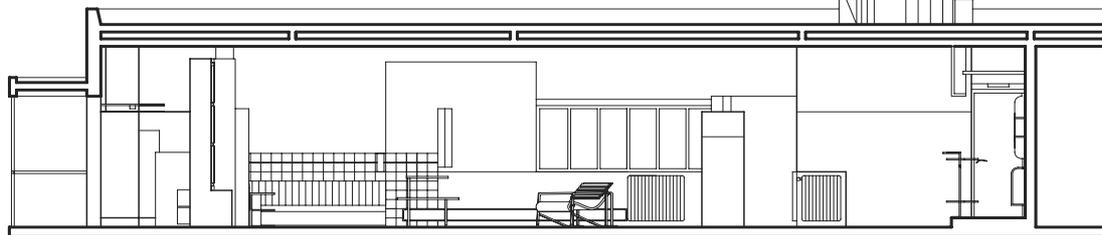
Diseción gráfica del gran salón



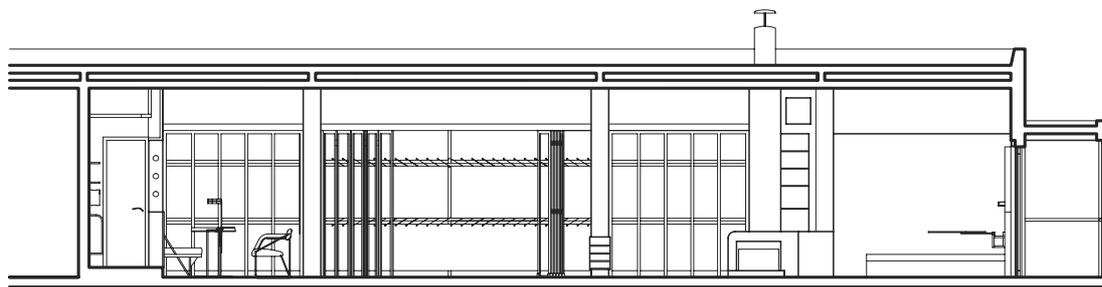
Corte BB



Corte AA

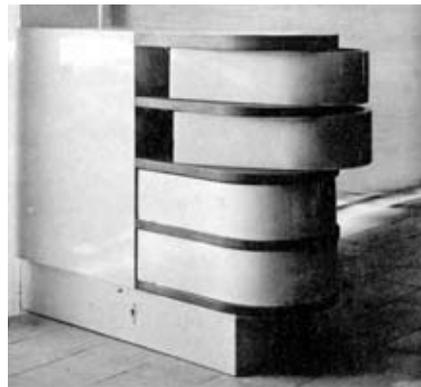


Corte CC

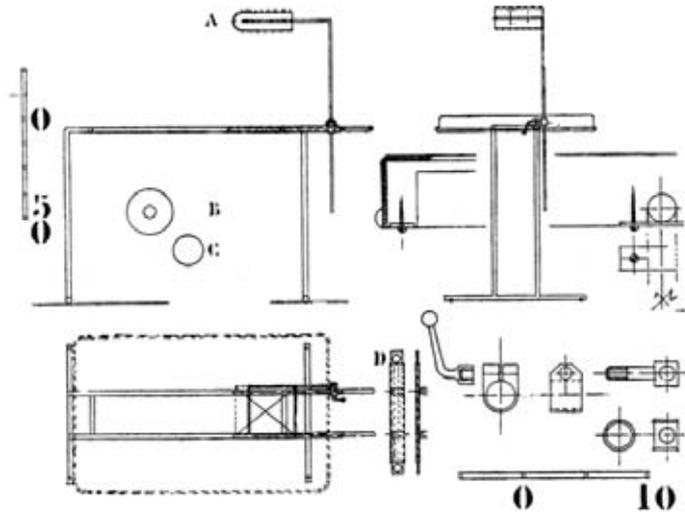
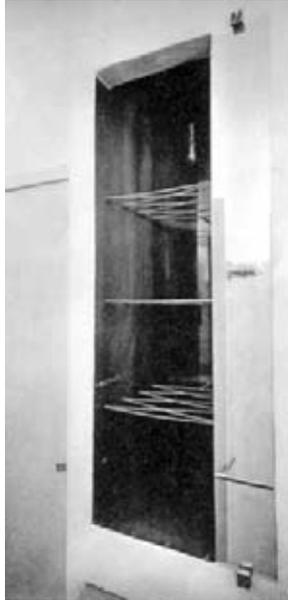


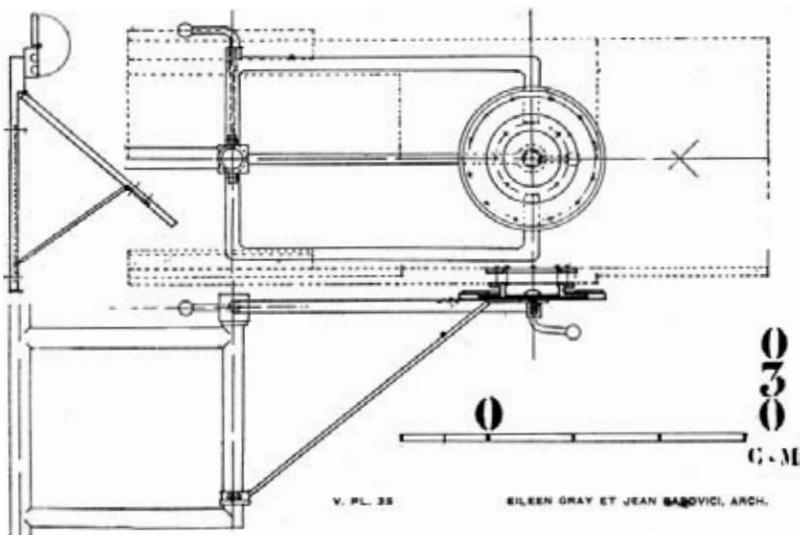
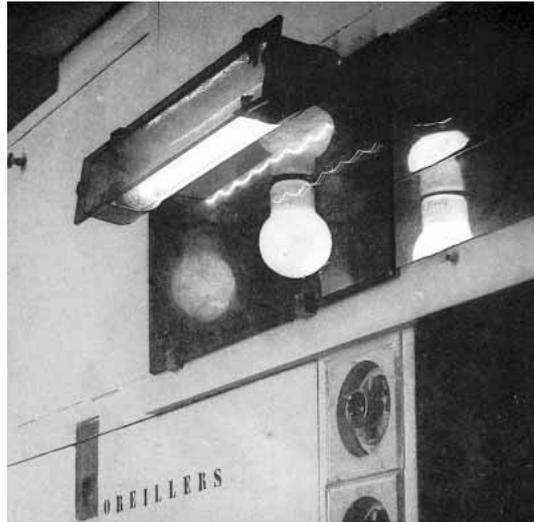
Corte DD



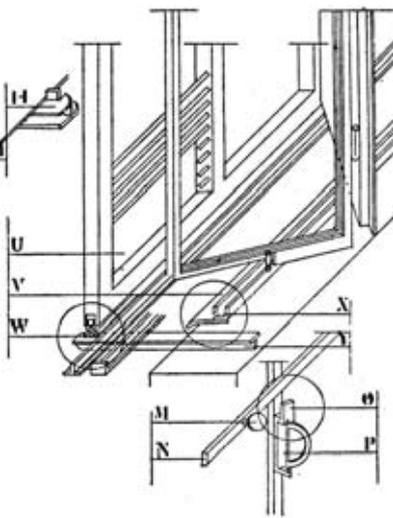
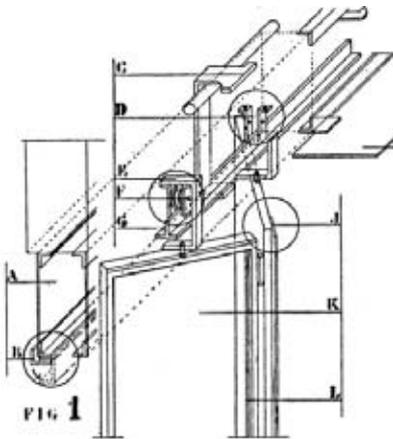


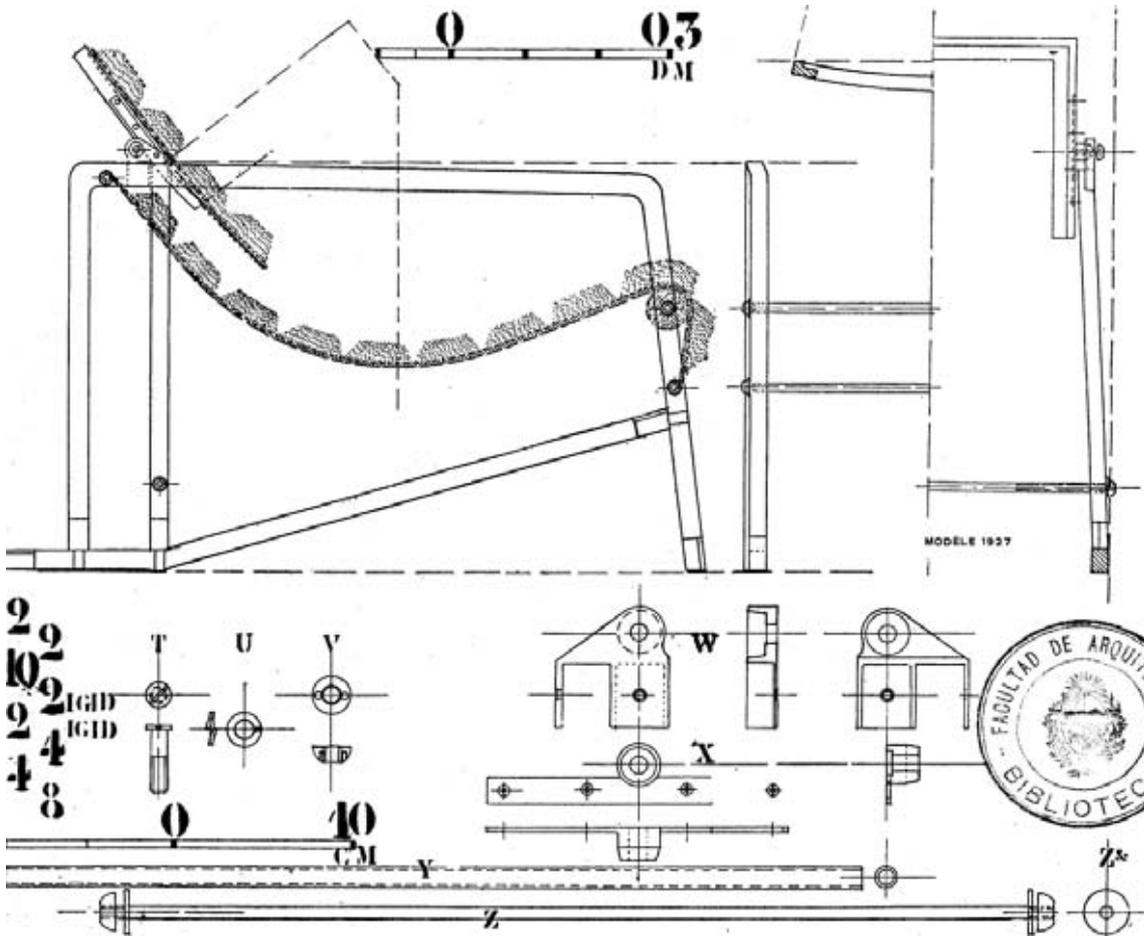
El extremo este, en torno al rincón del comedor





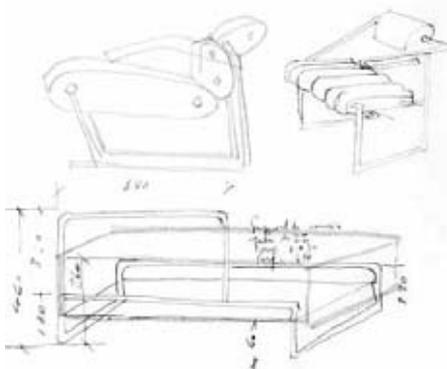
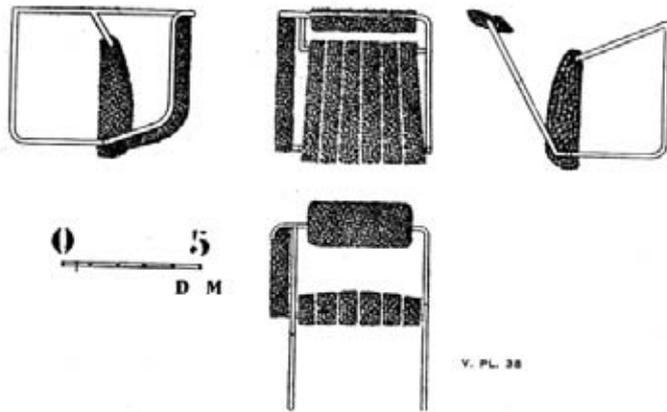
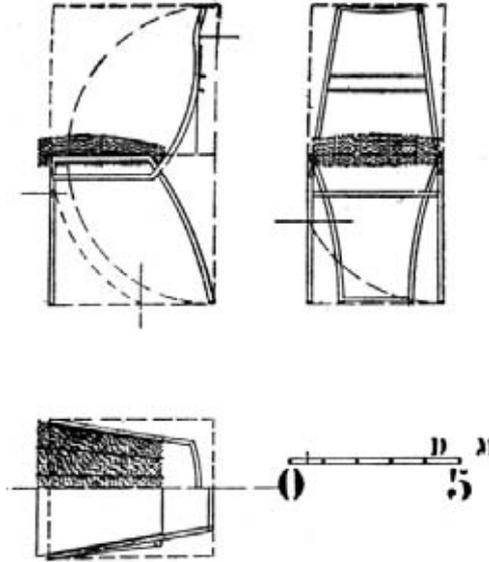
El extremo oeste, en torno al rincón de huéspedes

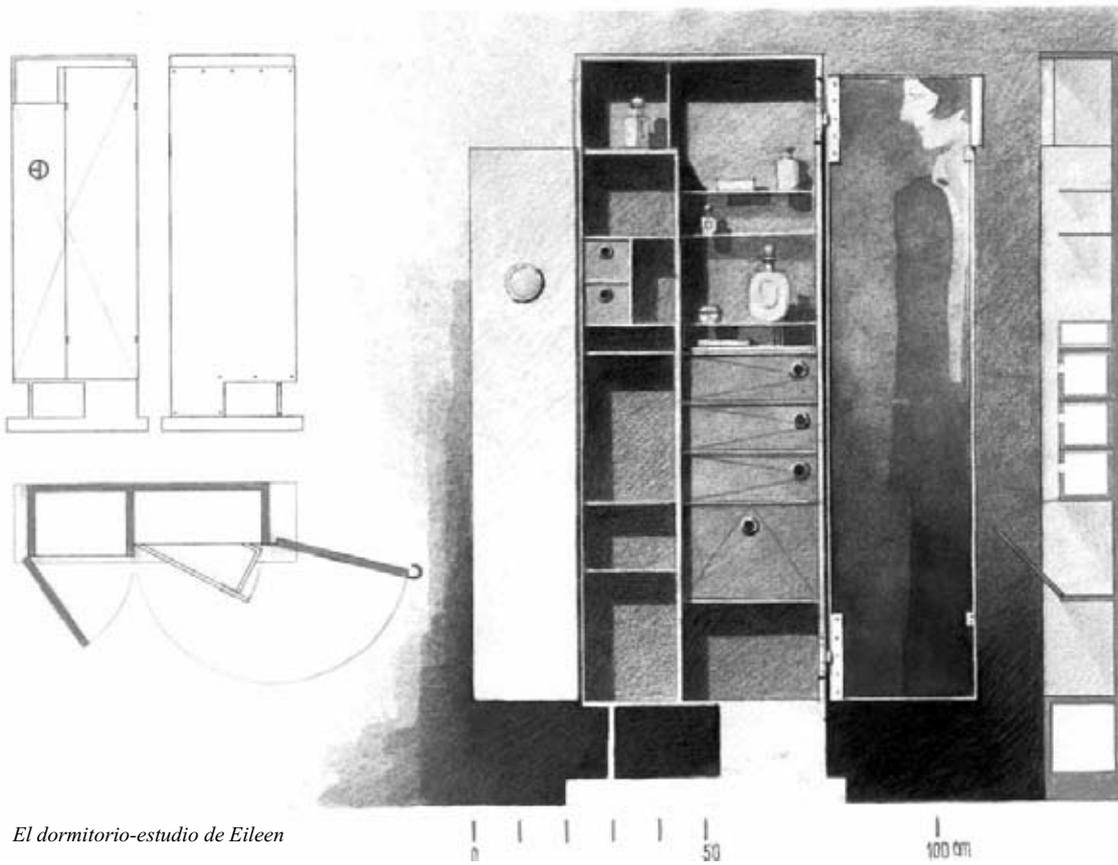




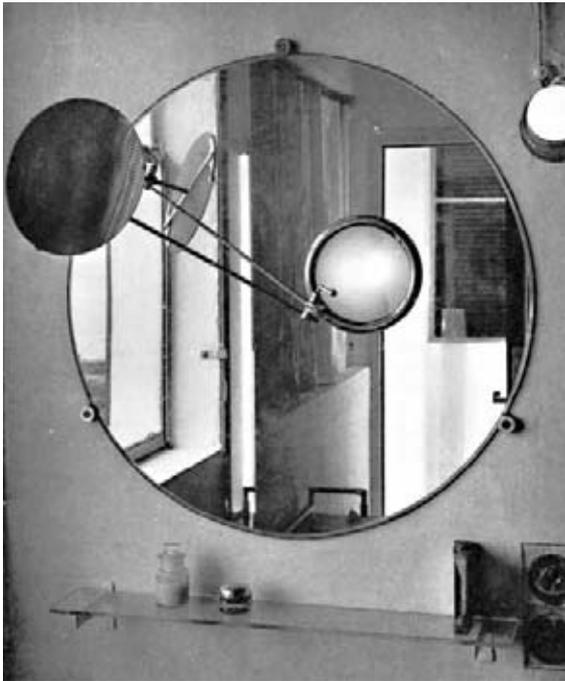
Materiales y formas, laboratorio experimental de diseño de equipamiento







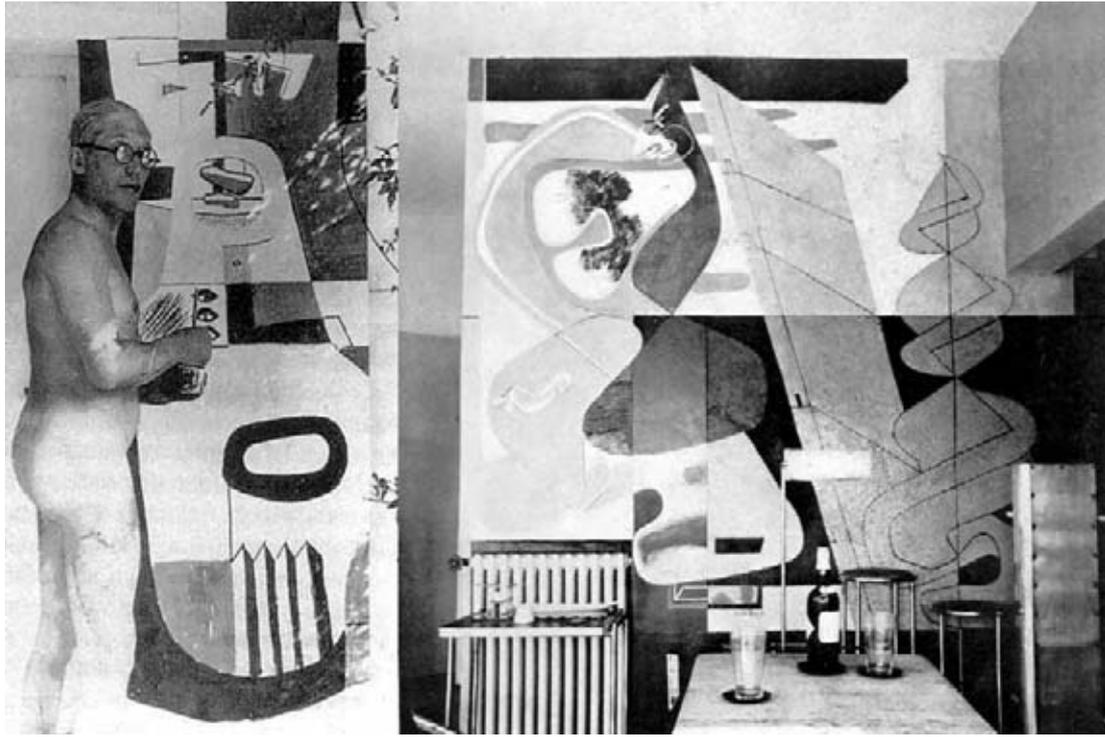
El dormitorio-estudio de Eileen



El dormitorio del «Corbu»



Los espacios de servicio



Un lugar en el mundo

4.1 Breve descripción

“La vivienda se ha construido para una persona que ama el trabajo, el deporte y recibir a sus amigos”. Así describió Eileen Gray la finalidad de su primera construcción, una pequeña vivienda que levantó para ella misma en Roquebrune, en una zona de viñedos que desciende hacia el mar, sobre la Costa Azul. Gray, que vivió allí prácticamente durante todo el tiempo que duraron las obras, desde 1926 hasta 1929, proyectó desde la arquitectura hasta el detalle más pequeño, pasando por el mobiliario.

El cerramiento posterior, hacia la ladera en pendiente, se materializa como una frontera sólida y contundente que protege la vivienda de la orientación más inclemente. El clima, de todos modos, es habitualmente benigno, lo que habilitará a Gray a imaginar una relación dentro-fuera flexible, original y creativa. Interiormente, desde donde básicamente se pensó el espacio, el tratamiento de los límites es ambiguo y sutil, y los materiales ligeros y leves, de manera de tener el mar y el horizonte incorporados tangiblemente a nuestra cotidianeidad. El carácter marítimo de la vivienda, emerge, inevitablemente, del ambiente y de la vecindad del Mediterráneo.

Eileen Gray no disponía, hasta ese momento, experiencia alguna en la construcción y por ello solicitó el apoyo de su amigo Jean Badovici. Su relación, ambigua y en clave, se ve reflejada en la sorprendente denominación de la casa en la que el nombre de Gray “envuelve” al de Badovici: E-1027. *E* por Eileen, *10* por Jean (J es la décima letra del abecedario), *2* por Badovici y *7* por Gray” [HECK-91].

4.2 Aproximación e ingreso

La casa se inserta en un paisaje privilegiado, sobre una pronunciada pendiente, que desciende rápidamente desde la ruta costera hasta el Mediterráneo. Nos acercamos a su volumen (alargado y parcialmente despegado del suelo), desde lo alto, en donde debemos abandonar el auto. La aproximación a la casa es lenta, tal y como aconseja el rótulo en el acceso norte: “*entrez lentement*”. Atravesamos el terreno escarpado pacientemente y a pie, guiados por el horizonte marino y la sugestiva presencia vertical de la jaula acristalada de la escalera (con cierta reminiscencia constructivista).

Entre la pendiente de la colina (plantada de cítricos) y el respaldo posterior de la casa, un corredor exterior en cuña, dirige naturalmente nuestros pasos hacia la sombra del porche, signado por la singularidad del plano curvo rojo. La retórica tradicional del acceso es suprimida, como es de esperarse en un lugar donde ventanas y puertas rara vez permanecen cerradas.

Protegido bajo el generoso alero, el porche (amplio, acogedor y abierto) funciona como centro neurálgico de la vivienda. Desde él, podemos distribuirnos hacia todas las unidades espaciales de la casa: la cocina (externa), la zona íntima del baño y el dormitorio principal, el gran salón, y la escalera, que comunica con el nivel inferior (habitaciones de servicio y de huéspedes) y la azotea.

Combinado con un segundo espacio de distribución más pequeño y la caja de escaleras, conforma un núcleo central, que funciona como el lugar de convergencia natural de todos los tránsitos: entre espacios exteriores e interiores, colectivos e individuales, públicos y privados, principales y de servicio. Los distintos circuitos, sin embargo, conservan su independencia y con ella la intimidad de los diferentes sectores de la vivienda. Con solo cerrar una puerta, por ejemplo, el área de servicio queda totalmente aislada del resto de la casa (de modo que la empleada pueda acceder desde la cocina a su dormitorio en planta baja, sin ser vista desde el salón).

4.3 El rito del atravesamiento

Para Gray, uno de los temas más importantes del proyecto doméstico será el control de la independencia de los espacios. Según ella, cada uno, incluso en una vivienda de dimensiones reducidas, debe tener la posibilidad de permanecer libre, independiente, disfrutando de la “impresión de estar solo y si así se desea, completamente solo”. El espacio doméstico es entendido como lugar de reunión pero también de recogimiento, sitio para la recomposición del ser íntimo y el reencuentro con uno mismo.

La organización de la planta de la E-1027 refleja este enfoque. Los diferentes espacios se agrupan, apartándose entre sí, en torno a la escalera de caracol y la zona de circulación. Cada uno tiene su proyección exterior y su acceso independiente al jardín. Hacia el mar y el sol intenso del sur, la zona de relación; hacia el sol naciente, el sector de los dormitorios y hacia la pendiente de la colina, la cocina, separada del resto de la vivienda. Los distintos sectores de la casa, fluyen unos sobre otros, conservando al mismo tiempo su autonomía.

En clara oposición a la penetración profunda y el vínculo directo de las puertas enfrentadas, la relación entre las distintas unidades espaciales de la E-1027, no es franca ni obvia.

El corte y desalineación del muro se convierte en el recurso formal estratégico que pauta el ingreso a los diferentes locales (ocultando las puertas). Se asegura de esta forma, la preservación de cierto misterio en el desarrollo del recorrido que va hilvanando los distintos escenarios. El *rito del pasaje* reserva sorpresas, protege y camufla el momento de la transición.

Por otra parte, todos los locales (con alguna excepción en el área de servicio) son atravesables. Así como cada habitación tiene múltiples entradas, la vivienda misma se abre al exterior por muchas bocas. Se conforma así, un *ciclo circulatorio continuo* e ininterrumpido que enlaza la totalidad del espacio doméstico (interior y exterior) y, dentro del cual, difícilmente atravesaremos el mismo umbral dos veces seguidas. Compartimentación y fluidez espacial conviven paradójica y consistentemente.

4.4 El gran salón

El gran salón de estar, es concebido como una “*salle transformable*” apta tanto a recibir una gran reunión, como a desdoblarse en múltiples rincones independientes y con diferente grado de intimidad.

Para que esto sea posible se incorporan algunos diafragmas bajos y equipados que compartimentan el gran espacio (14 x 6,30 mts.) preservando al mismo tiempo su espíritu unitario. Desde cualquier punto de vista puede percibirse la continuidad del cielorraso, dando lugar a una *planta de cielorrasos libre*.

Valiéndose de este recurso, sencillo y directo, surge cerca del ingreso, un vestíbulo-despojador y, en el extremo opuesto, un baño completo con ducha y un rincón para huéspedes.

El salón logra integrar así las funciones más diversas (desde las más públicas a las más privadas): recepción, salón, comedor, estudio, dormitorio y baño.

4.4.1 Recibidor

Una vez atravesada la puerta que nos separa del porche abierto, giramos hacia la izquierda (siguiendo la concavidad del plano curvo), hacia el estrecho espacio que media entre la mampara equipada y la caja de escaleras. Resumidas y desplegadas en este pequeño intersticio, se exponen toda una serie de alternativas para despojarse del “equipaje” exterior.

Incorporados al volumen de la escalera encontramos un nicho vertical semicilíndrico de celuloide transparente cruzado por estantes de malla de cordel, donde el polvo apenas puede posarse y en el cual dejar

los sombreros. A su derecha, un angosto espejo vertical y debajo, un placard muy profundo que permite almacenar un número importante de sillas, utilizadas solamente en las grandes reuniones. Enfrente, el tabique equipado proporciona espacio para colgar abrigos y paraguas (a la vista u ocultos en el terminal curvo del mueble), y libera una rendija vertical desde la cual espiar la actividad del salón. Hacia el lado opuesto, el mismo mueble equipa el rincón de la música, oficiando, además, como su natural caja de resonancia. Una serie de estantes rematan contra la ventana en un nuevo semicilindro vertical, como el del guardasombreros, que se adapta ahora a la forma y dimensiones de los discos de pasta.

4.4.2 Comedor

Entrando ya en el salón, a la izquierda, con el ancho útil del salón reducido por la presencia del núcleo de circulación vertical, aparece el ángulo del comedor, vinculado directamente con el pequeño bar y a través de él con la cocina.

Una banca fija, sobre el muro, orienta la ubicación de la mesa. De todos modos, la apertura franca, que proporcionan las ventanas-biombo, nos sugerirá, según el clima, si comemos dentro o en la terraza.

La mesa del comedor, de estructura metálica, resuelve la superficie de apoyo en corcho de modo de amortiguar el ruido de la vajilla al posarse. Un asa retráctil (útil al traslado de la mesa) al abrirse, ofrece una superficie auxiliar donde posar una fuente y el soporte donde fijar una luminaria. La silla “no-conformista”, al prescindir de uno de sus posabrazos, multiplica la libertad de movimiento.

4.4.3 Bar

El bar, oficia de telón de fondo del gran salón sobre el testero este. Se integra o separa a él, rebatiendo un mostrador de aluminio estriado, desde la jamba del pórtico que comunica con el comedor, transformada, además, en luminaria. En el cielorraso cortado oblicuo, se empotra una luz que baña verticalmente el pequeño espacio. Por encima de él, se obtiene lugar para almacenar objetos de poco uso, de forma que ningún resquicio quede desaprovechado.

De ser necesario, la presencia del bar y el comedor puede tamizarse desplegando un biombo metálico de chapa perforada.

4.4.4 Sala de estar

Entre la mampara que equipa la recepción y el tabique que define el baño, se despliega el espacio principal del gran salón. Respaldado fuertemente hacia el norte por un muro ciego (perforado por una única abertura protegida exteriormente por postigos de celosía), se abre libremente a la terraza y a través de ella al sol y el horizonte marino. La vidriera sur, frontera ligera y sutil, pasará muchas veces inadvertida cuando, al abrirse, el mobiliario equipie indistintamente el salón y la terraza y transforme a la envolvente en espacio activo.

Enclavado en el diedro que conforman el “biombo fijo” del baño y el cerramiento posterior, un gran diván de 2,20 x 2,00 mts concentra nuestra atención y orienta el uso y el equipamiento del espacio. En él, no solamente se puede dormir. Varias personas sentadas en rueda lo convierten en lugar de reunión; una pareja tendida, en rincón de placer; un personaje sentado en solitario, en estudio. El gran diván es, a la vez, público y privado.

El salón puede incluso comprenderse, en cierto sentido, como generado desde el diván como su centro. Posado sobre una alfombra, impresa en el diseño del pavimento de baldosas, recompone en torno a él, toda una serie de eventos cambiantes que viven de su presencia.

Varios *personajes*, cada cual con su identidad formal y material, se agrupan organizando ámbitos de reunión que giran alrededor del gran diván: un “portacolchón” (estructura metálica que se pliega para recibir un simple colchón y conformar un pequeño diván; ejemplares aislados de sillones Bibendum y Transat (por transatlántico); varias alfombras de formas y diseños diversos, coincidiendo o desfasándose de las integradas al pavimento; una mesa de té con superficies auxiliares articuladas; un par planos de apoyo fijos; alguna mesa transportable; un brazo de luz que sirve al gran diván y que forma parte de la gran Carta marina del Caribe; y por último un biombo articulado que, prolongando el tabique del baño, regula la intimidad del rincón de huéspedes.

En el registro fotográfico (originalmente publicado en el número monográfico de *L'Architecture Vivante* de 1929, del cual Eileen Gray misma es responsable) no aparecen personas. Los verdaderos protagonistas son los objetos que habitan la casa, y que al hacerlo, revelan indirectamente la presencia humana: un libro abierto, una taza de café sin terminar, un objeto que cambia de lugar, una cama destendida, sillones y mesas que entran y salen “de escena”, un armario entreabierto, una lapicera fuente destapada.

La expresión plástica del ambiente se funda entre otras cosas, en la variedad de materiales y texturas, lo cual supone, además, distintas propiedades sensoriales en juego.

Las alfombras amortiguan los sonidos que las baldosas reflejan. Su suavidad y calidez contrata con la dureza y frialdad del pavimento cerámico. El espacio es pautado a partir de experiencias táctiles y acústicas y visuales. Desde el salón podemos disfrutar tanto del sonido del mar, como de la “melodía” espontánea del agua de la ducha corriendo.

4.4.5 Rincón de huéspedes

Enfrentado al espacio del baño, el muro sur se quiebra y desplaza generando un rincón de descanso para eventuales huéspedes. El nicho abriga una cama que, orientada con el respaldo hacia el testero oeste, espía la terraza a través de la raja vertical producto del corte y desalineación del muro.

La cabecera es en realidad una pieza de mobiliario fijo que proporciona todo lo que se necesita para “habitar” la cama: espacio para almohadas, mosquitero, libros; un hervidor eléctrico que permite preparar un té; una luminaria de luz blanca entre dos vidrios azules que produce la claridad adecuada para leer acostados, y una mesa de luz-atrill, doblemente articulada. Una linga de acero atraviesa el nicho a la altura de una persona y permite, cuando se requiere, extender el mosquitero. Al igual que en el resto de la casa, cada secreto es develado puntualmente por su correspondiente rótulo indicador.

En el espesor del propio muro equipado, se esconden las dos hojas que regulan el vínculo con una terraza lo suficientemente grande para colgar, bajo el alero, una hamaca. La hoja interior, de carpintería metálica y vidrio texturado, clausura el vano permitiendo el ingreso de la luz; la exterior, formada por lamas verticales opacas y regulables, habilita, en combinación con la ventana a los pies de la cama, una eficiente ventilación cruzada. El mismo sistema de abertura exterior es utilizado en el baño principal. El volumen de la estufa y el biombo, articulado desde el tabique del baño, custodian y regulan la integración con el espacio principal del gran salón.

4.4.6 Baño

El cubículo del baño no tiene en realidad puerta. Una frontera desdoblada en varias capas reproduce el gesto habitual de ingreso indirecto, como en casi todas las habitaciones de la E-1027.

En un primer plano la conjunción de la apertura de la batiente del armario desde la izquierda y del biombo articulado desde la derecha, proporciona intimidad temporal al aseo. A continuación, un armario de ropa blanca de la misma altura que la mampara que separa el baño del salón, tamiza en un segundo plano la visión franca de su interior. Detrás, todo está expuesto y protegido a la vez, dependiendo del sentido de la percepción que privilegiemos.

4.5 Satélites

Desde la envolvente espacial hasta el más mínimo detalle de diseño del equipamiento, todo en la E-1027 se organiza a partir de la estructuración de unos pocos centros significativos, que magnetizan su entorno provocando, que una serie de componentes secundarios, giren dependientes en su órbita.

No existe, por ejemplo, ningún espacio cuya envolvente sea geoméricamente pura. La regla general define ambientes compuestos, en los cuales al núcleo espacial principal, se le anexan uno o más subsidiarios. Este manejo jerárquico de la forma, se apoya en una sucesión de articulaciones, que evoca, en más de una oportunidad, al propio cuerpo humano.

Posiblemente, el término que logre resumir con mayor nitidez la raíz de este mecanismo de composición sea: *SATELITE* (Cuerpo celeste opaco que *solo brilla por la luz reflejada del Sol* y gira alrededor de un planeta primario).

El conjunto de componentes del sistema (*solar*), se organiza según relaciones concéntricas de dependencia (*órbitas*), con referencia última a un elemento central (*sol*).

- a) *Escalera Sol*. La casa es en realidad, un conglomerado de espacios aglutinados en torno al único elemento vertical de la vivienda: la escalera. La vida doméstica de la E-1027 gira sobre este eje.
Las órbitas atraviesan los espacios satélites dando lugar a ciclos circulatorios continuos.
- b) *Salón Sol*. El gran salón integra y segrega de acuerdo a las circunstancias, el vestíbulo, el baño, el rincón dormitorio y el comedor.
- c) *Huésped Sol*. En torno a la cabecera de la cama del rincón de invitados, se ponen en movimiento infinitos mecanismos que aseguran la comodidad de la persona en reposo.
- d) *Diván Sol*. En torno al gran diván cuadrado giran toda una serie de variantes del reposo y la reunión: el porta-colchón, un sillón Bibendum, un Transat, la mesa del té, una mesa auxiliar transportable, algunas alfombras, etc.
- e) *Mesa Sol*. En la periferia de la superficie principal de la mesa del té se articulan varias bandejas satélites móviles en las cuales posar un plato, una taza, una botella.
- f) *Reflejo Sol*. Incluso el espejo del cuarto de invitados cuenta con su propia luna.

Esta idea, que dió origen al diseño de un gran numero de objetos, bautizó explícitamente dos de ellos: la lámpara "*satellites*" de 1919 proyectada para su apartamento de la Rue Bonaparte y el espejo "*satellite*" diseñado para el cuarto de huéspedes de la E-1027.

4.6 Humano, áureo, neoplástico

La estética neoplástica subyace en el modo en que Gray compone el espacio, a partir de la articulación, por adyacencia, leve yuxtaposición y/o rotación, de planos rectangulares (excepcionalmente curvos o curvados) con distinto tratamiento superficial, cromático o de textura. Cada “palabra” se encadena y superpone a la siguiente, exponiendo un discurso continuo que se pliega sobre sí mismo en una suerte de *patchwork 3D*. Es perfectamente imaginable como, en algunas instancias del proceso creativo, el diván, la carta marina colgada en el muro, la ventana norte, las alfombras (móviles o incorporadas al pavimento), el tabique del baño y la mampara de la recepción, adquieren valencias formales abstractas análogas en el conjunto de la composición. Como un cuadro neoplástico desplegado en el espacio, el gran salón funciona como una unidad, en la cual de forma continua, se articulan componentes de escala decreciente, desde la envolvente arquitectónica al objeto que domina la mano.

La proporción de oro es utilizada repetidamente en la definición de la planta de la vivienda, pero más como una propuesta concreta que con la consistencia de una regla universal absoluta. Geometría áurea y humana que nace, algunas veces, de la propia huella que deja en el aire, el movimiento de alguno de los innumerables artificios mecánicos que pueblan la casa.

4.7 Secreto a voces

El mayor secreto de la casa es que provee lugar para los secretos, capas interiores dentro del interior. Parecería ser que todo pequeño remanente espacial debe ser aprovechado. Encima, debajo, dentro, detrás, desde, nuevos universos se abren. Cada escondrijo, materialmente variado, es, además, una unidad compleja, mitad muro, mitad mueble, que habilita múltiples usos y funciones. Quien desee guardar algo, será cuidadosa y obsesivamente orientado, por carteles indicadores integrados a los muros y las superficies de los contenedores de almacenamiento. Con idéntica precisión su diseño ha previsto ubicación y estilo de la tipografía. Como un manual de instrucciones desplegado por toda la vivienda, un sinnúmero de rótulos guía el camino del pasajero en el buque (de hecho la cartelería incorporada con la técnica del *stencil* era típica de la arquitectura de las grandes embarcaciones).

La vivienda es diseñada para que el invitado se sienta en casa y al mismo tiempo para que el anfitrión se sienta un poco huésped. Cada evento es prolijamente rotulado, como si fuese desconocido, clasificando contenidos que parecen requerir una especificación escrita y reflejando una actitud que en muchos casos, más que orientar, afirma retóricamente la sugerencia misma de la forma. Esta manía clasificatoria, se inicia en el propio acto de bautismo de la casa como E-1027 para extenderse luego, progresivamente, a todos sus rincones. Dentro de este planteo, probablemente mucho más lúdico que “cientificista”, no faltan, afortunadamente, los comentarios abiertos, poéticos e incluso humorísticos.

La siguiente es una lista (no exhaustiva) de los rótulos que ha sido posible identificar a lo largo y ancho de la vivienda:

<i>entrez lentement</i>	entre lentamente	<i>choses legeres</i>	cosas livianas
<i>sens interdit</i>	contramano	<i>valises</i>	valijas
<i>defense de rire</i>	prohibido reír	<i>peignoir</i>	bata
<i>papier & lettres</i>	papel y cartas	<i>les dents</i>	dientes
<i>chapeaux</i>	sombrosos	<i>couverts</i>	cubiertos
<i>pardessus</i>	sobretudo	<i>oreillers</i>	almohadas
<i>beau temps, l'invitation au voyage</i>			buen tiempo, invitación al viaje

4.8 *Invitation au voyage*

Como un ancla vertical, la escalera caracol fija los planos horizontales de la vivienda (en consonancia con la horizontalidad infinita del plano de agua). Oculta en los niveles principales de la casa, emerge en la azotea transformada en un mástil-faro que nos orienta en la oscuridad.

La piel exterior de la casa es blanca como el casco de las embarcaciones. La curva del plano rojo del acceso recuerda el cilindro de la chimenea de una nave. Enfrentados al mar y ascendiendo por la escalera exterior (que recuerda las pasarelas náuticas), se accede a la terraza-cubierta desde cuya baranda cuelga, como única decoración, un salvavidas. Debajo de la casa, el pequeño galpón de metal corrugado incorpora algunos ojos de buey.

El agua es accesible, visual y físicamente, desde todas las habitaciones de la casa, cada una de las cuales puede entenderse, además, como un camarote: ambiente multiuso equipado con mobiliario flexible y adaptable, en el cual estar, trabajar y reposar durante el viaje. Al igual que en los barcos, el pasajero es liberado de la función de la cocina que se desarrolla con independencia del resto de los espacios.

Desde el interior del salón, el paisaje marino, enmarcado entre el toldo y la baranda de lona, evoca la cubierta de un barco. Una silla Transat(*lántico*) disfruta de la brisa del mar, posada sobre una alfombra que congela, en su diseño, el movimiento expansivo de ondas circulares concéntricas sobre la superficie del agua. En la pared norte, una inmensa carta náutica del Caribe juega como contrapunto del Mediterráneo, capturado en la vidriera sur. Sobre el grafismo del archipiélago, el título de un poema de Baudelaire de 1869: “L’invitation au voyage”, parece describir la vivienda.

4.9 **Trasposición de escalas**

Adaptación al cuerpo, flexibilidad, articulación y movimiento, son todas características que afirman la convicción de estar en presencia de una arquitectura diseñada con recursos mucho más próximos al diseño del objeto de equipamiento que a cualquier otra cosa. La frontera entre las variables del proyecto arquitectónico y del diseño del mobiliario por momentos parece desaparecer. El equipamiento es concebido como protagonista del diseño espacial de la vivienda. Aparato y criatura de filiación experimental e ingeniosa, la E-1027 debate su identidad entre la *casa-mueble* y el *mueble habitable*.

Observando imágenes recientes, que revelan el estado de absoluto abandono y deterioro de la casa, se confirma el rol determinante del mobiliario en la definición de su espacialidad. En el gran salón, hoy vacío, vacío de muebles, vacío de todo objeto, con el equipamiento fijo literalmente desintegrándose, la identidad del espacio mismo comienza a desdibujarse. En el diseño de la E-1027, envolvente y equipamiento se sustentan mutuamente. Son los propios objetos que lo habitan, los que otorgan sentido último al contenedor y, simultáneamente, a sí mismos. El sistema se pone en funcionamiento cuando, como conjunto, dialogan entre sí, integrados al espacio que definen.

La casa, exposición de sí misma y del modo de vida que implícitamente propone, es también para Gray el escenario dónde presentar los resultados de un prolífico taller experimental de equipamiento doméstico.

4.10 **Arquitectura viva**

La casa se encuentra en un estado de permanente devenir. Es una tentativa, un momento dentro de un proceso. Fue concebida para vivir y ser transformada. Hecha, deshecha y rehecha desde el acto de

habitar. El espíritu de la E-1027 es esencialmente distinto del de los ambientes domésticos que conservamos en nuestra memoria, aunque no por ello, deje de percibirse como familiar. Los vínculos entre las unidades espaciales básicas, reflejan la complejidad natural de las relaciones vitales.

“Hemos ensayado en el diseño de esta casa, la expresión de dos formas paralelas de vida: el estilo ‘camping’, que responde a la necesidad (eventual) de extroversión y exteriorización (socialización), y el estilo ‘normal’, que tiende a proveer al individuo un centro independiente y aislado donde poder desarrollar su soberanía y libertad más profundas” [GRAY-29].

La habitación es el lugar donde ocurren las cosas, donde se vive la vida: la espiritual y la material. Ese mecanismo viviente, ese *living-room*. Las opciones proyectuales se fundamentan en una óptica vivencial de uso cómodo y disfrutable del espacio. Cada problema es resuelto orientado hacia una mejora en la forma de habitar, y no hacia una simple manipulación formal del objeto. Sin embargo, el proyecto no debería ser interpretado como una experimentación sobre nuevas formas de vida sino, más bien, como una búsqueda que persigue una nueva manera de darle forma y albergue a la vida.

En la filosofía de Gray, la casa dista mucho de ser una “máquina para habitar”. Según ella, “es necesario construir para el hombre, de forma que encuentre en la arquitectura la alegría de sentirse el mismo, como un todo que lo prolonga y lo completa” [GRAY-29]. La vivienda puede así, ser entendida a través de su relación con el cuerpo: “como una especie de prótesis incompleta y sin sentido sin el cuerpo para el cual ha sido diseñada” [ERIE-94].

4.11 Las cosas tienen movimiento

espejo *articulado*
postigo *corredizo*
asa *retráctil*
escritorio *rebatible*
mesa *extensible*
mesa *alzable*
mostrador *levadizo*
panel *deslizante*
biombo *plegable*

mosquitero *desplegable*
toldo *desmontable*
cajón *pivotante*
superf. auxiliar *giratoria*
mesa *rodante*
cortina *envolvente*
atril *inclinable*
plano *batiente*
respaldo *basculante*

dimensión *ajustable*
función *adaptable*
celosía *móvil*
diván *versátil*
ventilación *regulable*
espacio *transformable*
coiffeuse *transportable*
mesas *componibles*
paisaje *cambiante*.

La E-1027 fue concebida como un organismo en permanente transformación, que ofrece opciones a la vida doméstica. Pocas cosas son concebidas como permanentes, fijas o inamovibles. Probablemente solo el *respaldo sobre la colina* o la firme seguridad que brinda el *ancla a tierra de la escalera*, como elemento de referencia alrededor del cual transcurre la cotidianeidad de la casa.

La vivienda es, como el individuo, una y muchas y busca adaptarse a una gran variedad de situaciones, demostrando en el proceso una gran versatilidad.

Todos los espacios son proyectados desde el diálogo vital entre el espíritu unitario y la natural necesidad de desdoblamiento. Reunirse y apartarse. Socialización y aislamiento.

En cada habitación se repropone la variedad espacial de usos y funciones que identifica a toda la vivienda: estar, trabajar, reposar, asearse, proyectarse hacia el mundo exterior. Como en un juego

infinito de universos contenidos unos en otros, cada unidad reproduce el todo y alberga otras nuevas que a su vez la reflejan.

La realidad doméstica de la E-1027, se desarrolla siempre desde la óptica del cambio, bajo la cual algunos elementos familiares y cotidianos experimentan transformaciones que les renuevan la vida. En el salón, abierto y semioculto tras un tabique equipado que se interrumpe mucho antes de llegar al cielorraso, nace un nuevo tipo de *baño* en el cual la privacidad absoluta es un dato del pasado. La mutación formal de los *aparatos sanitarios* es también bastante elocuente de esta actitud. Imposibilitada de operar con la misma libertad con la que diseña y produce el resto del mobiliario de la casa, Gray opta por un juego experimental en el cual camufla y recrea con nuevas formas y materiales, el diseño del bidet, los lavatorios o la bañera.

En otros casos, el equipamiento se aleja de las concepciones fijas y rígidas, dando lugar a diseños basados en la transformabilidad:

La *toilette vertical* en el dormitorio principal, cuando despliega sus puertas a uno y otro lado, funciona explícitamente como biombo separador entre la zona de reposo y estudio y el rincón del aseo. La frialdad exterior del aluminio, se compensa en la calidez táctil del corcho en el interior

Las mesas, que funcionan como escritorios individuales en cada habitación, pueden, cuando es necesario, componerse de modo de generar en el salón una única gran mesa para reuniones numerosas.

El *diván-cama*, en su ambigua realidad, puede officiar, ya no a partir de cambios en su forma o materialidad, sino en su rol, como espacio de reunión, conversación íntima, estudio, reposo, sueño. Pariente natural del *diván oriental* o *turco*, frecuente en los salones de las villas de Provenza del siglo XVIII, aparece también como evocación lejana del *Triclinium* romano.

Existe siempre una metamorfosis, real o latente, en casi todos los elementos que Gray diseña para la casa. Los locales, las piezas de equipamiento, los objetos, mudan y adaptan su función y su forma a la dinámica del hombre, en cuerpo y espíritu.

Se percibe, de forma evidente, una exaltación de la expresión mecanicista del organismo doméstico. El movimiento evidencia las leyes geométricas que regulan las distintas piezas involucradas y se transforma gradualmente en uno de los recursos expresivos más frecuentes. Desde la envolvente hasta el último de los objetos que la habitan, toda la E-1027 es una gran “sinfonía mecánica de elementos móviles”. Como reflejo natural de esta forma “coreográfica” de componer, cuando Gray dibuja los planos de su casa, superpone en un mismo gráfico los flujos circulatorios con las trayectorias del sol a lo largo del día. La casa *es*, en movimiento.

La transportabilidad de todas las piezas libres del mobiliario, está considerada a través de una preocupación por la liviandad y distribución equilibrada del peso y mediante la incorporación en su diseño, de elementos por los cuales asirlas con seguridad.

Esto puede apreciarse con claridad en el conjunto de *mesas transportables* diseñadas para la casa (donde no encontramos ninguna fija): mesa del comedor, mesa del té, coiffeuse, etc. En el cuarto de invitados, la mesa ‘E-1027’, que integra esta serie, permite regular fácilmente su altura mediante un sencillo mecanismo telescópico inspirado en el trombón. Gracias a la ubicación lateral de su pie, puede ser utilizada, además, como bandeja de cama.

Mensulada desde un respaldar de cama equipado (contenedor múltiple de múltiples objetos), la *mesa de luz del rincón de huéspedes*, funciona natural y tradicionalmente como plano de apoyo auxiliar, pero,

además, pivota, gira y nos permite desayunar en la cama o vuelve a articularse, transformándose en atril para la lectura. Un mecanismo similar es propuesto también en el dormitorio principal.

La *mesa del té* es un ejemplo prototípico de la modalidad de Gray para abordar el diseño del mobiliario, basado en la flexibilidad, la adaptabilidad a diferentes situaciones de uso y el movimiento como inductor de la geometría y la expresión formal del objeto.

Su superficie principal, se prolonga en otra auxiliar, angosta y casi tan larga como la primera, que se levanta y extiende “como un brazo” para ofrecer una taza de bebida caliente al invitado.

Simultáneamente, dos bandejas satélites circulares giran por debajo y sobre el plano de la mesa, ofreciendo superficies complementarias donde posar un plato, una botella, etc.

En un gran número de muebles contenedores, Gray recurre a la utilización de *cajones pivotantes*. Esta opción de diseño permite la accesibilidad completa y simultánea al conjunto de cajones desplegados en abanico. La sorpresa del movimiento inesperado y su inmediata consecuencia: la desarticulación de la imagen estable y muda del mueble cerrado, forman parte del diálogo entre permanencia y cambio siempre presente en las metamorfosis que propone Eileen Gray en sus diseños.

La atención especial que brinda Gray a la frontera que regula la transición entre interior y exterior, es particularmente apreciable en su preocupación por el diseño de las aberturas. Para la E-1027 patenta la *ventana-biombo* que utilizará en casi toda la casa. El movimiento y apilado lateral de estrechas hojas verticales vidriadas permite liberar por completo el vano y con ello las vistas, la ventilación y la integración espacial interior-exterior.

Pero para Gray, “una ventana sin postigos es como un ojo sin párpados”, y por lo tanto, el sistema de aberturas de carpintería de hierro permanece incompleto hasta que se incorpora (siguiendo la tradición) un segundo filtro exterior de celosías de madera.

Los postigos que diseña, incorporan un doble movimiento: o bien se deslizan por un sistema de rieles paralelamente al cerramiento, o quiebran batiendo horizontalmente hacia el exterior. Debido a que la ventana plegada supera el ancho del muro, los postigos deben separarse del plano de fachada, lo cual mejora sensiblemente la aireación cuando están cerrados. El movimiento combinado de ventanas y postigos, habilita variadas opciones de control climático y de la intimidad de los espacios interiores.

4.12 El centro y la periferia

Eileen Gray ha sido, sin duda, un personaje periférico en el panorama oficial de la arquitectura moderna. Ya sea desde el punto de vista cultural o geográfico, su origen irlandés y su posterior ir y venir entre Londres y París (donde residirá desde principios de siglo hasta el final de su larga vida en 1976), la identifica como extranjera, se encuentre donde se encuentre.

Gray no proviene del mundo de la arquitectura, disciplina en la cual es, en realidad, autodidacta. Su formación es originalmente artesana, donde llega a destacarse en el trabajo con lacas chinas. Luego su actividad derivará espontáneamente hacia el diseño de objetos y mobiliario. Participará como diseñadora en varias exposiciones, con el suficiente éxito para ser reconocida incluso por alguno de los “protagonistas” de la elite renovadora, llegando a fundar, en 1929, la Union des Artistes Modernes (UAM), junto a Le Corbusier, René Herbst, Robert Mallet Stevens, Francis Jourdain, Pierre Chareau, Jean Prouvé, etc. No nos olvidemos tampoco de otro aspecto “marginal” con relación a Gray dentro de la disciplina del diseño, como mujer que fue, tuvo limitado acceso a un reconocimiento profesional, reservado en ese momento casi exclusivamente al género masculino.

A pesar de haber estado siempre en contacto con los grandes creadores de las vanguardias de principios de siglo y del movimiento moderno, su relación con “el dogma” siempre fue conflictiva.

Según Gray, la pobreza de gran parte de la arquitectura moderna se explica gracias a una subordinación desmedida a la razón y la consecuente atrofia de su sensualidad. De algún modo en sus diseños intenta recuperar las aspiraciones de lujo, típicas de la tradición decorativa francesa, e integrarlas con el nuevo espíritu social de la arquitectura renovadora.

Sin las presiones ni la vanidad de quienes pretenden liderar un proceso de vanguardia, Gray aprovecha tanto su proximidad como su autonomía y se involucra en un diálogo con el movimiento moderno, que utiliza y distorsiona sus ideas más conocidas hasta volverlas ajenas a su origen. Está de hecho, en condiciones ideales para desafiar y desdramatizar las grandes premisas, que ha visto nacer, evitando generalizaciones muchas veces propagandísticas e incluso panfletarias.

Su personalidad fue siempre muy libre y cuestionadora de los límites impuestos por la sociedad, rechazando la oposición histórica entre géneros. Es revelador al respecto, como su propuesta de diseño interior que, en la Exposición des Artistes Décorateurs de 1923, es presentada por sus organizadores como: “Boudoir para Monte Carlo” (el *Boudoir* era considerado tradicionalmente la contrapartida femenina del *Estudio*, espacio reservado al género masculino), es rebautizada por la propia Gray, en ocasión de publicarla en “L’Architecture Vivante”, con la neutra identificación de: “Habitación, 1923”. En la E-1027 propone para su propio dormitorio, un espacio “andrógino” que integra sin trauma visible, características de ambos universos: un auténtico Boudoir-Estudio.

El espíritu de su trabajo es abiertamente experimental y su obra, comprendida bajo esta óptica, de una consistencia absoluta. A lo largo de su proceso creativo, inaugura infinitos caminos de investigación, uno más sugerente que el otro.

Para Gray el material induce un modo natural de contacto con el cuerpo, desde las superficies cromadas de los tiradores hasta las pieles tendidas sobre las camas. Trabaja con nuevos materiales, en muchos casos de producción industrial y nunca antes incorporados en el diseño doméstico. Experimenta con muebles de tubo de acero al mismo tiempo que lo hace Marcel Breuer y ciertamente mucho antes que el propio Le Corbusier y Charlotte Perriand. En el camino, produce sorprendentes combinaciones como el Sillón Bibendum (que integra la novedad de la estructura metálica con la estética tradicional del tapizado mullido) o anticipaciones como el sillón Transat (recordada en la silla de respaldo basculante de LC). Juega con nuevos conceptos, como la silla no-conformista con un único posabrazos, o el diván-cama multiuso.

Sea cual sea el riesgo que asume, el resultado de su trabajo, termina invariablemente por conquistar un envidiable equilibrio entre tradición e innovación, razón y sensualidad.

Ecos y reflejos de su trabajo pueden intuirse en el de muchos de sus colegas. Su camino es comparable, en lo que respecta al diseño de mobiliario y objetos, al que transitan contemporáneamente Pierre Chareau o Jean Prouvé.

4.13 El futuro de la historia

“Sinceramente lamento haberme demorado tanto en llegar hasta aquí y compartir tiempo con vosotros. Espero nos concedan el placer de visitarnos en París. Estaría encantado de contarles cuanto esos pocos días transcurridos en vuestra casa, me han hecho apreciar el raro espíritu que rige su organización, tanto dentro como fuera, y que ha dado al mobiliario moderno y al equipamiento una forma que es tan digna, acogedora y llena de ingenio”. Carta enviada en 1938 por le Corbusier a Eileen Gray y Jean Badovici

luego de pasar algunos días en su casa durante el verano (traducción del autor de la cita de Caroline Constant en [CONST-00]).

Ya en los primeros veranos luego de finalizada la construcción de la casa, Le Corbusier, amigo personal de Badovici pasa algunas temporadas en la E-1027. En 1938, él y su esposa Yvonne se quedan por un tiempo más prolongado de lo habitual, durante el cual LC realiza ocho frescos que distribuye tanto en el interior como en el exterior de la vivienda. Eileen que no estaba siquiera al tanto, y a pesar de su gran admiración por LC, lo considerará un *acto de vandalismo*, revelándose contra quién se había permitido alterar radicalmente, con la incorporación de los murales, la percepción espacial original de la casa. Este será el punto de inflexión que impulsará a Le Corbusier a dar luz el proyecto de su Cabanon y posteriormente el de las Unités Camping construidas para el dueño del restaurante vecino, “L’Etoile du Mer”. En los años siguientes, LC intentará en varias oportunidades comprar la E-1027. Más tarde, alentada por el maestro, una clienta suya Mme.Schelbert comprará la casa advertida de preservar su mobiliario y murales. En 1949 y 1961 será el propio LC quién restaure las pinturas murales.

En la actualidad, la casa es propiedad del gobierno francés y está siendo rehabilitada (se prevé la finalización de los trabajos para el 2006) como parte de un proyecto turístico cultural más amplio que incluye: un centro de estudios en la E-1027, un espacio de meditación en el Cabanon, alojamientos en las Unités Camping, comida en el histórico parador y un pequeño nuevo museo (2,26 x 2,26 x 2,26) cerca de la estación de tren.

La E-1027, sin proponérselo (aunque tampoco casualmente), se ha transformado con el devenir del tiempo, en el elemento fundacional de un excepcional complejo de arquitectura contemporánea.

4.14 Índice de las ilustraciones del capítulo 4

Página 102

1 - La E-1027 en el paisaje de Roquebrune, apenas finalizada su construcción / 2 - Corte axonométrico por el nivel superior de la vivienda / 3 - Planta Principal, relevamiento original.

Página 103

1 - Ingreso principal a la E-1027 desde la fachada posterior / 2 - El ingreso secundario desde la terraza hacia al mar / 3 - Vista de la E-1027 desde el solarium.

Página 104

1 - Planta del Salón principal de la vivienda, relevamiento original / 2 - Vista general del Salón principal.

Página 105

1 - Corte integral transversal hacia ingreso / 2 - Corte transversal del salón desde ingreso / 3 - Corte longitudinal del salón desde el mar / 4 - Corte longitudinal del salón hacia el mar, relevamientos originales.

Página 106

1 - Ingreso, despojador y salón principal. Composición original del autor a partir de fotografías de época / 2 - Rincón del comedor / 3 - Lucernario de la escalera y salida a la azotea / 4 - Mueble auxiliar con cajones pivotantes. Dim: H.63 cm, A. 27 cm, L. 73.25 cm.

Página 107

1 - Nicho guarda-sombreros, con estantes de malla de cordel para evitar que se deposite el polvo / 2 - Gráficos correspondientes a la mesa del comedor / 3 - Mesa del comedor en la terraza de la vivienda. Dim: H.73 cm, A.63 cm, L.115,5 cm. Tubo de acero y superficie de corcho / 4 - Sillón Transat bajo el toldo de la terraza abierta al mar.

Página 108

1 - Rincón de huéspedes en el salón principal / 2 - Detalle de la luminaria en la cabecera de la cama / 3 - Gráficos originales correspondientes a la mesa de luz-atrill / 4 - Detalle de la mesa de luz-atrill.

Página 109

1 - Dormitorio principal. Ventana-Biombo y postigos plegadizos / 2 - Baño integrado al salón principal / 3 - Detalles gráficos originales de la patente del sistema de ventana biombo y postigo corredizo / 4 - Rincón del fuego junto a nicho de huéspedes. Atrás: mueble auxiliar con cajones pivotantes. Al fondo, rincón del comedor. Fotos de época.

Página 110

1 - Sillón Transat(lántico). Dim: H.76 cm, A.68 cm, L. 98 cm. Madera, acero niquelado y cuero negro, 1925-30 / 2 - Silla para el tocador. Estructura de tubo de acero cromado, asiento y respaldo tapizados, 1926-1929. / 3 - El sillón «Transat» según los gráficos originales de Eileen Gray.

Página 111

1 - Sillón Bibendum y mesa de té articulada, ambos con estructura de tubo de acero cromado. Foto de época / 2 - Mesa Transportable, E.Gray, 1927 / 3 - Mesa auxiliar de altura regulable «E-1027». Dim: H. 63 cm, diam.51 cm. Tubo de acero cromado y bandeja metálica / 4 - Mesa de té articulada en salón principal. Atrás, rincón del diván-cama. / 5 - Mesa auxiliar de altura regulable en dormitorio de huéspedes de la E-1027.

Página 112

1 - Silla del estudio. H.83 cm. Estructura de tubo de acero, 1926 / 2 - Silla del estudio, gráficos originales / 3 - Silla no-conformista. Estructura de tubo de acero cromado, asiento y respaldo tapizados en tela, 1926-29 / 4 - Silla no-conformista, gráficos originales / 5 - Gráficos de ideación correspondientes a la silla no-conformista y al diván “portacolchones”. Papel sobre lápiz, c.1925-30 / 6 - Diván “portacolchones” en el salón principal.

Página 113

1 - Dormitorio Principal, vista desde la cama hacia el rincón del estudio. A la izquierda, de espaldas, el mueble-toilette vertical / 2 - Gráficos correspondientes al mueble-toilette vertical del dormitorio principal. Madera pintada, revestimiento de aluminio, corcho y vidrio. Dim: H. 163 cm, L. 55 cm, A. 17 cm, relevamiento original.

Página 114

1 - Mueble tocador (*coiffeuse*). Madera de palisandro y tubo de acero cromado, 1925-30 / **2** - Dormitorio de huéspedes, vista desde la cama hacia el armario empotrado y la zona del aseo (revestimiento interior de plexiglass armado, estantes de vidrio y cielorraso luminoso) / **3** - Espejo "Satélite".

Página 115

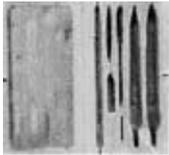
1 - Dormitorio de huéspedes, armario empotrado, articulación del ángulo con cajones pivotantes. Foto de época / **2** - Escritorio de arquitecto, utilizado por Gray en su apartamento de la Rue Bonaparte en París. Madera de sicomoro y metal cromado. Dim: H. 121 cm, L. 98 cm, A. 51 cm / **3** - Baño principal. Bañera revestida con láminas de aluminio; tapa del inodoro en caucho. Pavimento de gres negro mate y paredes en cerámica vidriada negra. Foto de época / **4** - Cocina interior. Mueble despensa. Foto de época.

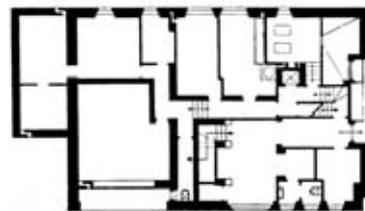
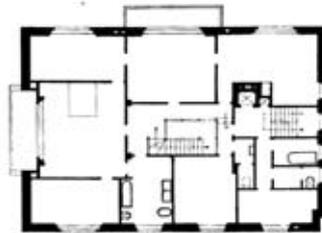
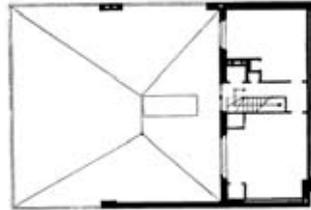
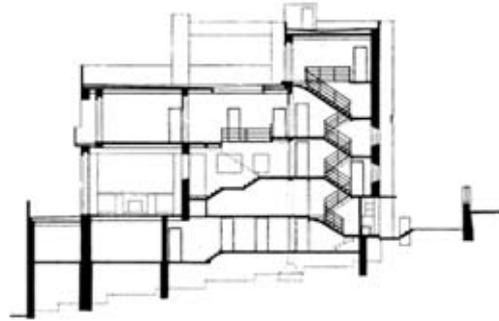
Página 116

1 - Le Corbusier pintando desnudo el mural junto a la puerta de la habitación de huéspedes de la E-1027 / **2** - Mural pintado por Le Corbusier sobre la caja de escaleras en el rincón del comedor / **3** - Espacio sombreado bajo el gran salón y terraza solarium abierta hacia el mediterráneo.

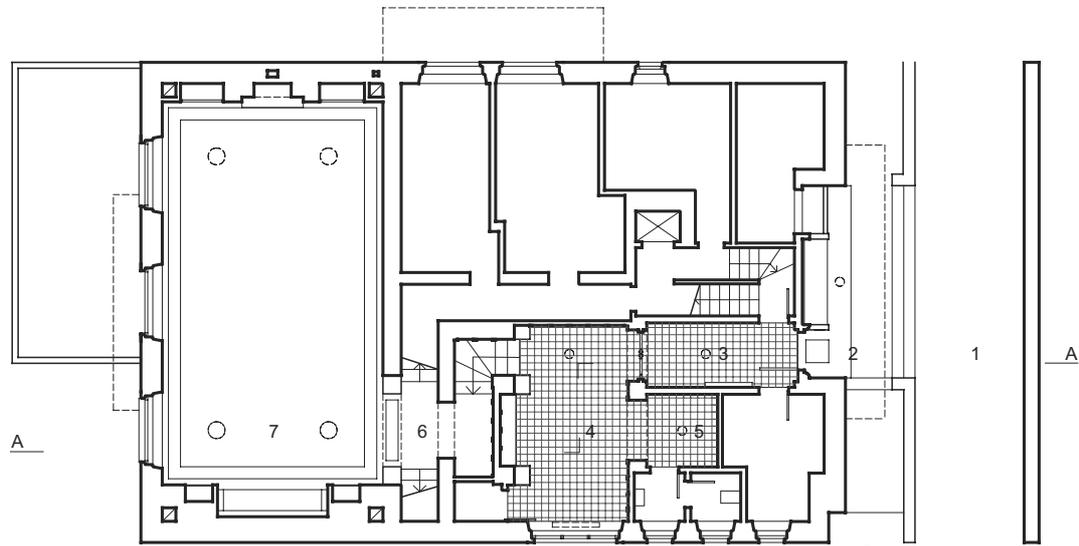
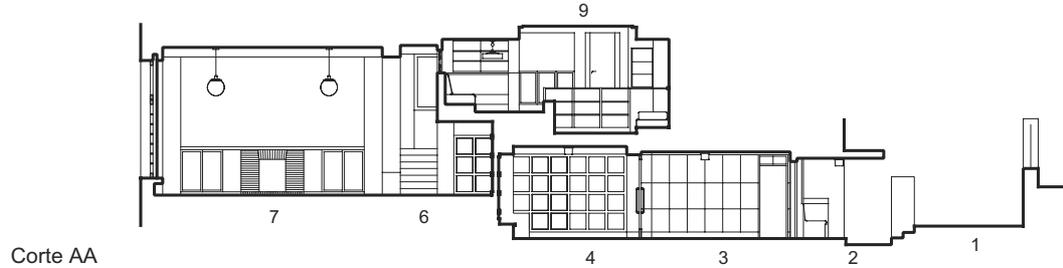
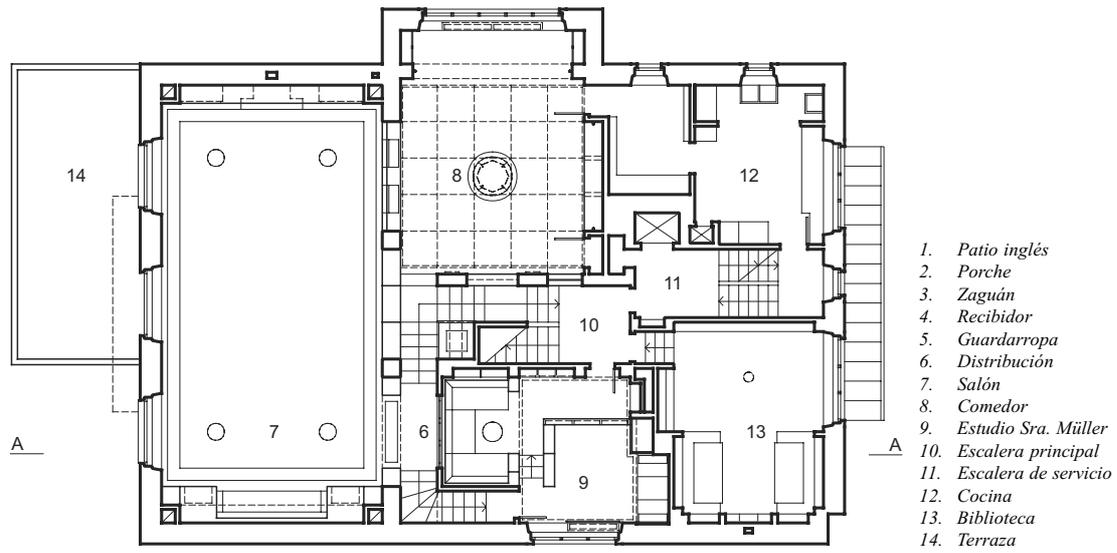
5 El estuche doméstico Villa Müller, Adolf Loos

Identificación:	Casa Müller
Arquitecto:	Adolf Loos (Brno, 1870 - Karlsburg, 1933)
Estructura:	Ingeniero Karel Lotha
Propietario Original:	Dr. Frantisek Müller, empresario de la construcción
Ubicación:	Stresovicka 33, Praga, República Checa
Número de niveles:	Cuatro
Construcción:	1928 - 1930





Implantación y planimetría. Reconocimiento de la silenciosa máscara exterior

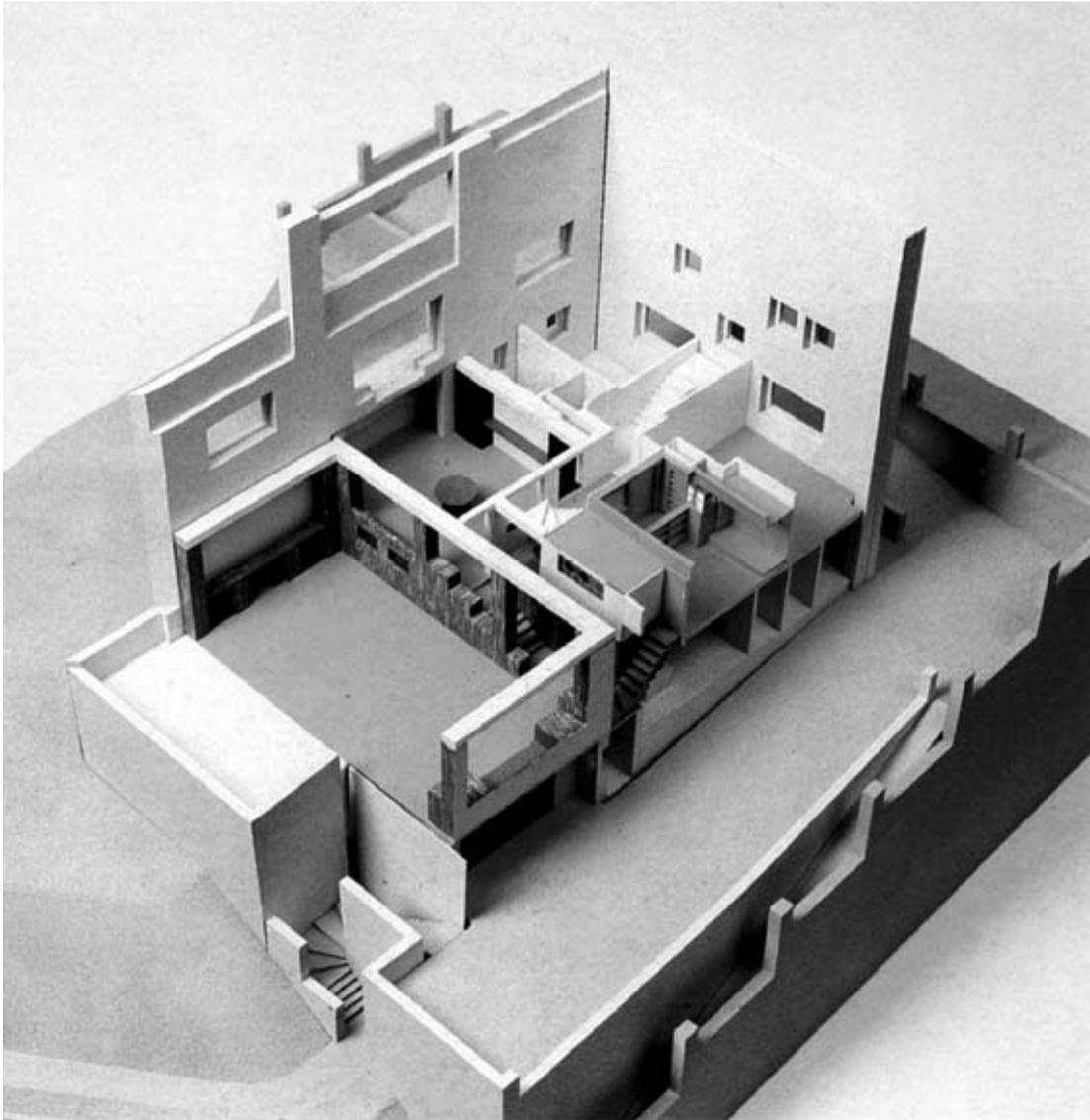




Secuencia espacial de aproximación e ingreso



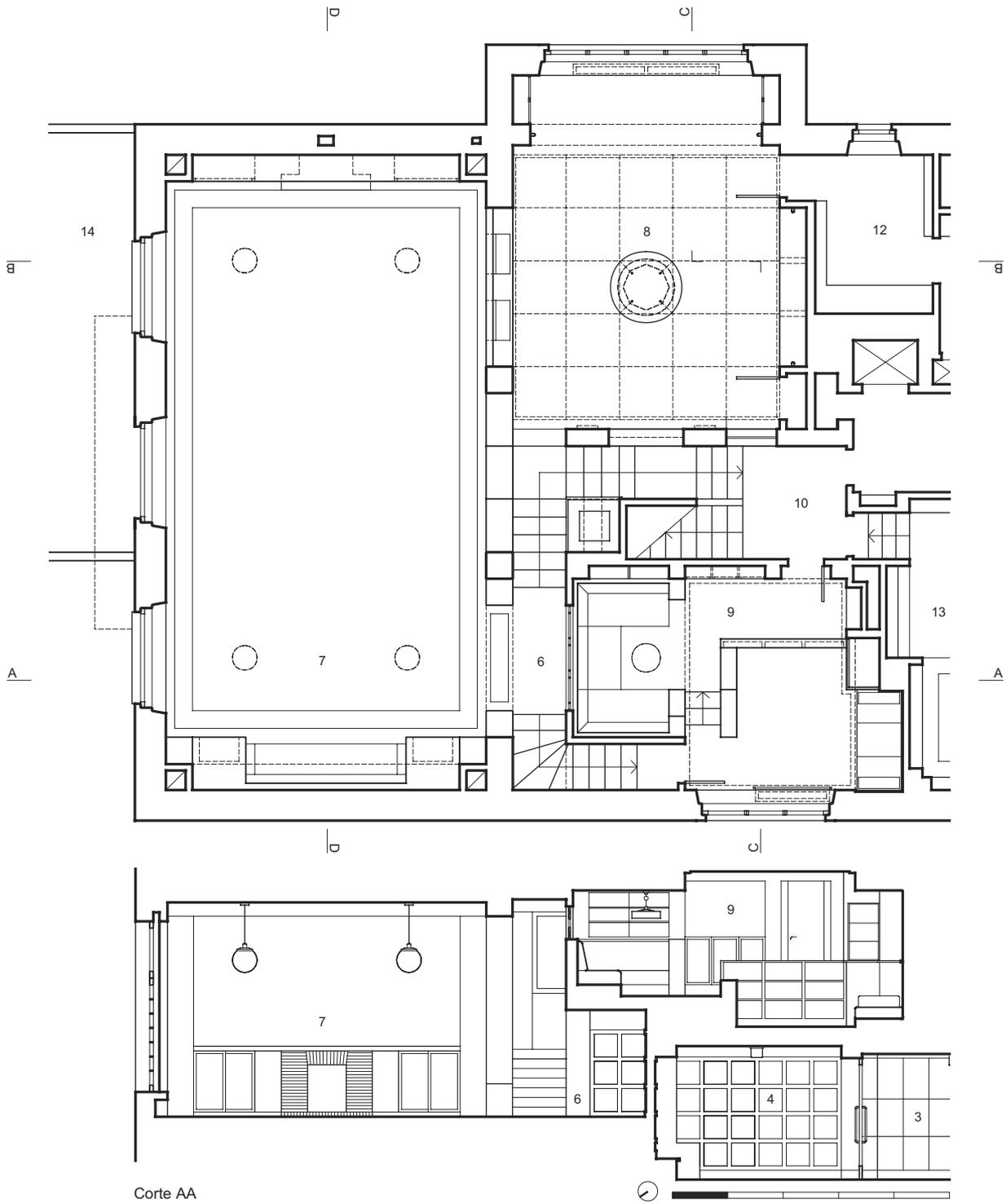
Entrada a escena: el salón principal



Imbricación e independencia: la expresión del "raumplan"

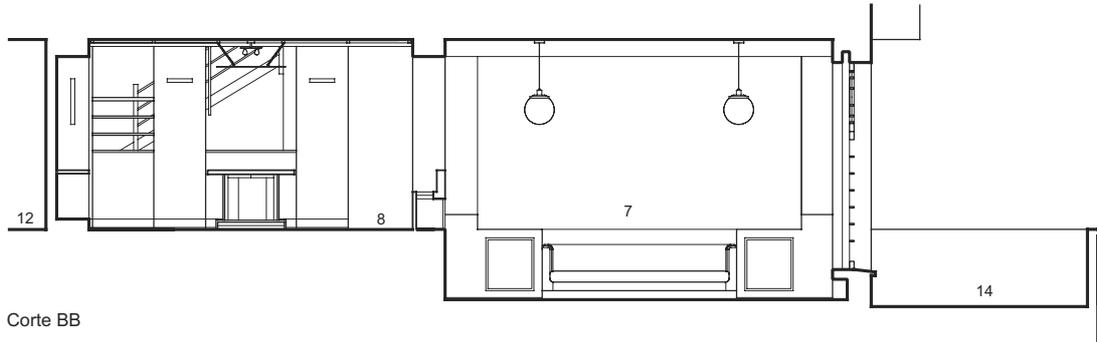


El espacio centrifugo del "drawing room"

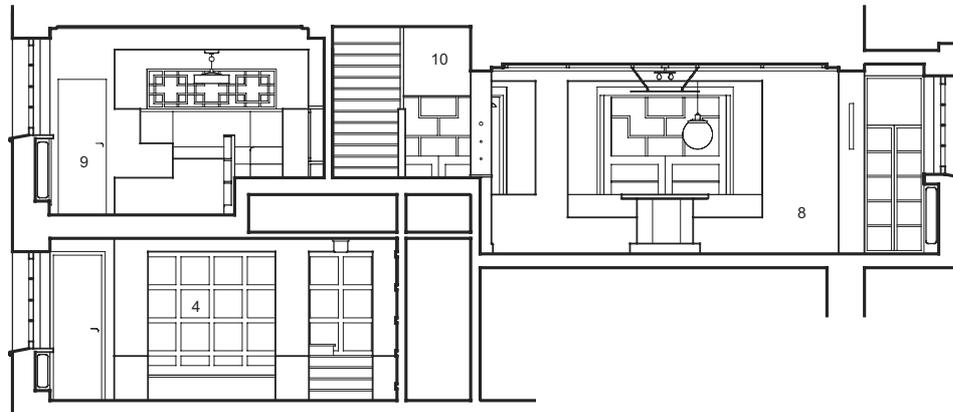


Corte AA

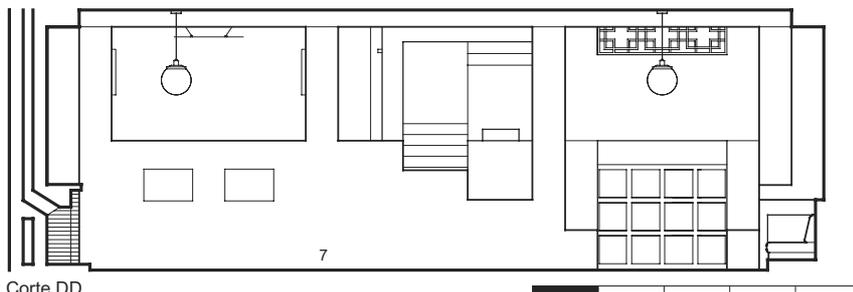
Diseción gráfica del sistema de espacios colectivos



Corte BB



Corte CC



Corte DD

- 3. Zaguán
- 4. Recibidor
- 6. Distribución
- 7. Salón
- 8. Comedor
- 9. Estudio Sra. Müller
- 10. Escalera principal
- 12. Cocina
- 13. Biblioteca
- 14. Terraza

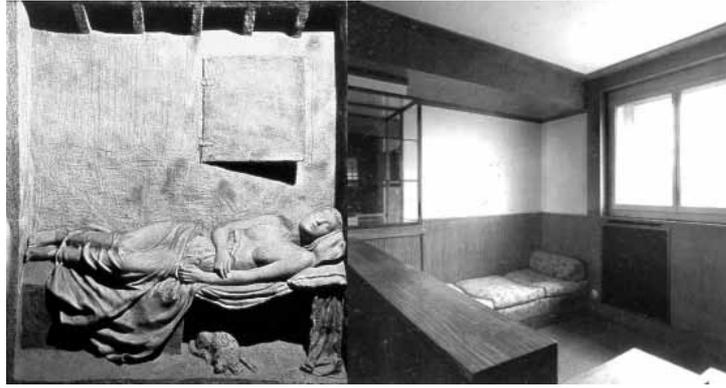


El «palco» del salón comedor





El estuche íntimo de la Sra. Müller



5.1 Fortaleza

El predio en el cual se emplaza la casa, se encuentra en la ladera norte de las colinas que dominan Praga. La fuerte pendiente desciende desde una tranquila calle de un viejo barrio residencial al norte, hacia una de las principales rutas de acceso a la ciudad, que corre en el margen inferior sur. Una larguísima escalera pública comunica ambas vías y definiendo el límite este del terreno.

Rodeada en tres de sus lados por espacio público, la casa buscará alejarse lo más posible de su único vecino, definiendo fronteras claras que preserven su intimidad. Separada naturalmente de la vía rápida por el fuerte desnivel, sobre la vía de acceso principal proyecta un desnivel a modo de patio inglés que regula su relación con el barrio.

La imagen exterior es resuelta por un único y compacto volumen, articulado apenas lo necesario para anclarse en un terreno fuertemente condicionado por su topografía y situación específicas.

Esta presencia unitaria, geoméricamente contundente y enigmática en su austeridad, reafirma su carácter de “fortaleza doméstica”. Una potente cáscara preserva y revela la intimidad del interior. (“La casa es una caja, lo bueno está dentro”, nos advertía Le Corbusier).

La masa construida parece perforarse lo mínimo, y exclusivamente donde las funcionalidad interna lo hace indispensable. Las contadas alteraciones a la pureza geométrica del volumen prismático - retranqueo del acceso y dormitorio principales, proyección del comedor y de la terraza del salón, “ventana exterior” en la azotea – reafirman el sentido de protección de la intimidad, operando como espacios de transición.

5.2 Aproximación e ingreso

Al aproximarnos al predio, la primera percepción de la casa es la de un volumen monolítico que emerge tras el ritmo regular del cerco de ladrillo visto y reja. El verdadero ingreso permanece oculto ante nuestros ojos hasta que, ya sobre el límite del terreno, percibimos desde lo alto el nicho rehundido del porche, protegido por un amplio alero (único gesto y única sombra que modifica la continuidad del plano de fachada).

Una vez dentro del predio, descendemos lentamente por el corredor conformado entre el muro de contención y la vivienda. La ubicación axial, la definición simétrica y la amable superficie del travertino del Porche, nos obliga a girar noventa grados y comenzar nuestro recorrido hacia el corazón de la vivienda.

5.2.1 Porche

Aunque la tonalidad clara del travertino dialogue con el blanco y liso revoque de la fachada, su materialidad concreta y cálida, abandona su neutralidad, comportándose como un verdadero “afloramiento” del espacio interior. Típico espacio de transición, mitad fuera, mitad dentro, busca su definición precisa en la protección del alero que se proyecta en correspondencia sobre la advertencia de un pequeño desnivel de tan solo tres escalones y en su monomaterialidad.

El revestimiento del travertino se despliega con la plasticidad de una gran tela sobre márgenes y equipamiento, cubriendo por completo la “habitación”.

La reducida altura del espacio –escasos 2,05 mts- sumada a su nobleza material y a los cuidados detalles de diseño, provocan una acogedora sensación de bienestar y comodidad, consistente con la función de bienvenida.

El porche se organiza en tres sectores: al centro una amplia banca, referencia insustituible de la presencia humana; a la derecha una puerta trampa, oculta y elevada, que permite el ingreso del carbón y la leña; y a la izquierda, enmarcada por dos cuartos de columna (permanente y sutil referencia clásica), la puerta de ingreso. El desplazamiento lateral del acceso evidencia un mecanismo frecuente en Loos y en particular en esta vivienda: la validación y cuestionamiento simultáneos de la simetría como recurso compositivo.

5.2.2 Zaguán

Una vez traspasado este umbral inicial, ingresamos a un angosto y breve vestíbulo, apenas un poco más alto (2.20 mts) y caracterizado por su color verde intenso.

Desde él, las conexiones de servicio se disponen lateralmente, de modo de no interferir con el eje visual que remata en el recibidor, separado apenas por una puerta cancel con amplios paños vidriados.

5.2.3 Recibidor

Al entrar, el ambiente se abre generosamente hacia la izquierda, en otra pequeña habitación, con igual altura que el zaguán y tres veces su ancho. El recibidor es en realidad el primer espacio interior de la casa, en el que las adecuadas proporciones (altura igual a la profundidad) y la iluminación, filtrada desde el oeste, nos ofrecen una agradable atmósfera de bienvenida.

Entre el “cielo” raso azul profundo y la “terra” cota vidriada del pavimento, el cerramiento vertical, definido por una trama regular de paneles cuadrados blancos, opone su carácter neutro homogéneo y espacial.

La pared del fondo es el elemento predominante, una especie de fachada interior, que retoma con las mismas proporciones, la estructura tripartita del porche de acceso.

Al centro una vez más una banca fija invita a detenerse (esta vez bajo un manto blanco), enfrentada al cubículo de madera del guardarropas (duplicado por un gran espejo al fondo). La simetría, así enfatizada, es relativizada inmediatamente por nuestro movimiento en el espacio. Hemos ingresado y continuaremos nuestro camino siguiendo un eje secundario y lateral.

Desde la abertura de la derecha, alineada con el zaguán, algunos escalones desbordan invitándonos a proseguir.

5.2.4 Entrada a escena

“La breve ascensión por la escalera -apenas un abanico de seis escalones- es un momento crucial en la secuencia espacial de acceso. Es en este punto, donde el recorrido cambia de dirección, la altura del espacio se reduce y se transforma sorpresivamente la percepción del espacio doméstico. Detrás del diafragma que respalda el banco del recibidor, el pequeño nicho de apenas 2,10 mts, se abre dramáticamente hacia la gran sala de estar. Desde este descenso, tan pequeño como clave, nuestra vista (siguiendo la traza de las luminarias suspendidas), atraviesa la ventana y fuga libremente hacia el horizonte.

Enmarcados por una especie de pórtico, desde el cual parten escaleras que nos conducen al comedor y a la habitación de la Sra. Müller, entramos a escena. No en vano hemos llegado al nivel de “representación” de la casa. “Nos sorprende un espacio majestuoso, una habitación sin puertas, donde la increíble calma nos deja momentáneamente boquiabiertos” [SCHE-82].

5.3 El Salón (*Drawing room*)

La sala de estar es el primer y único ambiente de la casa en donde podemos percibir en verdadera magnitud alguna de las dimensiones de la cáscara exterior (a la cual pertenecen tres de sus caras). Abarcando exactamente un tercio de la superficie en planta y con una altura cercana a los 3.80 mts es, además, la habitación espacialmente más generosa.

Loos parece querer preservar, voluntariamente, su carácter unitario y para lograrlo concentra su energía en el cuidadoso diseño de sus márgenes.

Las aristas del prisma interior, materializadas en pilares y vigas (invariablemente de sección cuadrada), delinean y modulan el espacio resaltando de la pared como elementos independientes. Las pilastras y los muros laterales perforados (interiores o exteriores) reciben el tratamiento más delicado y noble de toda la vivienda: delgadas láminas de mármol vetado verde se despliegan, como si se tratase de un “eterno papel pintado”, revistiendo toda su superficie.

Las vigas y paños intermedios de los testeros se reservan en blanco, en continuidad con el cielorraso. Recortada sobre la claridad de este cielo, la estructura de mármol - monumento y ruina - se transforma por un instante en evocación “onírica” del ideal griego perdido. El mismo recurso gráfico de aristas oscuras y trabajadas definiendo planos claros aparecía ya en el Palacio Stoclet de Hoffmann.

Desde los ángulos, descienden cuatro luminarias de esferas opalinas, anclando (cual alfileres) al espacio en su geometría. El pavimento de parquet (colocado en espina de pez) es de coloración uniforme, a excepción de una estrecha franja perimetral más oscura que lo transmuta, visualmente, en una gran alfombra.

Loos equipa el espacio propiciando un uso centrífugo del mismo. Las actividades se concentran en los bordes dejando el centro del ambiente libre. Sobre los lados cortos, una estufa de ladrillo y un sillón empotrado de terciopelo se integran al diseño del zócalo (del mismo mármol) encarnando la presencia humana en el salón. Enfrentados, dialogan desde los extremos, enfatizando el eje longitudinal.

La claridad de lectura del contenedor, su sencilla tripartición, el acento axial de los testeros equipados y la salida también axial hacia la terraza, proporcionan momentáneamente al espacio un aire de serena previsibilidad. Sin embargo, la ubicación lateral del ingreso al salón y la terraza, evitando los ejes principales del espacio (como experimentamos ya en el porche y el recibidor) subvierte este orden aparente. Los interiores de Loos son simultáneamente extremados y tranquilos: mientras que, por un lado, se constituyen en compendio de la comodidad y la corrección burguesas, por el otro, están impregnados de sucesivas y sutiles rupturas. Esas disonancias se suceden con la necesaria frecuencia como para constituirse en un patrón de composición propio.

5.3.1 El muro perforado

El calado del muro de respaldo interior, es un recurso de una habilidad extrema que permite al mármol verde extender su potencia expresiva a ambos lados. Se crea así una frontera activa, tan parte del salón como del comedor, la habitación de la Sra. Müller o la escalera. A través sus perforaciones, el movimiento en el espacio es registrado como en una secuencia cinematográfica.

Hay mucho de escenográfico, de teatral, en las relaciones espaciales de este racimo de habitaciones que, balconando unas sobre otras, se observan atentamente.

5.3.2 El comedor

En oposición a la luminosidad del salón, el comedor es interior y en él predomina la oscuridad del revestimiento de caoba. El ambiente integra dos subespacios: el comedor propiamente dicho y el bay-window. Este último opera como filtro visual, preservando la intimidad del núcleo interior.

Tres ejes ortogonales definen la orientación y geometría del comedor (de planta cuadrada). Uno lo fija axialmente a una de las aberturas del estar y un segundo eje lo vincula con el centro geométrico del rincón de conversación del Estudio de la Sra. Müller. En su encuentro, se ubica la mesa circular fija de granito gris sobre un soporte octogonal de madera. Suspendingo sobre ella, un disco de vidrio traslúcido difumina la luz que emiten cuatro lámparas desnudas. Ambos eventos, relacionados según una tensión vertical común, materializan la presencia del tercer eje.

La dinámica centrípeta, inaugurada por la ocupación del centro se ve reforzada por el tratamiento diferente que adoptan las cuatro paredes (condicionada por la materialidad de los espacios linderos).

Hasta ese momento, Loos nunca había abierto y expuesto tanto una habitación como en este caso. Efectos sorpresivos aparecen como resultado de la relación entre el comedor y el estar a través del muro perforado. El gran salón está dividido en tres, pero como el comedor es más amplio que un módulo, queda, en consecuencia, con un ángulo libre y abierto diagonalmente. La visual, que se origina en el corazón del comedor, atraviesa oblicuamente el estar y se extiende incluso al exterior, por la única ventana que no abre sobre la terraza.

5.3.3 La escalera

Al perforar la pared de respaldo y ubicar la circulación vertical periféricamente, Loos combina por primera vez un salón de tipo francés con una escalera abierta.

Un vacío espacial y luminoso ocupa el centro de la vivienda. La caja de la escalera se abre a las distintas áreas de relación que giran en torno a ella. Desde aquí, las vistas al exterior se regulan según tres ejes ortogonales entre sí, atravesando el estar, el comedor o el lucernario que la ilumina desde lo alto.

5.3.4 El estudio de la Sra. Müller

“La pequeña habitación está compuesta por dos sectores. El primero es el espacio de ingreso, concebido como expansión de la angosta escalera que llega desde el estar: la ventana a la derecha, el diván y la vitrina al fondo, los estantes de libros a la izquierda. El segundo, tres escalones más alto, incluye el profundo nicho del rincón de asientos y un pequeño espacio que balconea por sobre la estantería al sector del acceso. La habitación puede entonces leerse como una secuencia de puntos de vista, un espacio concebido a partir del establecimiento de relaciones entre componentes autónomos (el nicho del diván, el rincón de conversación), lo que habilita a definir un espacio virtualmente bastante mayor que los 18 m² efectivos” [CORN-94].

Consistentemente, esta habitación protagoniza algunas relaciones que van más allá de su propio perímetro: desde el rincón de asientos nacen dos rayos visuales claves: uno, como sucedía en el comedor, se proyecta al exterior, atravesando diagonalmente el espacio, el otro (exactamente sobre el lugar de ingreso al nivel de relación) otea la sala de estar y a través de ella el paisaje.

Desde esta atalaya, uno puede vincularse fácil y rápidamente con el corazón más público o el núcleo más privado de la casa. Desplazándonos unos pocos pasos, uno puede bajar directamente al estar o subir al nivel de los dormitorios.

La atmósfera se confía esta vez a la luminosidad y calidez del revestimiento de madera de limonero. Dentro de un espacio tan reducido, la combinación de rincones de diferentes alturas y a diferentes niveles, (propio del concepto genérico loosiano de organización de la planta desde las tres dimensiones del espacio: *raumplan*), se condensa y potencia al máximo.

Esta habitación, se convierte por esta razón, en un completo y preciso catálogo que resume los criterios de composición utilizados en toda la vivienda.

5.4 *Raumplan*

“Desde la Edad Media, y a diferencia de otras regiones, donde los ambientes eran multiuso y el equipamiento cambiaba de lugar en el transcurso de una jornada, en el centro de Europa aparecían ya espacios definidos con permanencia, fijos, confortables y destinados para cada integrante de la familia, como es el caso de los nichos para dormir, conformados como microambientes por el pequeño podio, los paneles de revestimiento de madera y la estructura para el cortinado” [CORN-94].

“La vivienda burguesa, con su compartimentación de habitaciones especializadas, se transforma, con Loos, en una casa cuyos ambientes que se abren unos sobre otros sin perder su propia identidad” [RISS-88]. La desaparición de los niveles unitarios y la compenetración espacial de ambientes de alturas y niveles diversos, da como resultado la aparición del concepto de *raumplan*. El término, acuñado por Kulka, discípulo de Loos y solo usado en referencia a su obra, podría literalmente traducirse como “planta espacial”. Schezen lo define como: “un sistema de relaciones proporcionales y específicas para cada condición espacial” [SCHZ-96].

Cada habitación, cada ambiente o lugar, necesita una dimensión y altura propias y por lo mismo las plantas tienden a diluirse en varios niveles. Integrados a la tensión frecuentemente centrífuga de sus interiores, Loos propone siempre espacios anexos tipo nicho que se retranquean desde los márgenes del espacio principal, reduciendo su altura: el rincón del fuego en la biblioteca, el ángulo de conversación en el estudio de la Sra. Müller, la bay- window del comedor, etc.

En definitiva, podemos identificar el concepto de *raumplan*, aplicado como patrón de articulación espacial-compositiva, a todas las escalas. En una primera instancia define el vínculo entre locales; en una segunda controla la relación entre los subespacios en que se organiza cada uno; y en una tercera y última, estructura en ellos la incorporación de piezas de equipamiento fijo.

5.5 Equipamiento

Los interiores de Loos tienden a definir su perímetro integrando un sinnúmero de equipamientos fijos. El gesto más recurrente es la incorporación de asientos empotrados. Cambiando y adaptando su ropaje, la misma banca que nos da la bienvenida en el porche, nos recibe en el vestíbulo y nos aguarda en el salón. El teatral “palco” de conversación identifica al estudio de la Sra. Müller; el reposo junto al fuego a la biblioteca. Estufa y sillón dialogan desde los extremos del gran salón como dos personajes sentados

en las cabeceras de una larga mesa de protocolo. Sillones, divanes, mesas, aparadores, estanterías y vitrinas, habitan y dan escala a los espacios antes de que llegue el hombre.

“Cuando tengo que equipar una habitación, lo primero que necesito es una silla; la uso como punto de partida para llegar al resto” (Adolf Loos).

5.6 Psicología del espacio

“El complicado ensamblaje de espacios de distintas alturas contenidas en el interior de rígidas envolventes, parece responder antes que a un criterio de economía espacial, a una intención psicologista de crear una 'empatía' entre objeto y sujeto, entre el espacio habitable y quién lo habita”.

Loos ejercita pacientemente “la poética de marcar materialmente las diferencias psicofuncionales de los ambientes. Cada unidad espacial, buscará entonces construir su identidad a partir de una definición precisa de la escala, proporción y concreción material más adecuadas.

La importancia de los materiales requiere que se seleccionen con gran cuidado y especificidad, de forma de asegurar la invocación subconsciente de la atmósfera apropiada” [GRAV-88].

La caja que protege cada ambiente aparecerá casi siempre “forrada” interiormente por un único material dominante, continuo y envolvente. Así, el comedor recibe su piel interior de caoba oscura, el estar encuentra su espíritu clásico en el grafismo de un mármol de marcado veteado y el estudio de la Sra. Müller, refleja su diáfana femineidad en el revestimiento de madera clara.

El amor de Loos por el Teatro y el psicoanálisis se refleja con claridad en las implicaciones psicológicas de su arquitectura. Loos utiliza frecuentemente pequeños rincones de reunión ubicados por encima del nivel del espacio a que pertenecen, conformando un sistema de “palcos de teatro” en los cuales predomina la dinámica del mirar y ser mirado. Piénsese, por ejemplo, en el complejo entramado de visuales que se establece entre el salón, el comedor, el estudio de la Sra. Müller y la escalera, y en el rol determinante del muro perforado como mediador de las relaciones entre los distintos escenarios.

5.6.1 Evocación del estuche

El estuche es “una envoltura protectora que se adecua con precisión al objeto que contiene” [MART-02] y que, exteriormente, puede o no reflejarlo formalmente. Loos es también, en cierta medida, un hábil fabricante de estuches. Dentro de neutras y rigurosas cajas protectoras, suelen descubrirse, amables y confortables interiores, forrados y conformados a la medida de su precioso contenido.

5.7 Materia y color

“El antiguo amor por la ornamentación debe ser suplantado por el placer del material por sí mismo. Un anillo es una buena pieza de oro en forma de aro, una cigarrera, un par de láminas de plata, perfectamente pulidas. La belleza de la suave plata pulida, tan agradable al tacto, es la mejor ornamentación” (“Regarding economy”, traducción de una entrevista a Adolf Loos en 1924, transcrita en [RISS-88]).

Loos concibe la forma como punto terminal de una cadena lógica que parte de la materia. Para él, cada material tiene su propio lenguaje formal y ninguno puede absorber las formas de otros. Promueve una honestidad material en la que sea imposible confundir un material con su revestimiento. La vulgaridad

del ornamento está para Loos, en la violencia ejercida sobre el material para obligarlo a decir una mentira. Cuando se trata de pétreos o maderas finas, se exaltan las cualidades naturales de su superficie: color, veta, grano, luminosidad, brillo; los materiales más pobres, en cambio, se pintan. Siguiendo la tradición popular y su propio “principio del revestimiento”, cuando decida pintar una superficie, lo hará utilizando colores vivos e intensos.

Llama la atención la gran variedad cromática del interior de la casa Müller: en el estar, la chimenea de ladrillo rojo y las cortinas y carpintería amarillo cromo se suman al predominio del mármol verde; en el comedor, la caoba oscura del cielorraso, el granito gris de la superficie de la mesa, el revoque blanco y las cortinas verdes; en el recibidor, una envolvente de paneles blancos entre el plano azul del techo y el pavimento de terracota; en el porche, la uniformidad del travertino; en el dormitorio de la azotea, un juego de variaciones sobre el verde.

Como hemos ya analizado, la elección cuidadosa de los materiales, varía de una habitación a otra, colaborando con la definición del carácter y atmósfera de cada una. Este amor por la materia, a la que estudia con tanta minuciosidad y de la cual logra arrancar siempre su máxima expresividad, lo relaciona fuertemente con el trabajo artesanal y con una tradición que renueva su energía. Para el que quiera verlo, gran parte de lo anterior es también aplicable a la obra doméstica de Mies Van der Rohe. El gran salón de la Casa Tugendhat, es de nuevo un racimo de “lugares” cuya identidad descansa fuertemente en la expresión de la concreción material.

5.8 Movimiento en el espacio

Van de Beek, en su artículo: “Adolf Loos, patrones de casas urbanas” [RISS-88], relaciona el movimiento dentro de sus viviendas, con una organización del espacio según tres gradientes axiales de privacidad:

Eje vertical. Se distinguen nítidamente cuatro sectores: planta baja y ático destinados a funciones secundarias o de servicio; primer nivel dedicado a funciones sociales y de representación, y segundo, asignado a las áreas privadas de los dormitorios. Como en toda estructura vertical, cobran naturalmente protagonismo las escaleras y los recorridos que desde ellas se generan.

Eje horizontal frente-fondo. Generalmente, el *piano nobile* se ubica por encima del nivel de calle y el desnivel se salva puertas adentro. En él se disponen, hacia el frente, los espacios de acceso y recibimiento y, hacia atrás, los espacios de estar principales (en contraposición a la histórica relación de éstos con el espacio público).

Eje horizontal lateral. Tradicionalmente el eje frente-fondo ha sido el predominante. Loos altera esta situación poniendo en valor, además, los movimientos hacia los lados. En este caso entre comedor y estudio de la Sra. Müller, que, en combinación con las escaleras, induce complejos movimientos en espiral.

La Casa Müller es la última villa importante construida por Loos. En ella, el sistema de circulación vertical, que atraviesa asimétricamente el corazón de la casa, alcanza una complejidad rotatoria difícil de descifrar con la mera visión de los planos (“...una sucesión de ramas de escalera que no se superponen, sino que se desplazan involucrando los distintos espacios de relación, determinando al hacerlo, situaciones espaciales variadas e inesperadas” [CORN-94]).

Tal vez por esa misma razón, su aspecto más sorprendente sea el carácter reposado de las transiciones espaciales que propone. Es precisamente en este punto, donde la maestría de Loos para manejar las

emociones desde el diseño de “escénicas” secuencias espaciales juega un rol determinante. El *raumplan* entendido como el cálculo atento de las reacciones emotivas frente a las relaciones dimensionales y a la densa red de relaciones entre los elementos constitutivos de una cadena rítmico-espacial.

La circulación dentro de la vivienda evita el centro y habitualmente, dejamos las habitaciones por una puerta diferente a la del ingreso (ubicada también excéntricamente).

Sistemática y regularmente, se definen, desde la geometría de la forma, claras axialidades que serán de inmediato desafiadas por nuestro movimiento en el espacio. La *experiencia asimétrica de la simetría*, se vuelve tema recurrente y mecanismo de enlace de la larga serie de estuches domésticos.

Umbrales y lugares se hilvanan en una única y extensa secuencia que involucra y define toda la casa. “Dicha secuencia de ambientes no conduce ni a la dispersión de los recorridos ingleses, ni a los rápidos atravesamientos italianos, sino a una única y progresiva aproximación al corazón de la vivienda, hacia el centro y hacia lo alto” [CORN-94].

5.9 Geometría

Como hemos visto, los interiores de Loos suelen debatirse entre ordenes aparentes y solapadas rupturas. Reglas y contrareglas se entrecruzan permanentemente para otorgar la densidad psicológica y espacial apropiada a cada habitación.

Dentro de este planteo, la concepción geométrica no es, por cierto, una excepción. La matriz geométrica es extremadamente sencilla. La planta está estructurada en seis grandes módulos cuadrados (rectángulo 2 x 3). El comedor, incluyendo el ancho del muro perforado, corresponde a uno de ellos y la sala, a otros dos. La sección cuadrada de los pilares, funciona como unidad modular mínima (46 x 46 cms.) y está presente en toda la casa. Con relación a ésta medida, la proporción del salón es de 22 x 12 y la de la planta general de 24 x 36.

Sobre la regularidad de esta grilla, sin embargo, las alineaciones no son casi nunca perfectas. Existen pequeños desfases que coinciden casi siempre con la dimensión del lado de los pilares.

Por ejemplo, el eje del salón (y de toda la planta) no coincide con el de la escalera central, sino con el de la rama de ingreso desde el área social a los dormitorios. Tampoco corresponde con el eje de la fachada de acceso (es necesario un pequeño movimiento de retranqueo en la arista del gran prisma blanco, para rehabilitar la simetría exterior).

Las axialidades, presentes en casi todos los ambientes están, además, permanentemente jaqueadas por los ejes que definen el acceso, siempre lateral a los mismos. Se crean efímeras simetrías que luego se desvanecen para reaparecer, a continuación, transformadas.

Nunca la simetría fue tan dinámica.

5.10 “03”

La organización tripartita alcanza prácticamente a todos y cada uno de los elementos que integran la composición, desde la envolvente espacial hasta el detalle de diseño más pequeño (y vale la pena detenerse y observar atentamente hasta que punto).

Más allá de hipótesis cabalísticas, religiosas (santísima trinidad), o referencias clásicas, la imparidad del 3 tiene la particularidad de poner en valor tanto el centro como los extremos de la serie. Principal-

secundario, central-lateral, simétrico-asimétrico son todos pares de opuestos que desarrolla Loos a partir de la tripartición.

5.11 Interior-exterior

En las casas de Loos, el compacto modo de vida se empaqueta siempre dentro de envolventes geométricamente puras y simples.

La Villa Müller se caracteriza por exhibir una compacidad máxima en todas sus dimensiones, lo cual afirma la percepción de la vivienda como un silencioso objeto monolítico.

No existe prácticamente transición espacial externa a la vivienda (aún así, podemos considerar que la fachada principal es más “objetual” y la posterior más “espacial”). La gradación se traslada casi enteramente al interior, enfatizando el rito de la llegada y la partida. Consecuentemente, la casa magnifica los contactos interiores y minimiza los exteriores.

La arquitectura doméstica de Loos articula conscientemente una multitud de polaridades que se relacionan sutilmente. Entre ellas se afirma en primer lugar, una oposición semántica consciente entre el “afuera” y el “adentro”, entre la “masculina” severidad neutra del contenedor y la naturaleza íntima y “femenina” del contenido. El interior habla el idioma de la cultura, de la experiencia de vida mientras que el exterior refleja el lenguaje de la civilización.

Loos no solo reconoce el sentido del límite, la diferencia entre *habitar* el interior y *relacionarse* con el exterior, sino que enuncia la necesidad de ese límite y con ello, implícitamente, la necesidad de una “máscara” que proteja la esfera de lo privado frente a la moral pública: la fachada no debe decir lo que las habitaciones ocultan.

El maestro había llegado a la conclusión de la existencia, en la vida moderna, de una evolución hacia dos niveles irreconciliables, por un lado nuestra experiencia como individuos, y por el otro nuestra existencia como sociedad. El silencio exterior responde a la imposibilidad de comunicación, pero es a la vez un silencio que protege una intimidad intransferible. “En este punto el silencio es en sí una máscara. Es un silencio que habla y que revela la imposibilidad de un diálogo”. (Beatriz Colomina en [RISS-88])

Loos intentó compensar la “aniquilación del lugar” en la metrópolis moderna elaborando el microcosmos de su raumplan doméstico y produciendo una verdadera concentración de lugares, cada uno de ellos con sus adecuados revestimientos y altura de techo, con su atmósfera y carácter. Esto es particularmente apreciable (y disfrutable) en la casa villa Müller, y que desde cualquier punto de vista constituye una síntesis de su pensamiento y la obra maestra que puso el adecuado punto final a su carrera.

5.12 Índice de las ilustraciones del capítulo 5

Página 132

1 - Cinco vistas exteriores de la Villa: fachada de acceso; escorzo de la fachada posterior y de la del comedor; fachada posterior desde la ruta inferior; fachada lateral hacia el pasaje público / 2 - Corte longitudinal integral por la escalera de servicio y las cuatro plantas de la vivienda desde el nivel de la azotea al de ingreso.

Página 133

1 - *Piano nobile* de la casa. / 2 - Corte parcial por la secuencia de espacios de acceso a la planta principal / 3 - Planta de ingreso, relevamiento original.

Página 134

1 - Vista en escorzo aéreo de la fachada principal y la del comedor / 2 - El porche de acceso revestido totalmente en travertino / 3 - La fachada de acceso desde la vereda / 4 - El porche visto desde el nivel de la vereda, antes de ingresar al predio / 5 - El recibidor, vista hacia el zaguán y el espacio del guardarropas / 6 - El zaguán, vista hacia el espacio de recibidor / 7 - Llegada al recibidor desde el zaguán.

Página 135

1 - “Entrada a escena”. Llegada al salón principal, vista hacia el comedor y el rincón del fuego. Foto de época. / 2 - Vista nocturna del salón desde el espacio de la terraza / 3 - El pórtico de llegada al *piano nobile* desde el gran salón.

Página 136

1 - Panorámica del salón principal, vista hacia el rincón de la estufa. Composición original del autor a partir de fotografías de época / 2 - Maqueta abierta de la Villa Müller. En primer plano el racimo de espacios colectivos de la vivienda.

Página 137

1 - El rincón del fuego en el salón principal. Foto de época. / 2 - El salón principal, vista hacia el sillón empotrado. Composición original del autor a partir de fotografías de época.

Página 138

1 - Planta parcial del *piano nobile* de la vivienda. / 2 - Corte parcial de los espacios de acceso al nivel social de la Villa, relevamiento original.

Página 139

1 - Corte parcial del comedor y el salón principal / 2 - Corte parcial del comedor, la escalera principal y el estudio de la Sra. Müller / 3 - Corte longitudinal del salón hacia el interior, relevamiento original.

Página 140

1 - El comedor en una fotografía de época. Vista hacia el bay-window / 2 - La fachada lateral con el volumen proyectado del bay-window del comedor / 3 - Vista del comedor balconeano sobre el salón principal. Foto de época.

Página 141

1 - El comedor hoy día luego de la última restauración de la casa / 2 - El espacio de la caja de escaleras principal, vista desde el nivel de dormitorios / 3 - El salón visto desde el podio del comedor.

Página 142

1 - El pórtico de llegada al gran salón / 2 - El nicho de conversación que otea sobre el salón principal, vista desde el rincón del diván empotrado.

Página 143

1 - Retrato de Adolf Loos realizado por Oscar Kokoshka en 1910 / 2 - “El sueño”, terracota de Arturo Martini, 1931 / 3 - El estudio de la Sra. Müller. Vista del rincón del diván desde el nicho de conversación / 4 - Vista del estudio de la Sra. Müller desde la puerta de ingreso desde el salón principal.

6 **Cambio de estado**

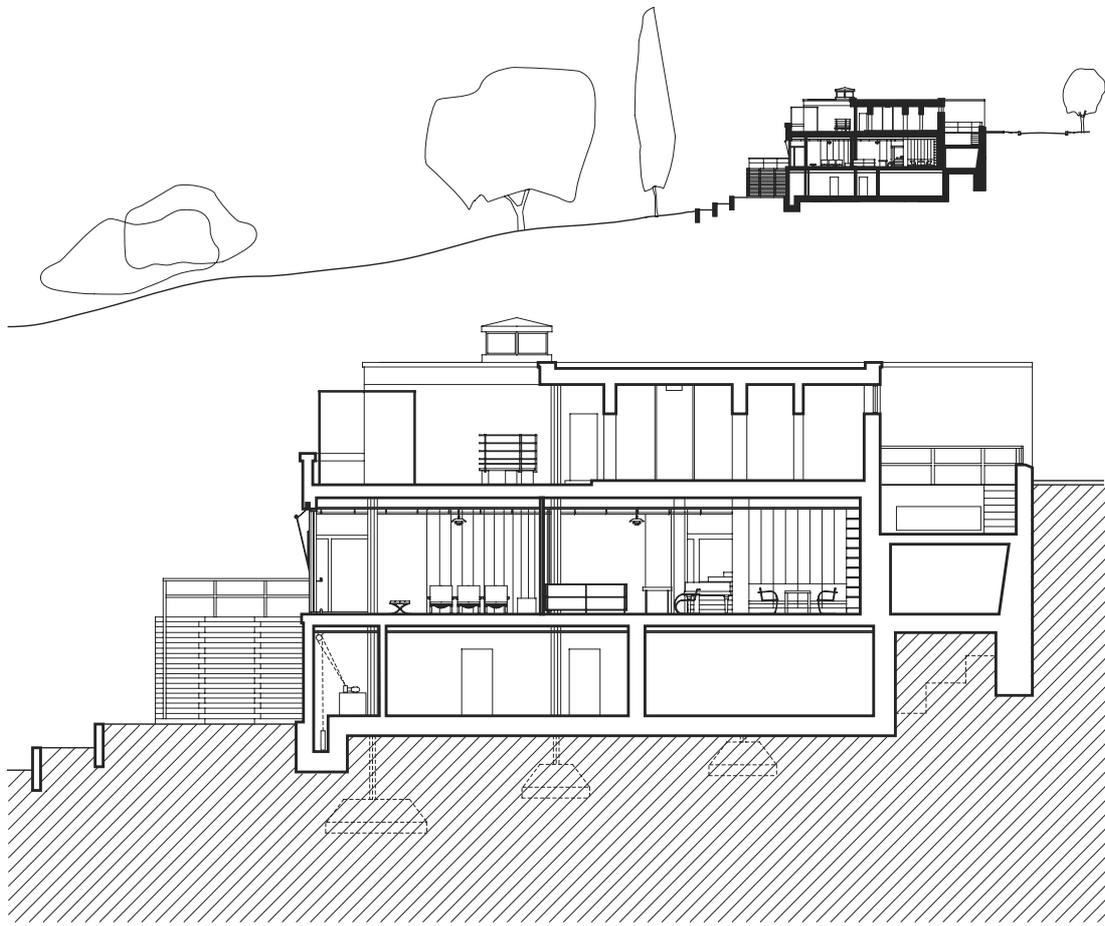
Casa Tugendhat, Mies van der Rohe

Identificación:	Casa Tugendhat
Arquitecto:	Ludwig Mies van der Rohe (Aachen, 1886 - Chicago, 1969)
Propietario original:	Fritz Tugendhat y Grete Weiss
Ubicación:	Cernopolní 45, Cerná Pole, Brno, República Checa
Número de niveles:	Tres
Construcción:	1929-1930



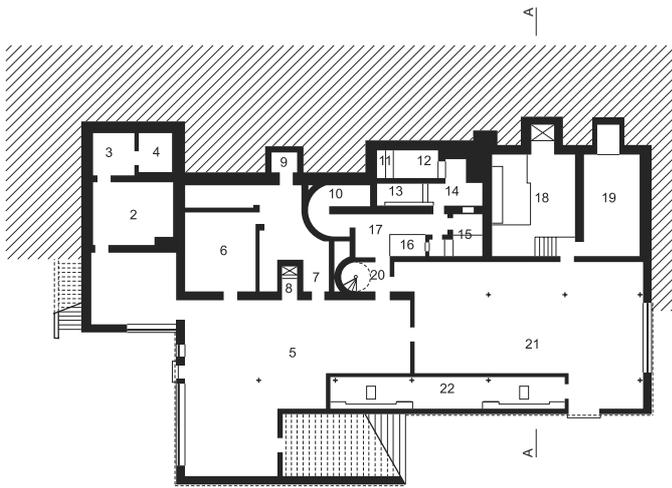


Secuencia de aproximación e ingreso



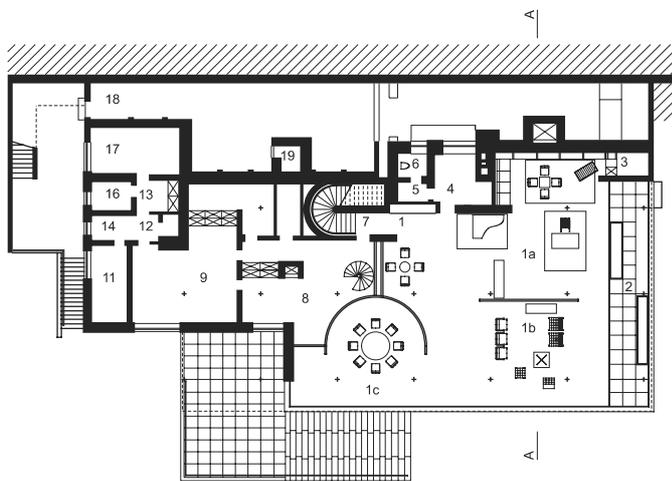
Corte AA

La explanada de acceso y la proyección de la vivienda sobre el jardín posterior. Corte por el salón principal y la terraza



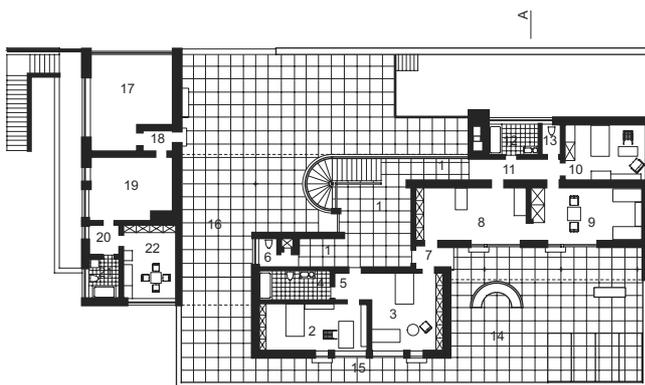
Nivel inferior

1. Lavandería
- 2-4. Depósito
5. Secado
- 6-7. Despensa
8. Montacargas
9. Acceso al sótano
10. Depósito bajo escalera
- 11-17. Instalaciones y ductos
18. Sala de calderas
19. Depósito de carbón
20. Escaleras
21. Depósito jardinería
22. Mecanismo apertura de ventanas



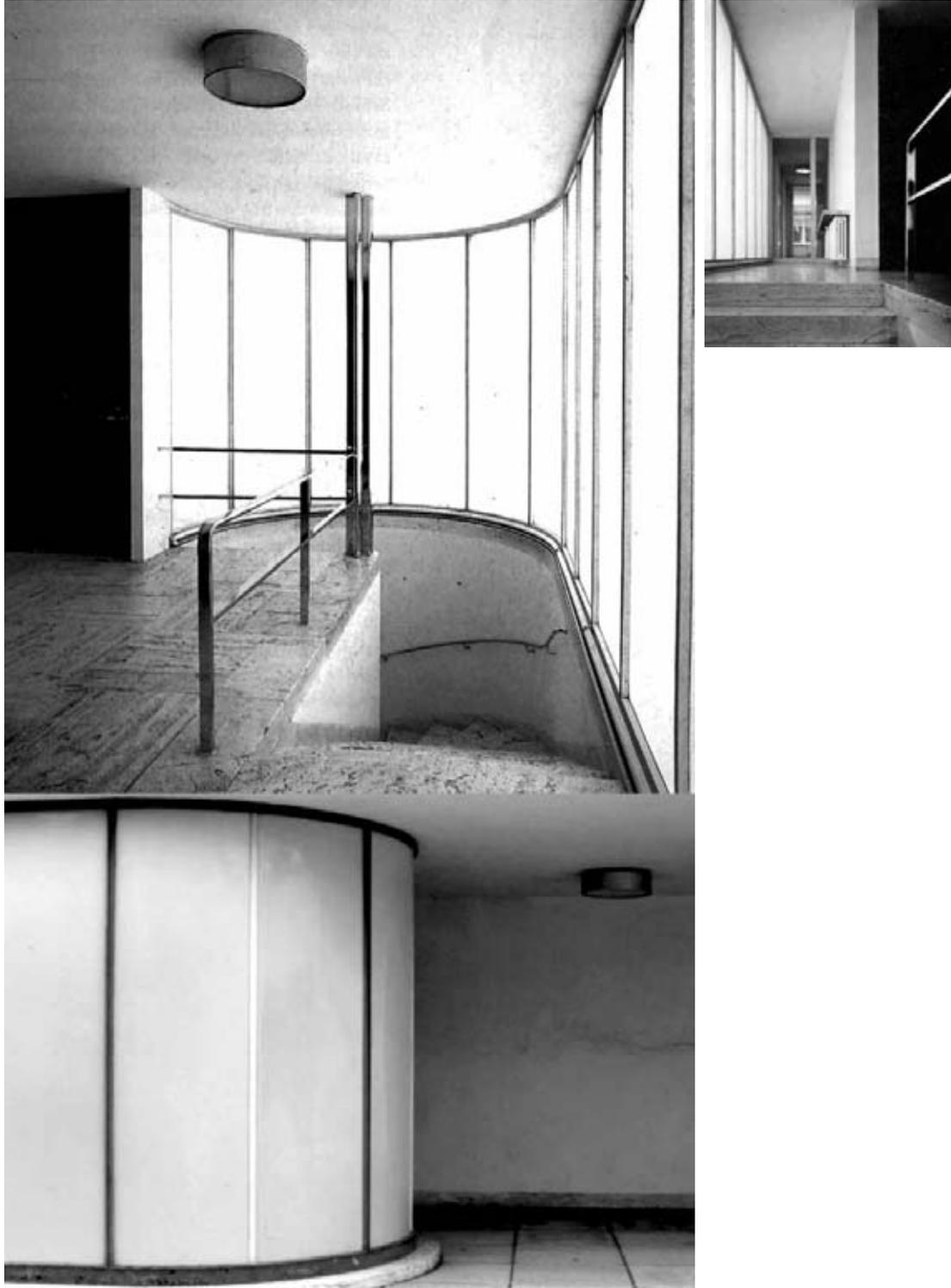
Nivel intermedio

1. Ingreso al gran salón
- 1a. Rincón de la música y estudio
- 1b. Estar
- 1c. Comedor
2. Jardín de invierno
3. Biblioteca y depósito
4. Cabina de proyección
- 5-6. SSHH
7. Rellano
8. Office
9. Cocina
10. Depósito
- 11-17. Apartamento de servicio
18. Sótano
19. Acceso al sótano



Nivel superior

1. Vestíbulo
- 2-6. Zona dormitorio principal - Padres
7. Distribución
- 8-13. Zona dormitorios secundarios - Hijos
14. Terraza principal
15. Terraza balcón
16. Explanada de ingreso y porche
17. Garaje
- 18-22. Apartamento chofer



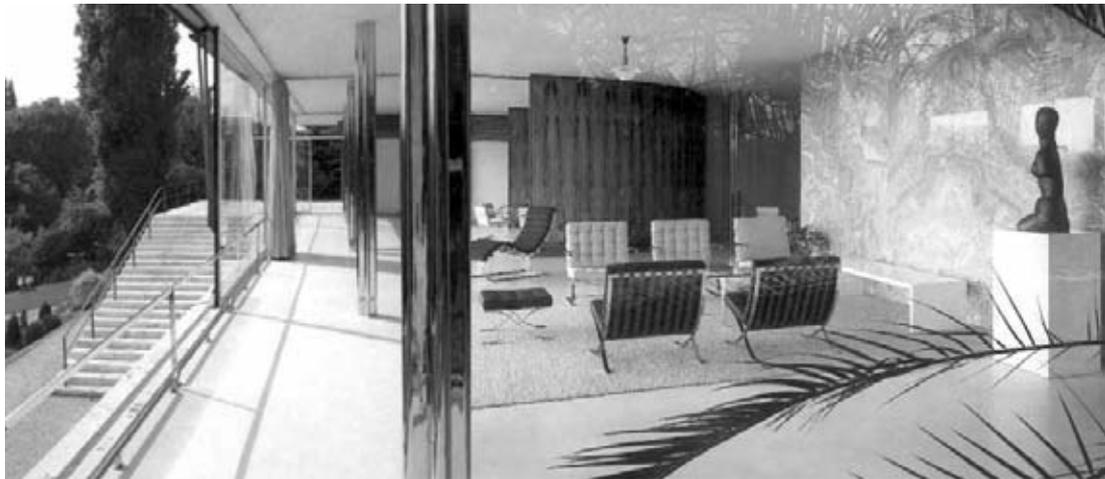
El vestíbulo y el protagonismo de la luz tamizada por la pantalla opalina



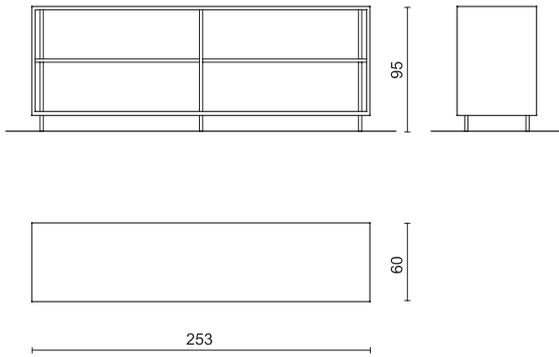
Nivel de ingreso: dormitorios y terraza



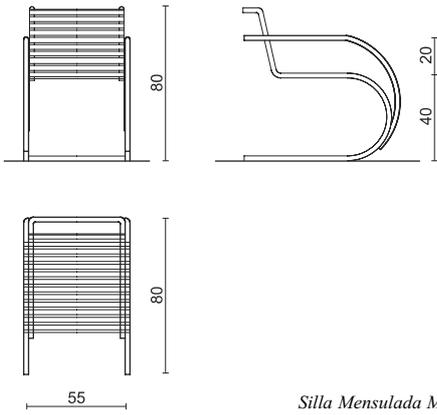
La casa y el jardín



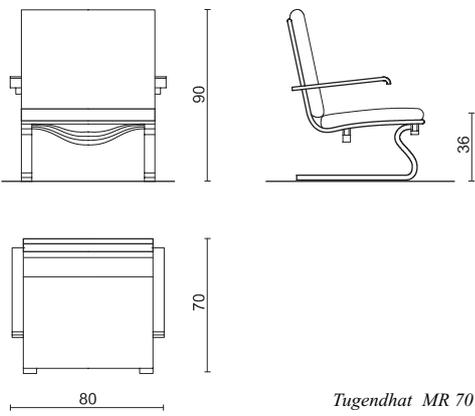
El espacio del estar y el muro de ónix



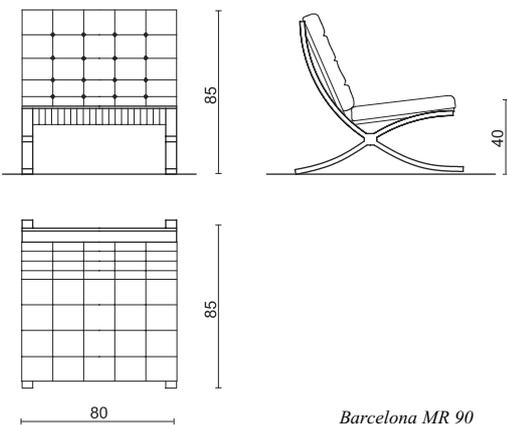
El sector del estudio tras el diafragma de piedra



Silla Mensulada MR20

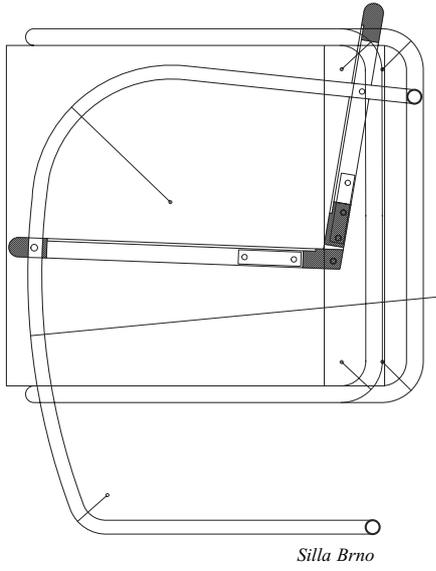


Tugendhat MR 70

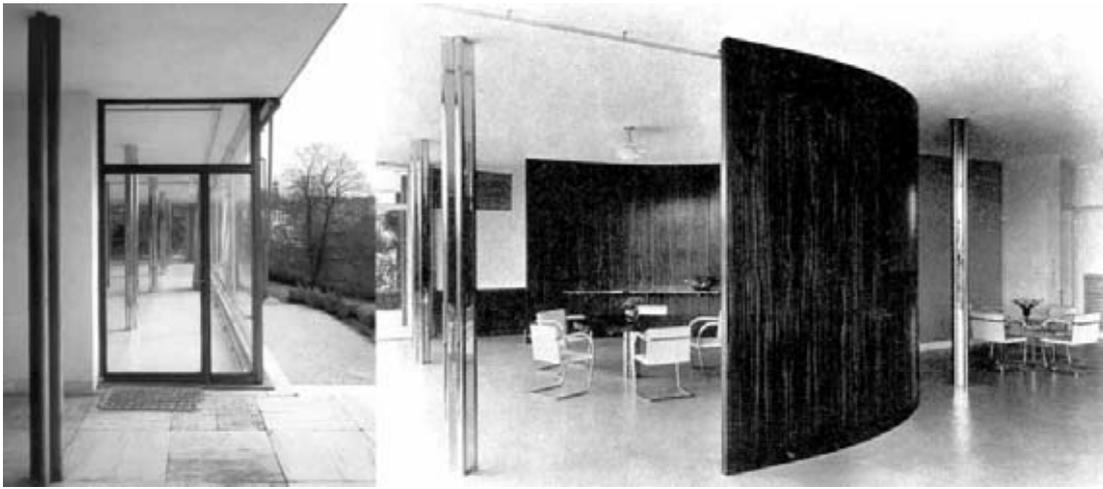
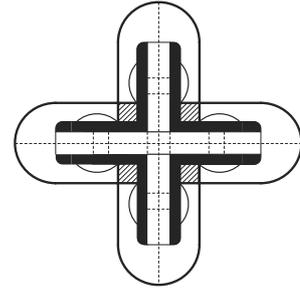


Barcelona MR 90

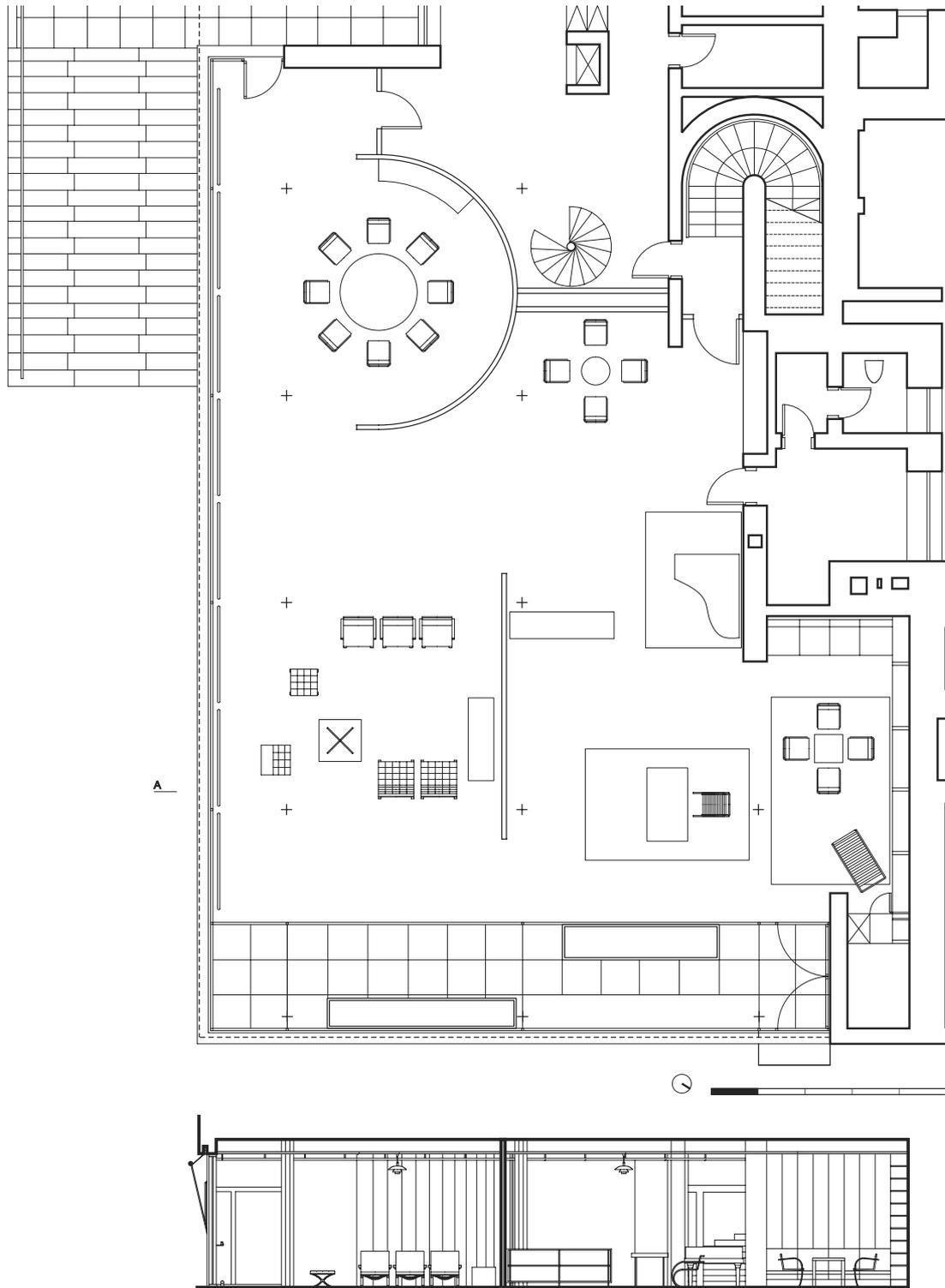




La silla Brno, integrada al espacio de la biblioteca, el comedor y frente a la pantalla luminosa del ingreso



El nicho curvo del comedor



La fluidez espacial del salón principal



«Dios está en los detalles»

6.1 El contexto de la creación

A fines del siglo XIX, la ciudad de Brno se convertía en un importante centro industrial. La consolidada fortuna de las familias de Grete Weiss y Fritz Tugendhat (magnates de la industria textil), permitió a Mies trabajar prácticamente sin condicionantes económicas, dando rienda suelta a su imaginación y sin la necesidad de comprometer en lo más mínimo sus ideas. La dote de Grete incluía el espectacular predio de dos mil metros cuadrados con vistas sobre el parque urbano más importante de Brno, en el nuevo barrio de Cerná Pole.

Al momento del matrimonio de los Tugendhat, Mies estaba diseñando el Pabellón de Barcelona. El proyecto les interesaría lo suficiente para oficializar de base conceptual y referencia estética de su futura vivienda.

6.2 Vidas paralelas, el dúo Barcelona-Brno

Así como prefiguramos el concepto de “Villa” con Palladio, encontramos en Mies la definición arquetípica del Pabellón (edificio generalmente de un solo nivel, autónomo, de comprensión instantánea y fuerte vínculo con el paisaje), cuya idea reformulará una y otra vez a lo largo de toda su obra.

En el pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, por primera vez estructura y materiales se exponen a sí mismos. Sobre una plataforma elevada (reminiscencia del podio del templo romano) y bajo una delgada lámina de hormigón sostenida sobre pilares de acero, un sencillo y eficiente sistema de diafragmas y membranas de cristal y piedra, permite al espacio fluir con libertad.

El pabellón era primordialmente la expresión material de un ideal espacial abstracto, que afirmaba su poder de convicción en su perfección, simplicidad y absoluta originalidad. Su costado práctico y concreto será, indudablemente, la casa de los Tugendhat.

La vivienda surge como consecuencia de un análisis de la comodidad y el *confort*, mientras que el Pabellón de Barcelona giró entorno al concepto ideal de belleza. La belleza como reflejo de la verdad (palabras de San Agustín que Mies solía citar); *less is more*; el “casi nada” expresivo que signa toda su obra.

Esto convierte al dúo Barcelona-Brno en una unidad indisoluble para el pensamiento y la práctica arquitectónica de Mies van der Rohe.

Mies conservaba, sin embargo, ciertas dudas sobre la relación entre la evanescencia e inmaterialidad de una construcción efímera como el Pabellón de Barcelona y su traslado a estructuras más permanentes. Esto parece confirmarse en la cuidadosa implantación de la Casa Tugendhat, firmemente anclada en la pendiente.

6.3 Breve descripción

De sus tres niveles, la casa Tugendhat exhibe hacia la calle solamente el superior. Este aparece fragmentado en dos cuerpos: uno residencial (recibidor y dormitorios) y otro de servicio (garaje y apartamento del chofer) unificados por la gran placa horizontal de la cubierta que protege el ingreso. El espacio

urbano fuga visualmente entre ambos hacia el jardín, hasta reconocer sobre el horizonte, el perfil de la ciudad.

El plano curvo de cristal opalino del vestíbulo guía y oculta el camino de ingreso a la vivienda. Inmersos en una luminosidad par a la exterior, descendemos hacia el *piano nobile* de la vivienda que, en oposición a la compartimentación espacial del nivel superior, fluye libre entre diafragmas y membranas.

Desde el jardín una larga vidriera continua de 30 mts de largo y 3 de altura, permite que el plano de la explanada de acceso “flote” sobre la maciza plataforma del subsuelo. En lo alto, como oteando el horizonte, asoman la delicada pérgola y fragmentos de uno de los bloques de dormitorios. En el basamento, un completo nivel de servicio hace las veces de podio de la escena social y permite poner en funcionamiento esta “casa inteligente”, eco de las tecnologías más sofisticadas de su tiempo.

6.4 La retórica ausente del ingreso

Desde la calle la casa se presenta contenida pero segura en su austeridad. Dominantemente horizontal, la composición, uniforme en un principio, se acentúa centralmente por la presencia de una profunda sombra y el cuerpo vertical de una chimenea. De modo lento pero preciso, la fachada comienza a emitir señales y nos damos cuenta que, en realidad, se trata de dos cuerpos vinculados por una gran cubierta plana. Entre ambos la explanada de travertino penetra en el espacio del porche, “habitación ausente” que enmarca el perfil lejano de la ciudad y el Castillo Spilberk.

Bajo una segunda mirada, la textura de la composición gana en matices. Un pilar solitario (presentación y memoria de la estructura de la vivienda) y una pared curva de cristal opalino blanco, conducen nuestra vista directamente hacia la puerta de ingreso, hasta entonces oculta. Sorprendentemente, una vez atravesado el umbral, la luz parece no cambiar. El vestíbulo, bañado por la luminosidad de la lámina de cristal opalino, conserva intacta su claridad. El pavimento de travertino se prolonga interiormente, reforzando la continuidad con el exterior y un segundo pilar, espejo del exterior, organiza espacio y movimiento del recibidor. Sutilmente, en este proceso “especular”, la terminación mate oscura del pilar exterior deviene en el interior en metal pulido y reflejante.

La claridad como condición unificadora, subyace por igual en la luz blanca del vidrio, la calidez del travertino o el reflejo del metal, y dialoga en contraste con la oscuridad de los paneles de revestimiento y las puertas de madera. De noche, el vestíbulo, transformado en “relicario de luz”, concentra y expone la energía vital de la casa y conduce el ingreso.

La villa Tugendhat trastoca la concepción tradicional del acceso como tránsito representativo hacia el interior del hogar. La entrada se revela gradualmente y la esmerada continuidad entre el interior del vestíbulo y el porche exterior desestima absolutamente cualquier retórica preestablecida.

6.4.1 Horizonte

La explanada de ingreso, horizonte conceptual de la vivienda, opera como plano de inflexión por encima y por debajo del cual se definen dos universos espaciales alternativos y complementarios: compartimentación, protección, intimidad y control, arriba; integración, fluidez y exposición, abajo.

6.5 Nivel emergente

El nivel emergente de la vivienda organiza tres prismas blancos y compactos (que albergan en su interior áreas íntimas y de servicio) articulados entre sí por los espacios claros y ligeros del porche, el vestíbulo y la terraza de los dormitorios.

Hacia la derecha, perpendicularmente a la calle, encontramos el respaldo del bloque del garaje y el apartamento del chofer. Hacia la izquierda, dos cuerpos análogos y paralelos, para padres e hijos respectivamente, se desfasan hasta casi oponerse por el vértice.

Contrastando con la masividad de los bloques de dormitorios, en los cuadrantes libres domina la ligereza: sobre un extremo el vestíbulo y en el otro, la amplia terraza exterior, expansión íntima y directa de los dormitorios.

La pequeña esclusa que regula el tránsito desde el hall, se continúa sobre la terraza en una galería cubierta. A cielo abierto, una banca semicircular y una etérea pérgola metálica (habitantes permanentes apenas posados sobre el travertino), comparten la contemplación del paisaje.

6.6 Punto, línea y plano / Espacio fluido, fragmentación abierta

Desde el vestíbulo, único interior público del nivel emergente, descendemos por la espiral de travertino de la escalera (siguiendo la dinámica de la pantalla traslúcida curva), hasta desembocar en el ángulo más oscuro del salón, centro neurálgico de la casa, abierto al jardín.

El corazón de la casa está ocupado por el gran salón, un racimo preciso de espacios de uso colectivo que cubre casi la totalidad del nivel intermedio (15 x 24 mts).

Recostada hacia la calle sobre muros de contención y hacia el oeste sobre el ala de servicio de la cocina, la plataforma elevada de la sala se proyecta a través de amplísimas vidrieras sobre la pendiente natural del jardín, hacia el sur. Sobre el margen este, el tamiz vegetal del jardín de invierno regula el vínculo con el retiro lateral y los vecinos.

El salón posee una franca y evidente vocación unitaria que permite al espacio fluir con libertad y definir, simultáneamente, una serie de ámbitos con carácter propio.

Esta suerte de fragmentación abierta, permite reconocer escenarios con identidad formal y especificidad funcional que se solapan e integran naturalmente entre sí:

- a) el espacio del *Recibidor*, equipado con cuatro sillas “Brno” en torno a una mesa baja de vidrio y perfilado sobre un muro de luz
- b) el *Rincón de música*, sobre la pared blanca que desciende desde el vestíbulo
- c) el espacio del *Estudio*, tras la lámina de piedra y recostado en el plano de trama vegetal del jardín de invierno
- d) la *Biblioteca*, ocupando el rincón noreste y respaldada en la librería empotrada
- e) el *Comedor* abrazado por la pantalla curva de madera
- f) el *Estar*, con la placa de ónix como telón de fondo
- g) el *Jardín de invierno*, esclusa natural entre planos transparentes
- h) la *Galería* conformada entre el plano virtual de pilares y la vidriera
- i) la *Terraza cubierta*, eslabón clave en el vínculo con el jardín, recortada sobre el único plano de sombra de la fachada posterior

La identidad e identificación de estos espacios reside naturalmente en su función, pero también en el carácter distintivo de las láminas (componentes geoméricamente sencillos pero materialmente singulares) que respaldan cada actividad específica.

Este sistema de fronteras laminares permanentes, se prolonga con la aparición de alfombras que ayudan a fijar espacialmente algunos rincones (la biblioteca, el estudio, el estar), y se complementa con un sistema de cerramientos móviles: las cortinas y como veremos más adelante, parte de la gran vidriera. El conjunto de membranas, láminas y diafragmas (siempre continuas de piso a techo), se constituye en un sistema de signos distribuidos en un espacio originariamente uniforme, como lo evidencia la grilla de pilares cruciformes que, a intervalos regulares de 5 mts, pauta rítmicamente el salón.

La arquitectura de Mies se desarrolla a partir de una estética diferencial e intrínseca. Crea un mundo interior, silencioso y platónico, para la vida espiritual del hombre moderno. Según Tafuri, Mies alimenta una dialéctica negativa en la cual cada elemento arquitectónico opera como una unidad textual, un signo que sólo se remite a sí mismo y no a una jerarquía, a un simbolismo que ligue el objeto con el hombre. Hay algo del azaroso mecanismo de un juego "Flipper" en el modo en cual cada signo nos refleja e impulsa hacia el siguiente, sumando su valor particular y único.

Entre las láminas horizontales del pavimento y la cubierta, un laberinto activo de signos bidimensionales en diálogo permanente, conduce nuestra experiencia espacial entre:

- a) Puntos – piezas de equipamiento móvil
- b) Líneas – pilares
- c) Planos – cerramientos fijos y móviles

6.6.1 Escenario I - Conversación íntima, la claridad

No sólo el espacio sino también la luz debe fluir libremente en el espacio. Por eso en el gran salón no encontramos rincones oscuros. El sector más recogido y lejano a las vidrieras es compensado generosamente por la presencia de una gran caja traslúcida que alberga en su interior luz artificial (recurso ya presente en el Pabellón de Barcelona). El signo del rincón de conversación será entonces la claridad representada en la pantalla blanca de luz difusa que sirve de telón a cuatro sillas Brno agrupadas en torno a una mesa circular baja, sobre soporte cruciforme. La luminosidad se multiplica en el reflejo metálico de los tubos cromados, el tapizado de cuero blanco de las sillas y la transparencia de la mesa.

6.6.2 Escenario II y III - Estudio y rincón de la música, luz tamizada

Espacio cambiante y protegido, muda según la hora del día, envuelto entre filtros de cortinas de seda, tamices vegetales y el misterio y la sorpresa de la luz que atraviesa la piedra. Filtrada en la mañana por la maraña vegetal del jardín de invierno, dibuja sombras chinas sobre las cortinas todavía sin descorder. Al atardecer, las cálidas vetas rosa del ónix se transforman en violentas lenguas rojo fuego a medida que el sol rasante atraviesa la delgada pero firme lámina de piedra.

El estudio es apenas una zona demarcada en el pavimento por la presencia de una colorida alfombra persa (próxima al jardín de invierno), sobre la cual conversan frente a frente dos sillas MR20 con asiento

y respaldo en mimbre, mediadas por un escritorio de madera de ébano sobre patas metálicas (ejemplar único).

Sobre el pavimento de linóleo marfil y tras la lámina de piedra, la cortina y un abstracto mueble cristallero bajo y horizontal, regulan la relación con el espacio de llegada al salón, permitiendo intimidad cuando es necesario. Enfrente, contra la pared blanca que desciende del vestíbulo, la ubicación elegida para el piano de cola.

6.6.3 Escenario IV - Biblioteca, la estabilidad

La biblioteca ocupa, a excepción del comedor, el único nicho no circulado del gran salón. Esto le confiere un carácter estable que es reforzado por la presencia excepcional de equipamiento predominantemente fijo y por la seguridad del conocimiento representado en la muralla de libros que respalda el espacio. Sobre una alfombra de lana cruda blanca, tres Brno, un sofá en cuero blanco, una mesa cuadrada y una librería empotrada (ambas de la misma madera de Macassar que el comedor) equipan la biblioteca.

6.6.4 Escenario V - Estar, ideal de belleza

El objeto máspreciado del salón es sin dudas la delgada placa de ónix custodiada por el torso de Wilhelm Lehmbruck (contemporáneo de Mies y como él, nativo de Aachen). Ideales abstractos y figurativos de belleza se ponen nuevamente en diálogo, como en el pabellón de Barcelona.

Al pretender un bloque de piedra "*realmente hermoso*", Mies estaba confiriendo a este elemento arquitectónico, como principio nuevo, el valor de una verdad. Según Mies, "nada puede expresar el objetivo y el sentido de nuestro trabajo mejor que la profunda palabra de San Agustín: 'la belleza es el esplendor de la verdad'".

Sobre la textura natural de la alfombra y frente a este exquisito telón de fondo (de dimensión análoga a los grandes paños vidriados de la vidriera), un completo universo de objetos-personaje organiza el espacio de reunión: tres sillas Tugendhat tapizadas en cuero; tres sillas y una butaca Barcelona en piel de cabra color verde; la "U" invertida de un abstracto banco-mesa, alargado y blanco; el pedestal con el torso femenino y una mesa cuadrada de cristal sobre estructura en cruz de tubo cromado.

6.6.5 Escenario VI - Comedor, el abrigo

Si en torno a la refinada sofisticación del revestimiento de ónix tiene lugar la conversación mundana, la calidez del ébano de Macassar, en el nicho semicircular, sirve de soporte al prosaico rito social de la comida. El material y la forma de este ámbito lo configuran como un espacio íntimo y protector, carácter enfatizado por la utilización de una textura no reflectante, visualmente opaca y acústicamente absorbente.

El comedor se apropia de uno de los contados gestos curvos dentro de la ortogonalidad dominante de la vivienda. Sin competencia en el espacio del salón, la concavidad del semicírculo prolongado se continúa en puntos suspensivos sobre la trama regular de pilares, enfatizando tanto el gesto de introversión como

el de apertura. La geometría se confirma a sí misma con la ubicación central de una mesa circular fija, de la misma madera que el nicho envolvente, soportada centralmente por un perfil de forma análoga a la de los pilares estructurales. En torno a ella se organizan con comodidad hasta un máximo de ocho sillas Brno de tubo circular cromado (más tarde aparecería el modelo fabricado con sección plana de planchuela).

Paralela y exteriormente a la lámina curva, accedemos a la zona de la cocina y a través de ella al resto de los locales de servicio.

6.6.6 Escenario VII - Jardín de invierno, esclusa natural

El jardín de invierno regula la relación del espacio social con el retiro lateral, operando como una cámara de descompresión natural. Frontera espacial y activa (viva), el invernadero recrea el universo natural. Espejo de agua, abundante verde y reflejos que multiplican, confunden y funden su espacio con el exterior.

6.6.7 Escenario VIII - Galería, tránsito y transición 1

La ubicación de los pilares estructurales proporciona al espacio del salón un ritmo regular y tranquilo que encadena naturalmente la sucesión de los distintos ámbitos de reunión. Este efecto es especialmente apreciable cuando recorremos la galería que queda implícitamente definida entre el plano virtual de pilares y la larga cinta de vidrio. Fuera de ella, en cambio, los pilares vuelven a comportarse como personajes aislados que dialogan en oposición y contraste con las diferentes materialidades de los diafragmas.

Será precisamente la galería, el verdadero espacio de transición desde el interior hacia el jardín. A ello contribuye, especialmente, el cuidadoso diseño de la pantalla de vidrio, piel activa del salón. El proyecto del cerramiento vidriado, como conjunto integrado de dispositivos, es altamente funcional: el tubo cromado en el suelo a modo de rodapié resuelve, además, la calefacción; el riel con las cortinas de seda evita los reflejos nocturnos desde el interior y los toldos exteriores ocultos en el dintel se proyectan para impedir un asoleamiento excesivo. Una planchuela de acero a modo de barandilla interna, adquiere su máxima valencia simbólica como referencia náutica, cuando algunos paños vidriados se desmaterializan al descender y ocultarse por completo en el sótano.

6.6.8 Escenario IX - Terraza cubierta y escalera, tránsito y transición 2

Reflejo y reacción simultánea, invernadero y terraza cubierta regulan las transiciones en uno y otro extremo del salón.

La galería se extiende exteriormente sobre el porche techado y al trasponer el umbral, los pilares modifican nuevamente su tratamiento superficial recuperando el color oscuro y mate del ingreso principal. La terraza, a su vez, se proyecta fuera de la cubierta protectora y emerge hacia el jardín preparando el giro y el descenso por la amplia escalera de travertino que, paralela a la fachada, nos conduce hacia la suave pendiente natural del jardín.

6.7 Gestos precisos

“Cierta tarde estuve trabajando hasta última hora y al hacer un croquis de una pared exenta me quedé asombrado. Me di cuenta de que era un principio nuevo” (Mies van der Rohe).

Recuerdo y evocación de Barcelona, el espacio fluye nuevamente entre membranas exentas y delgadas. La reproposición de motivos inaugurados en el Pabellón, denota la insistente voluntad de Mies en el perfeccionamiento de una técnica que, aprendida del laminado del vidrio, se quiere hacer extensiva a otros materiales. Los planos de madera, ónix y travertino aparentan la misma fragilidad que las delgadas láminas de vidrio. La técnica laminar proporcionará nuevos aires de modernidad a materiales clásicos de la arquitectura. Tecnología y pensamiento renovado, signo de los tiempos.

6.7.1 Ónix

El uso del mármol en láminas delgadas, ya era habitual, por ejemplo, en la arquitectura doméstica de Adolf Loos. Pero en ese caso el material, aplicado siempre como revestimiento para realzar la superficie del muro, dista mucho del valor de membrana fina, exenta y autónoma que le adjudicará Mies.

La pared de ónix, que en Barcelona era de 15 cms, en la casa Tugendhat reduce su espesor a la mitad, perfeccionando el concepto de lámina delgada. El despiece también se simplifica. Las planchas, ahora son solo cinco y enteras de piso a techo (1 x 3 mts), eliminando la junta horizontal. Señal inequívoca de que todo el muro tuvo origen en un único bloque de piedra, la continuidad del delicado dibujo de las vetas, especialmente cuidada en las uniones, acentúa el efecto especular de la lámina.

6.7.2 Reflejos metálicos

También los pilares cruciformes, proceden de una búsqueda iniciada en Barcelona. Como entonces, ninguna junta ni articulación es prevista en el encuentro de los pilares cruciformes con los planos horizontales. El revestimiento de cromo plateado, que Mies emplea en los pilares cruciformes del pabellón de Barcelona, pronuncia los ángulos rectos de sus alas. En cambio, en la casa Tugendhat la continuidad sin juntas del laminado, suaviza los ángulos en amplias curvas que reflejan sin cortes el espacio circundante (algunos han querido ver en la resolución de este detalle, la posible influencia del perfil de las columnas góticas de la Iglesia de Saint James de Brno).

6.7.3 Velos y pliegues

Las cortinas de seda natural beige, negra o de terciopelo blanco, no son simples dispositivos que habilitaban la compartimentación del salón, la regulación de la luz natural o la creación de una atmósfera más íntima en determinados momentos del día. Conforman una unidad consistente con el sistema de componentes laminares del recinto.

El despiece de la madera, vertical y espejado, evoca en la lámina curva del comedor, pliegues de tela “congelados en el tiempo” (y traen a la mente la propuesta de Mies y Lilly Reich para la Exposición de la Moda de Berlín en 1927).

6.8 Dios está en los detalles

Mies diseña especialmente para la casa, la gran mayoría de su mobiliario, y lo hace con la misma nobleza material y formal con la cual aborda el proyecto de la envolvente arquitectónica. Al igual que el sistema lineal de pilares o el conjunto de láminas, las piezas de equipamiento móvil (sistema de puntos), concebidas contemporáneamente a su contenedor espacial, se organizan de forma tal que cada una posee ubicación y rol precisos. Esto es así a tal punto que la expresión de la planta de la vivienda casi no podría concebirse sin la representación de sus muebles.

Como un perfecto artesano, Mies construye sus edificios capa sobre capa. Ni el más mínimo detalle técnico es descuidado: pomos de puerta, tiradores, rieles de cortina, luminarias y todo tipo de accesorios (incluso las llaves de los armarios) fueron diseñados como elementos constitutivos e integrales de la composición arquitectónica.

En esta actitud que Mies adopta frente al diseño, subyace siempre la profunda búsqueda de una armonía holística. Para él, Dios estaba en el detalle. Si algo no andaba bien en los detalles, entonces algo estaba funcionando también mal en el conjunto.

6.8.1 Asientos

Sillas MR10 y MR20. Mart Stam es el primero en realizar (en 1924) un prototipo de silla mensulada en tubo metálico (para ese primer intento utiliza caños utilitarios estándar). Las primeras versiones en tubo de acero corresponden a Marcel Breuer y a Mies van der Rohe. El tubo sinfín, como un garabato continuo en el aire, se plegaba de modo de sostenerse sin necesidad de apoyos posteriores, alcanzando por lo tanto un importante grado de flexibilidad.

Diseñada de urgencia para el pabellón de la Seda en Krefeld proyectado junto a Lilly Reich, Mies patentó, poco antes de inaugurarse la Exposición de Stuttgart (1927), la silla MR10 (sin posabrazos) y con ella su principio de suspensión. Esta, se diferencia de sus antecesoras, por el perfil semicircular de los apoyos. Al mismo tiempo desarrolla el modelo MR20 (que con el tiempo se convertiría en el más difundido de la serie), el cual incorpora los característicos posabrazos curvos acordados a la estructura portante (del mismo modo que en la mecedora Thonet).

Producida precisamente por la fábrica Thonet, fue realizada inicialmente con asiento y respaldo en lino. Luego aparecería el modelo en mimbre y desde 1953 el de cuero fabricado por Knoll Internacional.

En la casa Tugendhat, encontramos ejemplares de MR en el recibidor, los dormitorios, la terraza abierta al jardín y el estudio.

Sillón Barcelona. Inspirado probablemente en el perfil de la “sella curulis” utilizada por los magistrados de la antigua Roma, Mies crea para el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, un asiento “cuya elegancia era tal que inhibía incluso su uso” (palabras de su maestro Peter Behrens al visitar el Pabellón).

Su equilibrada abstracción y espíritu “clásico” se suman a una impecable factura (rasgos comunes a todos sus diseños con independencia de su escala). Mies comentaba habitualmente que la precisión con que habían sido construidos los ejemplares del Pabellón era tal que, en la cruz lateral, era imposible diferenciar cual era el perfil continuo y cual el que se interrumpía.

Con criterios formales análogos y como parte del conjunto, Mies diseña también una banqueta o apoyapies cuadrado (Dimensiones: A. 60 cm, L. 60 cm, H. 40 cm).

Sillón Tugendhat. Esta silla intenta fusionar los elementos esenciales de la Barcelona y de sus antecesoras las MR10 y 20. La estructura es mensulada, como las primeras MR y retoma las proporciones generales y el tapizado con almohadones “de botones” en cuero, del sillón *Barcelona*. La estructura metálica es de planchuela de hierro cromada, como las últimas *Brno*.

Aunque ofrece una gran sensación de *confort* producto de su estructura elástica, carece sin embargo de la elegancia y belleza clásicas de la silla Barcelona. En el estar de la casa dos grupos de sillas, Tugendhat y Barcelona, dialogan frente por frente (como recuerdo permanente de la estrecha relación entre el diseño de la casa y el Pabellón).

Silla Brno. Junto con el sillón Tugendhat, conforma el par de asientos diseñados especialmente para la casa. Sobre la misma base geométrica, existen dos versiones diferentes: una con estructura de tubo metálico de sección circular, y la otra realizada en planchuela de acero de alta resistencia. Ejemplares de la Brno conforman el círculo de reunión de la mesa del comedor y los rincones de conversación frente a la pantalla translúcida y en la biblioteca.

6.9 La lección de oriente

La formación de Mies está explícitamente ligada por un lado a K.F.Schinkel y el clasicismo europeo (directamente o a través de sus maestros Behrens y Berlage) y por otro a Theo van Doesburg y el grupo de Stijl.

En cambio, la lección de oriente en Mies no surge directamente de sus reflexiones teóricas (aunque el contacto estrecho con expertos en filosofía y cultura oriental está claramente establecido y formó parte del aporte que realizó en su momento como director de la Bauhaus en Dessau). Aún así, los principios básicos de su arquitectura son claramente reconocibles en las características de la arquitectura residencial japonesa de los siglos 15 y 16:

- a) *Invitación al atravesamiento.* La filosofía oriental supone para la arquitectura una organización abierta y flexible. La progresión espacial (invitación a la penetración y el atravesamiento) nace desde el espacio interior de plantas libres sin cerramientos fijos, en la búsqueda de la derrota de la separación y el límite.
- b) *Transparencia y permeabilidad.* El papel de arroz, la liviandad y flexibilidad de los cerramientos, considera la permeabilidad y transparencia como condiciones esenciales a la concepción del espacio interior.
- c) *Liviandad.* Hay un deseo implícito de ligereza, negación de la masa y limitación de la solidez del espacio. Los cerramientos orientales son apenas delgadas pieles que respiran entre los ocupantes y el mundo exterior.
- d) *Elevación.* La liviandad va asociada también con la elevación (espiritual y física). El edificio se despega del suelo sobre el que apenas se posa. Cuando subimos escalones, no solo los pies suben, sino también todo nuestro ser.
- e) *Integración de la polaridad interior-exterior.* En el espacio doméstico oriental, el hombre habita el espacio en comunión consigo mismo, mientras le ofrece al mismo tiempo la posibilidad de abrirse e incluir el mundo exterior. La sugestiva permeabilidad del espacio oriental habilita la incorporación del entorno de modo que el jardín pase a formar parte de la casa. Sobre el dentro y fuera, Laotse decía: “El origen de ambos es uno solo; se diferencian únicamente por el nombre. El secreto reside en su unidad”.

- f) *Orden*. La arquitectura oriental se organiza según un orden modular estricto que nace de la unidad mínima y esencial del Tatami y se traduce en un orden pautado de apoyos puntuales que organiza a su vez el sistema de cerramientos móviles.
- g) *Piel y huesos*. El principio de diferenciación explícita entre marco estructural portante y superficie de los cerramientos, al tiempo que sistema constructivo, sobrevive como estética, de este modo función y estética coinciden. El sistema estructural, así concebido, cumple el rol de marco de referencia para la contemplación del paisaje.
- h) *Visible-Invisible*. Lo visible genera la forma material: lo invisible le da su valor (palabras de Laotse, citadas en [BLAS-96]). Construir un espacio supone hacer visible lo invisible, organizar un fragmento del infinito. Develar los opuestos equivale a alcanzar la totalidad. La contradicción entre estructura estática y diseño dinámico, originalidad de acción y apego a las reglas, pensamiento racional-abstracto y visión intuitiva, entre interior y exterior, son los principios constitutivos y causales de toda realidad y forman parte de la estructura de la vida. Son la vida misma.

6.10 La lección de Mies

6.10.1 El espacio cambia de estado

La palabra espacio despierta principalmente ideas relacionadas con la definición de muros que delimitan, confinan. Hasta que un día nos descubrimos parados bajo un farol de la calle, envueltos en un espacio luminoso, en una gruta de luz, que aún limitada por la oscuridad, es, sin embargo, absolutamente abierta – un “muro” inmaterial, permeable sin esfuerzo, pero claramente perceptible.

Para Mies, trascender la tensión entre el dentro y fuera, será fundamentalmente un desafío humano y filosófico, concentrado en perseguir la continuidad espacial. Los primeros pasos se relacionan con el combate al espacio compartimentado y su transformación en espacio flexible. El objetivo será entonces el de minar la solidez de sus límites, buscando una relación de reciprocidad entre interior y exterior, que los integre como parte de una unidad superior.

La consolidación de esta interacción espacial mediada por una delgada lámina de vidrio, no lleva implícito únicamente un cambio estético, sino también un potencial cambio cultural. Puede imaginarse fácilmente como la nueva situación inaugure un proceso de modificaciones culturales que ponga en tela de juicio comportamientos previos basados en la separación y el ocultamiento visual.

La opacidad de un muro de carga presenta al edificio como una masa sólida. Cuando uno ingresa en él, el paisaje desaparece (tal vez este sea el problema que Veronese buscó resolver cuando pintó el interior de la Villa Bárbaro de Palladio) y nuestra visión se dirige inevitablemente hacia puntos de vista tan fijos como prefijados.

Por el contrario, en el espacio miesiano, un sutil cambio de atmósfera o un pequeño movimiento de la vista crea nuevas e inesperadas perspectivas.

Cuando trabajaba en el Pabellón de Barcelona, Mies dice haberse sorprendido a sí mismo al descubrir como estructura y cerramiento podían concebirse como elementos independientes y diferenciables uno del otro. Al perder su carácter estructural, los cerramientos verticales funcionan al mismo tiempo como

límites y unificadores espaciales. Esto significa que, desde entonces, los cerramientos verticales pueden ser indistintamente opacos, transparentes o traslúcidos. Por añadidura se amplía no solo el espectro de relaciones posibles entre interior y exterior, sino, además, entre el conjunto de *layers* interiores. Una vez establecida la grilla de apoyos puntuales, los cerramientos horizontales de soporte y cubierta conquistan la misma libertad de los verticales.

El conflicto de Mies con el espacio podría resumirse en la tensión existente entre el conjunto de capas bidimensionales de su arquitectura y la percepción tridimensional del espacio.

El espacio posee cualidades inherentes a sí mismo; tiene su propia forma y volumen y, por lo mismo, no será jamás ni un mero vacío entre sólidos, ni la simple consecuencia de un proceso de orden fundado en convenciones humanas. Mies expresaba así su deseo de *definir* espacios en lugar de *confinarlos*.

6.10.2 Elemental pero no simple, complejo pero no complicado

Subyace visiblemente en la arquitectura de Mies, la búsqueda de lo esencial. Un “principio de economía espiritual basado en la omisión y la renuncia según el cual hay que estar siempre dispuesto a desprenderse de todo lo que no resista la prueba de la necesidad”. En sus obras “no hay complicación alguna pero sí, en cambio, una notable complejidad derivada del hecho de que los elementos se coordinan y entrelazan entre sí sin confundirse, manteniendo su identidad y reconocibilidad a lo largo de todo el proceso”. [MART-99]

“La clara expresión constructiva, la precisión de las reglas sintácticas y la nítida inteligibilidad de las operaciones formales, no son para Mies, en realidad, más que una serie de estrategias a las que se confía la misión de traer aparejada la forma bella, de manera que ésta, como célebre parábola bíblica, se nos dará por añadidura”. [MART-99]

6.10.3 Actitud contemplativa

Mies trabaja con los materiales objetivos de la realidad, hasta extraer de ellos sus más ocultos registros; “los arranca del mundo cotidiano introduciéndolos en otro escenario, en el que se convierten en objeto de contemplación. Esta actitud contemplativa es una de las claves de su arquitectura.

Para que una obra se convierta en objeto de contemplación ha de poseer la propiedad de la transparencia, es decir, ha de lograr que la mirada del espectador no se detenga en ella sino que la atraviese, llevando esa mirada mas allá del límite físico definido por la propia obra. La transparencia así entendida no sólo se opone a la opacidad y la impenetrabilidad, sino también al exceso de forma y a la retórica del significado”. [MART-99]

6.11 Residencia del espíritu

Mies ambicionaba crear espacios en los que lo racional y lo metafísico se fusionaran, en los que la energía vital estuviese asegurada, dando lugar al desdoblamiento del espíritu, y donde la experiencia los transformase en espacios vividos. Según él la arquitectura es siempre la expresión espacial de una de-

cisión espiritual. “La arquitectura es un lenguaje con la disciplina de la gramática. En la vida cotidiana uno puede usar este lenguaje en prosa; pero si se es lo suficientemente bueno, uno puede ser también un poeta” (conceptos de Mies citados en [BLAS-96]).

En el salón de la Casa Tugendhat, el espacio vacío, desplegándose rítmicamente entre diafragmas planos, posee una vitalidad más importante que sus propios límites (solo la intensidad vital genera intensidad de forma). El vacío se transforma en contenido del mismo modo que Heidegger encuentra la esencia de la jarra en el vacío que contiene.

En palabras de la propia dueña de casa: “La intención de Mies descansa precisamente en la recuperación de las razones vitales más esenciales. Los espacios amplios liberan. El ritmo y la apertura otorgan al espacio un extraordinario sosiego que una habitación encerrada jamás tendría. El hombre se posiciona en un entorno de estas características, como lo haría una flor o una obra de arte. La cadencia del espacio es tal que los pequeños cambios resultan insustanciales. Uno se siente aliviado cuando regresa a este espacio libre y tranquilizador”

6.12 Reflejos en el agua

Mucho tiempo atrás, cuando proyectaba sus rascacielos de cristal, Mies descubrió trabajando con maquetas de vidrio, que la importancia expresiva del material radicaba en su carácter reflejante y no en el tradicional juego de luces y sombras. El vidrio actúa simultáneamente reflejando y dejando pasar la luz. Una nueva estética se funda en este concepto. Uno puede atravesar visualmente un plano de vidrio, al tiempo que ve el entorno reflejado en su superficie.

La advertencia siempre presente del reflejo diluye la supuesta virtualidad del cerramiento de cristal. Un lámina transparente puede transformarse también en barrera infranqueable.

Límite y vacío, la gran cristalera orientada al sur (y por lo tanto hacia el sol), mira sin obstáculos a la ciudad de Brno y se convierte en el gesto expresivo más decidido de la casa Tugendhat.

El espacio interior del salón está perfectamente acotado y es autosuficiente; en este sentido la pared de cristal funciona completamente como un límite. De lo contrario, experimentaríamos una intimidante sensación de inseguridad y exposición.

Gracias a la doble valencia transparente-reflejante, la compenetración entre interior y exterior resulta relativa y cambiante. Esta condición queda explícitamente expresada en el invernadero lateral sobre la fachada este. Allí, un jardín exótico entre dos paredes de cristal da forma a una naturaleza artificial, como si de un montaje fotográfico se tratara. El cristal enmarca desde dentro esta naturaleza domesticada, pero al mismo tiempo, la transparencia del material juega a hacerla parte de la naturaleza exterior. Dentro o fuera, naturaleza real y escenográfica, reflejo múltiple y ambiguo sobre el vidrio y la lámina de agua a ras de suelo.

En el pabellón de Barcelona, Mies utiliza las láminas de agua como superficies reflectantes. Al igual que las paredes de cristal, son materia arquitectónica más que elementos de la naturaleza. Su ubicación en los márgenes del espacio interno, como en el caso de las membranas transparentes, contribuye a desdibujar los límites y a sostener la ambigüedad de la dialéctica entre interior y exterior.

La vibración del dibujo de la piedra pulida es también la del cromo plateado de los pilares, la de los

cerramientos de cristal o la superficie del agua, en la medida que todos ellos son reflejos del ambiente. Las formas se desmaterializan y recomponen según nuevos códigos plásticos: “reflejos en el agua”.

Desde la perspectiva que nos da el uso del vidrio como nuevo material, y de su técnica de producción y construcción, nos acercamos a una obra paradigmática del proyecto moderno. Nunca hasta ese momento el vidrio había construido un espacio doméstico con tanta radicalidad y belleza.

6.13 Reflejos en la hierba

En la percepción del observador, el paisaje se transforma en parte constitutiva del espacio interior. La transparencia del margen interior-exterior permite al ojo percibir otros componentes del orden espacial, como cercos, árboles, piedras, cielo, nubes. En la casa Tugendhat, no existe oposición entre arquitectura y naturaleza; por el contrario, paisaje y arquitectura se permean mutuamente.

El diseño del jardín, proyecto conjunto de la paisajista Markéta Müllerova y el propio Mies, enfatiza y acompaña el carácter de la casa y el libre fluir de las vistas desde y hacia el interior del salón.

Conceptualmente, el jardín se funda en las mismas ideas espaciales que la vivienda: un extenso y uniforme prado verde en pendiente, con grupos dispersos y autónomos de árboles de especies variadas (entre los cuales se distingue un ejemplar solitario de sauce llorón) que tienden a hacerse más densos sobre el extremo inferior del predio. La idea de espacio fluido y el énfasis en el vacío se consolidan como temas fundativos de la unidad arquitectura-naturaleza.

6.14 La casa inteligente

El soporte tecnológico y el equipamiento mecánico de la casa Tugendhat fueron sin dudas, absolutamente excepcionales para el momento en que fue construida.

La casa poseía no solamente calefacción central (con una amplia sala de calderas en el subsuelo), sino también un sofisticado sistema de aire acondicionado que regulaba simultáneamente la humedad de los ambientes. Además, en el basamento, dos habitaciones se destinaban al sistema electromecánico que permitía el movimiento vertical de algunos de los grandes paneles de vidrio. La casa incorporaba un sistema de tratamiento de aguas servidas y bombeo de agua, así también como un equipo electrógeno propio. La gran mayoría de estas instalaciones técnicas eran únicas, muy raramente utilizadas en construcciones residenciales y representaban cabalmente el máximo desarrollo tecnológico de la época.

Los grandes paños vidriados de 3 x 5mts. fueron especialmente diseñados para esta vivienda por una compañía de Bohemia. Destruídos todos menos uno durante el período de la guerra, aún hoy con la vivienda restaurada, no han podido ser reproducidos adecuadamente, debiendo sustituirse por dos láminas menores encontradas a junta limpia. Bastaba apretar un botón para que, módulo por módulo, los paneles de la fachada al jardín descendieran por completo hasta ocultarse en el nivel del sótano.

El carácter vanguardista, tanto cultural como técnico, provocó admiración y rechazo. A la luz de las condiciones sociales reinantes, fue duramente criticada por lo que se consideró entonces como lujo excesivo. Se estimaba que no menos de treinta confortables viviendas podrían haberse construido con el mismo presupuesto.

6.15 Incluso las viviendas tienen su propio destino

La historia de la casa Tugendhat ha sido particularmente accidentada. Con excepción de los años previos a la segunda guerra, difícilmente ha podido hacer justicia a su real valor y significado para la arquitectura universal.

Los Tugendhat disfrutaron de su casa por apenas ocho años. En 1938, perseguidos por el régimen alemán huyeron hacia Venezuela. Desde 1939 hasta 1942, la Gestapo se apodera de la vivienda que será seriamente dañada hacia el final de la guerra en el bombardeo a Brno. Entre 1945 y 1955, fue utilizada por una escuela de danza y posteriormente como anexo de un hospital pediátrico hasta 1980, año en que comienza el lento proceso de rehabilitación del edificio.

A pesar de sufrir graves alteraciones a lo largo de los años, el espacio del gran salón conservó, según lo manifiestan fotografías de época, buena parte de su carácter original de espacio fluido y de uso flexible, sugiriendo incluso el tipo de función que en él se desarrollaría. Su clara vocación espacial metafuncional logró sobrevivir, con cierta naturalidad, a su uso como gimnasio o sala de internación.

Observando algunas fotografías de la casa en ese período, Mies, contento al menos de que se conservara aún en pie, ironizaba con relación al cambio de color del pavimento del salón: “dada la situación política, es razonable que hayan pintado el linóleo de rojo”.

6.16 Índice de las ilustraciones del capítulo 6

Página 156

1 - Aproximación a la Casa Tugendhat desde la calle Cernopolní / 2 - Vista general de la fachada principal. Foto de época / 3 - Vista nocturna del acceso principal.

Página 157

1 - Explanada de acceso abierta a la calle / 2 - Corte general de la casa en su entorno / 3 - Corte integral transversal de la vivienda, por el salón principal, relevamiento original.

Página 158

1 - Planta inferior, zona de servicio / 2 - Planta intermedia, área social / 2 - Planta superior, acceso y zona íntima, relevamiento original.

Página 159

1 - Hall de acceso, vista interior hacia la escalera que desciende hacia el salón principal / 2 - Corredor que comunica el hall con una de las alas de dormitorios / 3 - La pantalla opalina curva del hall vista desde el exterior.

Página 160

1 - Escorzo de la casa desde el jardín posterior. Foto de época / 2 - La terraza de los dormitorios, vista hacia el jardín / 3 - La galería exterior abierta a la terraza de los dormitorios / 4 - Interior de uno de los dormitorios. Foto de época.

Página 161

1 - La casa y el jardín, vista desde el retiro lateral / 2 - Vista parcial de la fachada posterior desde el jardín.

Página 162

1 - Llegada de la escalera principal al salón / 2 - El rincón de la música tras la placa de ónix, vista desde la escalera. Foto de época / 3 - El estudio, vista hacia la biblioteca / 4 - El estudio, vista hacia la placa de ónix / 5 - El jardín de invierno / 6 - La zona del estar respaldada en la placa de ónix. Foto de época / 7 - El comedor. Foto de época / 8 - La gran vidriera sobre el jardín posterior / 9 - El porche hacia el jardín. Foto de época / 10 - El sector de conversación frente a la placa traslúcida y tras la pantalla curva del comedor.

Página 163

1 - El gran salón visto desde el punto de llegada al nivel intermedio / 2 - La zona de estar, vista hacia el jardín de invierno / 3 - Mies van der Rohe en la Casa Tugendhat. Foto de época / 4 - Panorámica del salón principal, vista desde el jardín de invierno hacia el sector del comedor. Composición original del autor a partir de fotografías de Libor Těplý y Pavel Stecha.

Página 164

1 - Gráficos correspondientes al mueble cristalero. Dim: H.95 cm, A.60 cm, L. 259 cm. / 2 - El sector tras la placa de ónix. A la izquierda, rincón de la música; a la derecha mueble cristalero y al fondo, rincón del estudio y jardín de invierno. Foto de época / 3 - El cristalero, accesible desde ambas caras a través de planos corredizos de cristal oscuro. Detrás, las placas de ónix del estar y de madera del comedor / 4 - Rincón del estudio.

Página 165

1 - Silla MR20 Posabrazos, asiento y respaldo de mimbre, 1927. Dim: H.80 cm, A.55 cm, L. 80 cm (H asiento 45 cm, H posabrazos 65 cm). Variantes: MR10 sin posabrazos, 1927 y MR40 tapizada, 1931 / 2 - Sillón Tugendhat (MR70), 1930. Sistema estructural mensulado patentado en 1936. Dim: H.90 cm, A.79 cm, L. 80 cm (H asiento 36 cm) / 3 - Sillón Barcelona (MR90), 1929. Dim: H.85 cm, A.60 cm, L. 85 cm (H asiento 40 cm).

Página 166

1 - Gráficos correspondientes a la silla Brno. Dim: H.85 cm, A.55 cm, L. 60 cm (H asiento 45 cm) / 2 - Imagen parcial de la Biblioteca, revestida con el mismo ébano de Macassar que el diafragma del comedor. Rincón de conversación frente al sillón empotrado / 3 - Rincón de conversación frente a la pantalla traslúcida junto a la escalera.

Página 167

1 - Las sillas Brno en torno a la mesa fija del comedor / 2 - Detalle de la sección del pilar cruciforme / 3 - El salón principal visto desde el porche abierto al jardín / 4 - El espacio del comedor. Detrás, el rincón de conversación junto a la llegada de la escalera principal. Foto de época / 5 - La pantalla curva del comedor con la mesa fija en su centro geométrico. Dim: H.75 cm, D.160 cm, pie: 20 cm de lado.

Página 168

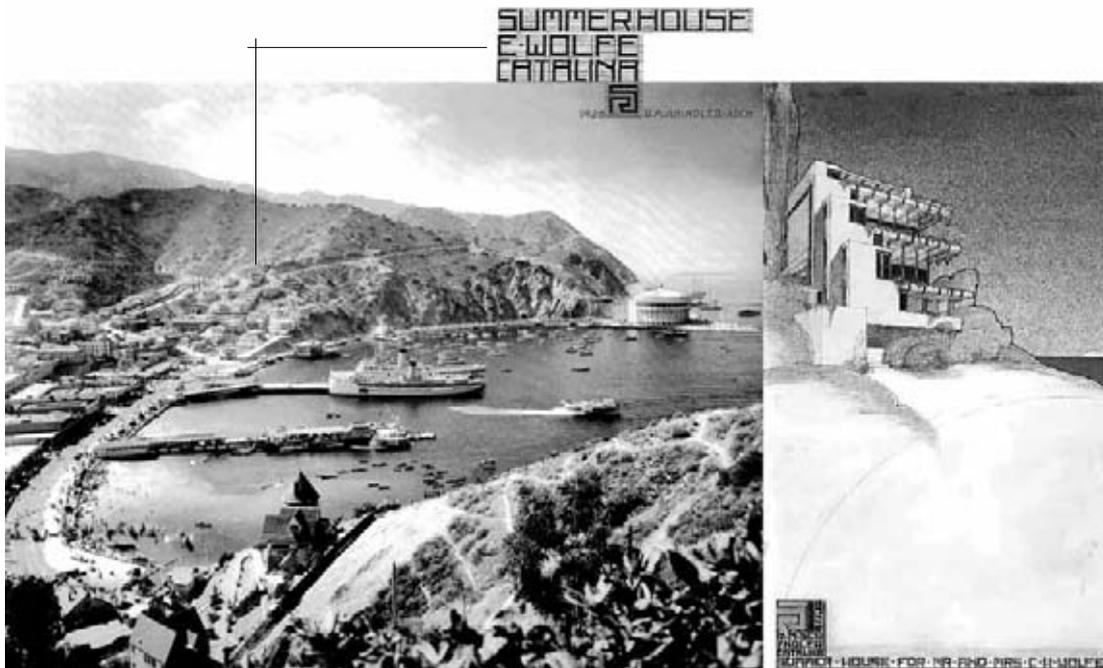
1 - Detalle de la planta y corte transversal del gran salón, relevamientos originales.

Página 169

1 - Reflejos en la pantalla de ónix / 2 - Detalle de llave y herrajes de los armarios de los dormitorios / 3 - La pantalla opalina del hall / 4 - Las cortinas desplegadas sobre la vidriera del salón principal / 5 - Tirador de la puerta que abre sobre la terraza de los dormitorios / 6 - Detalle de la base de los pilares cruciformes del salón / 7 - Pantalla y pilar cruciforme / 8 - Mies van der Rohe en el Edificio Baccardi de Ciudad de México.

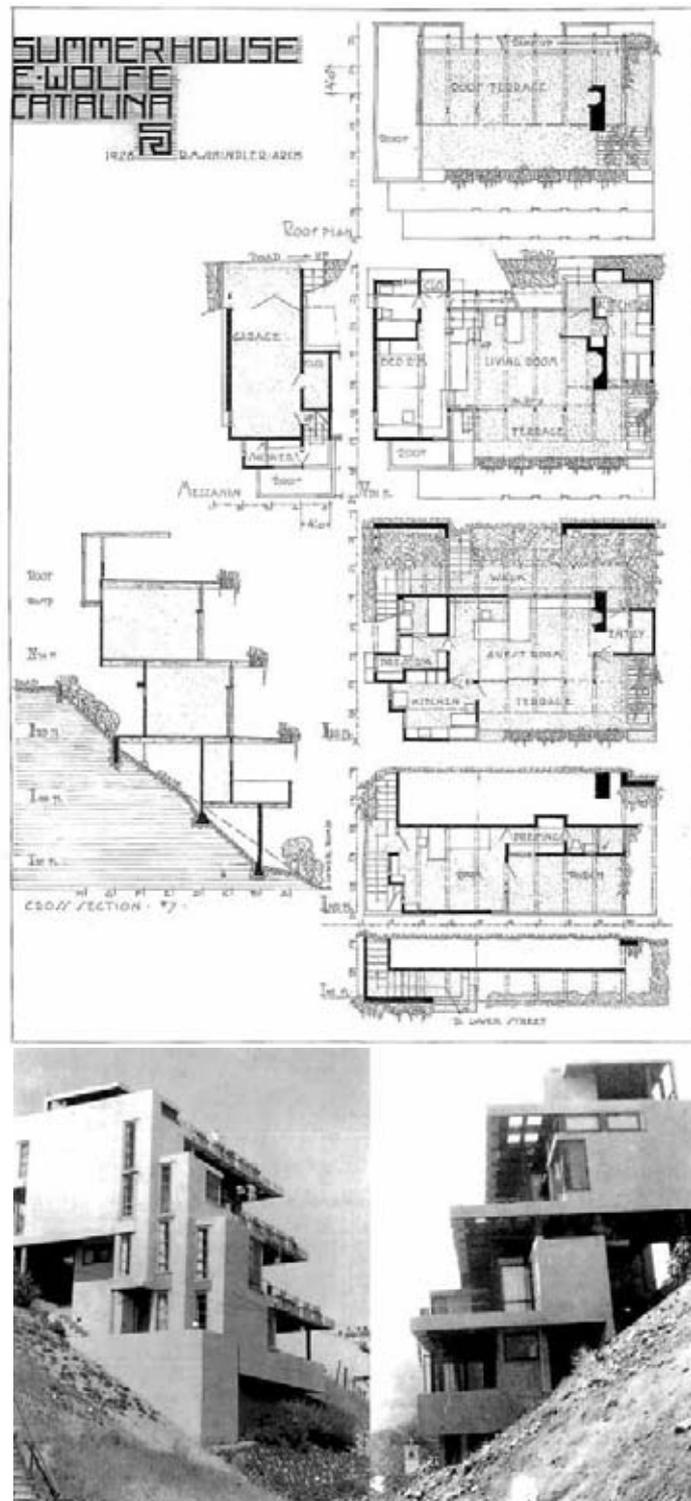
7 Yendo de la cama al living Casa Wolfe, R. M. Schindler

Identificación: Casa Wolfe
Arquitecto: R. M. Schindler (Viena, 1887 - Los Ángeles, 1953)
Propietario Original: Charles y Ethel Wolfe
Ubicación: Avalon, Isla Santa Catalina, Los Ángeles, California
Número de niveles: Cuatro, incluyendo la terraza jardín
Construcción: 1928 - 1929. Demolida en agosto de 2001

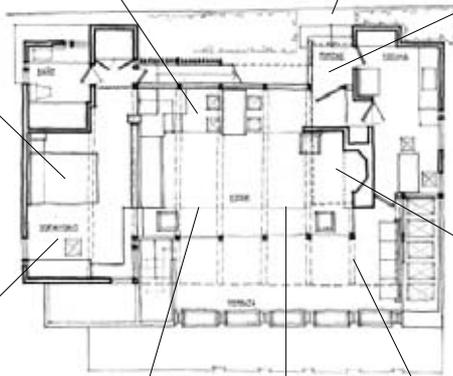




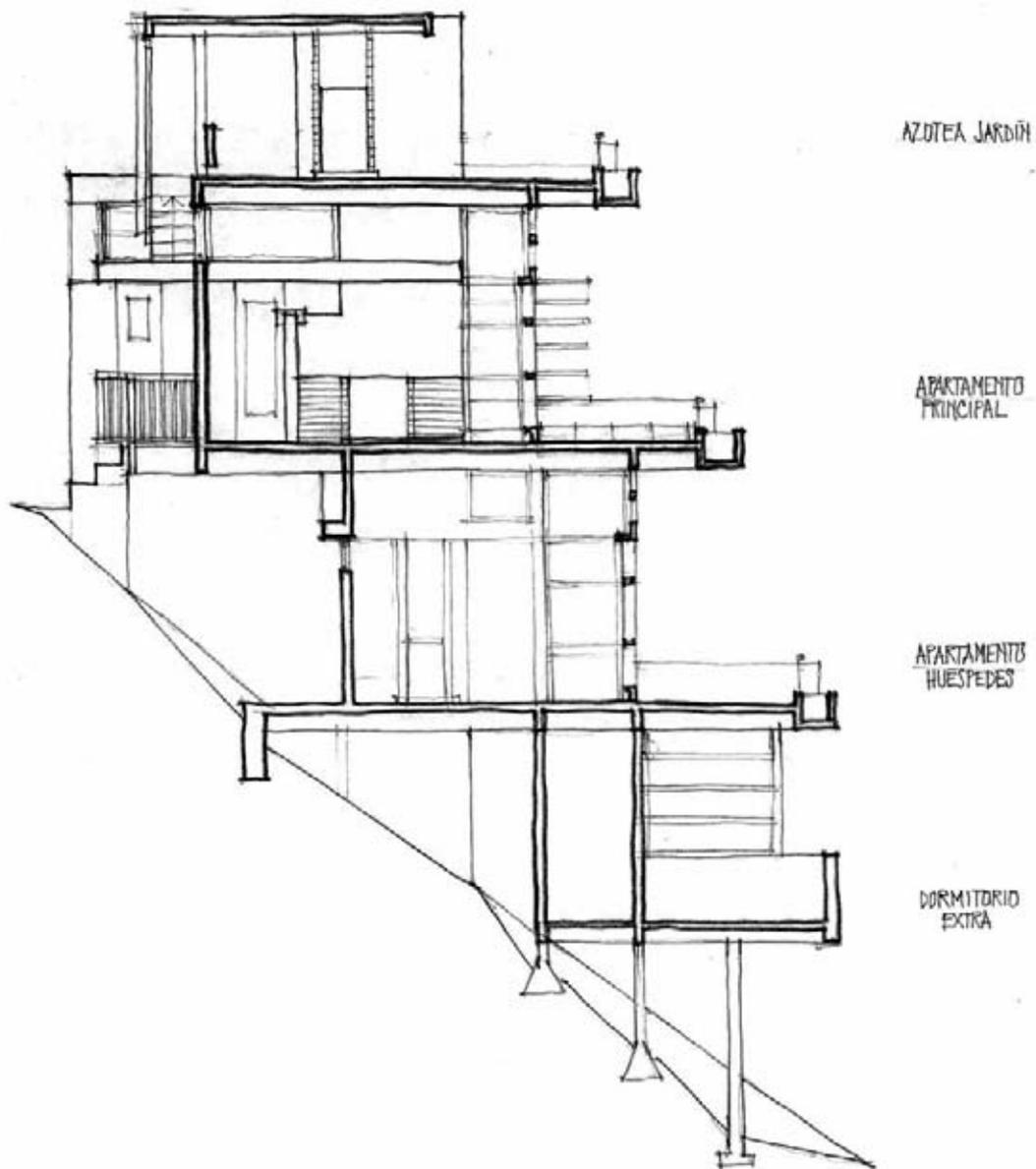
Las terrazas abiertas sobre la Bahía de Avalon

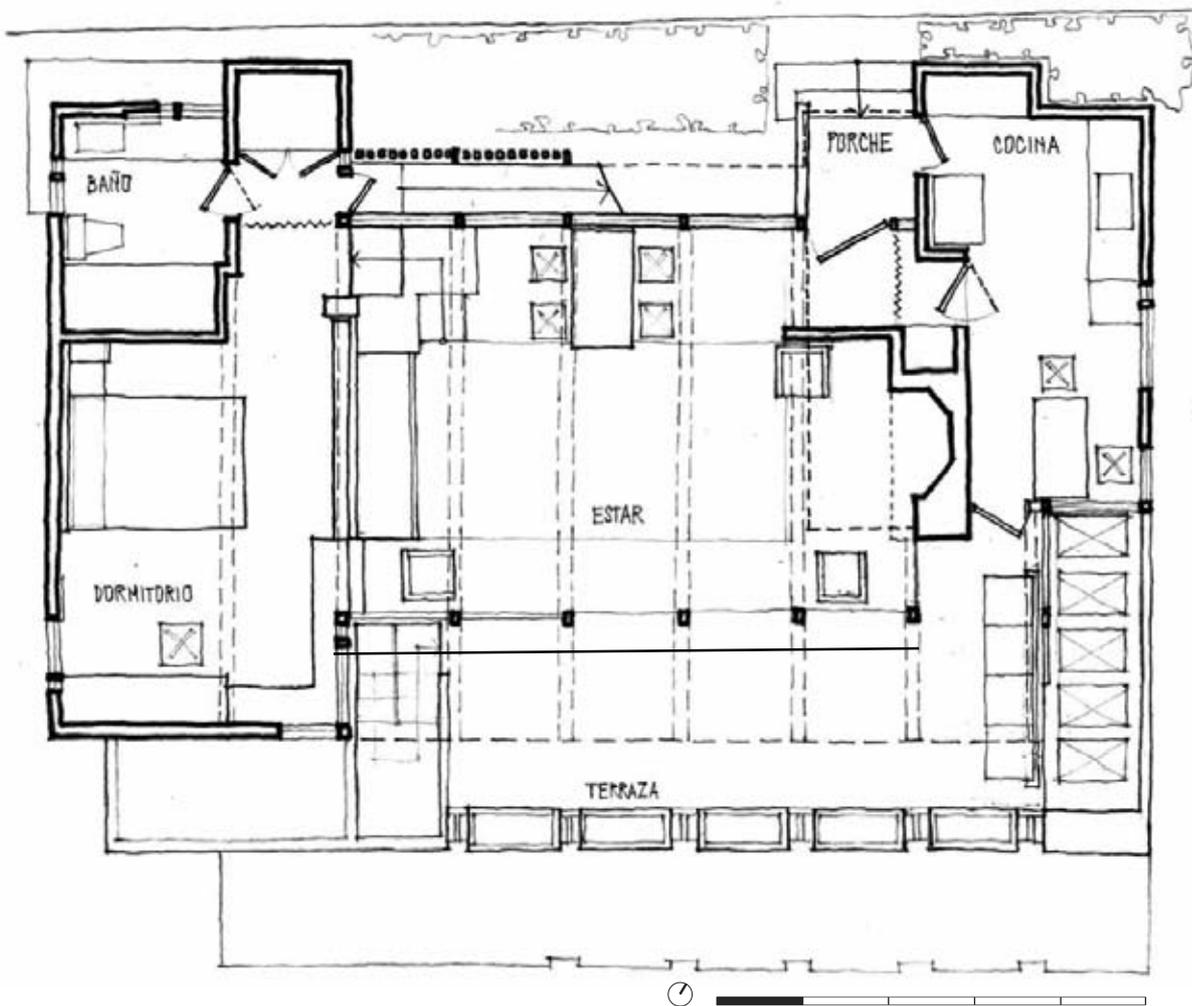
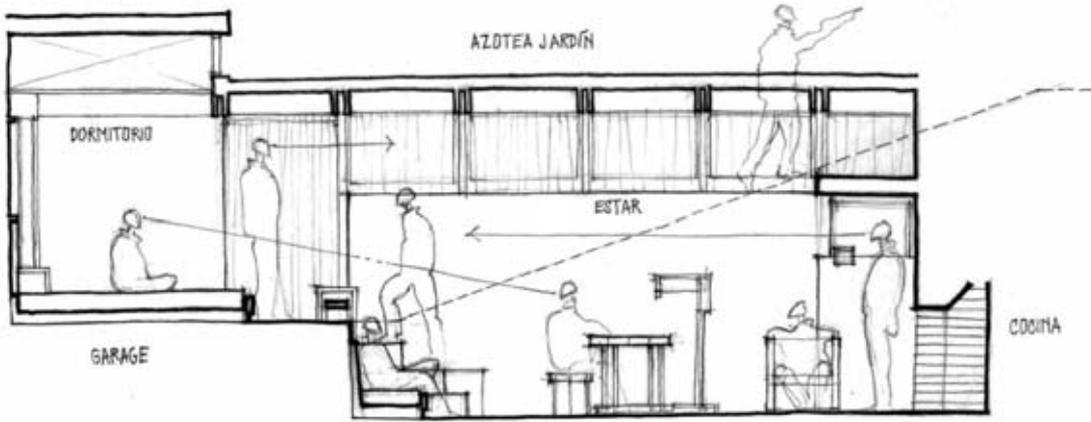


La vivienda, apenas «posada» sobre la fuerte pendiente del terreno, según los gráficos originales de R.M.Schindler

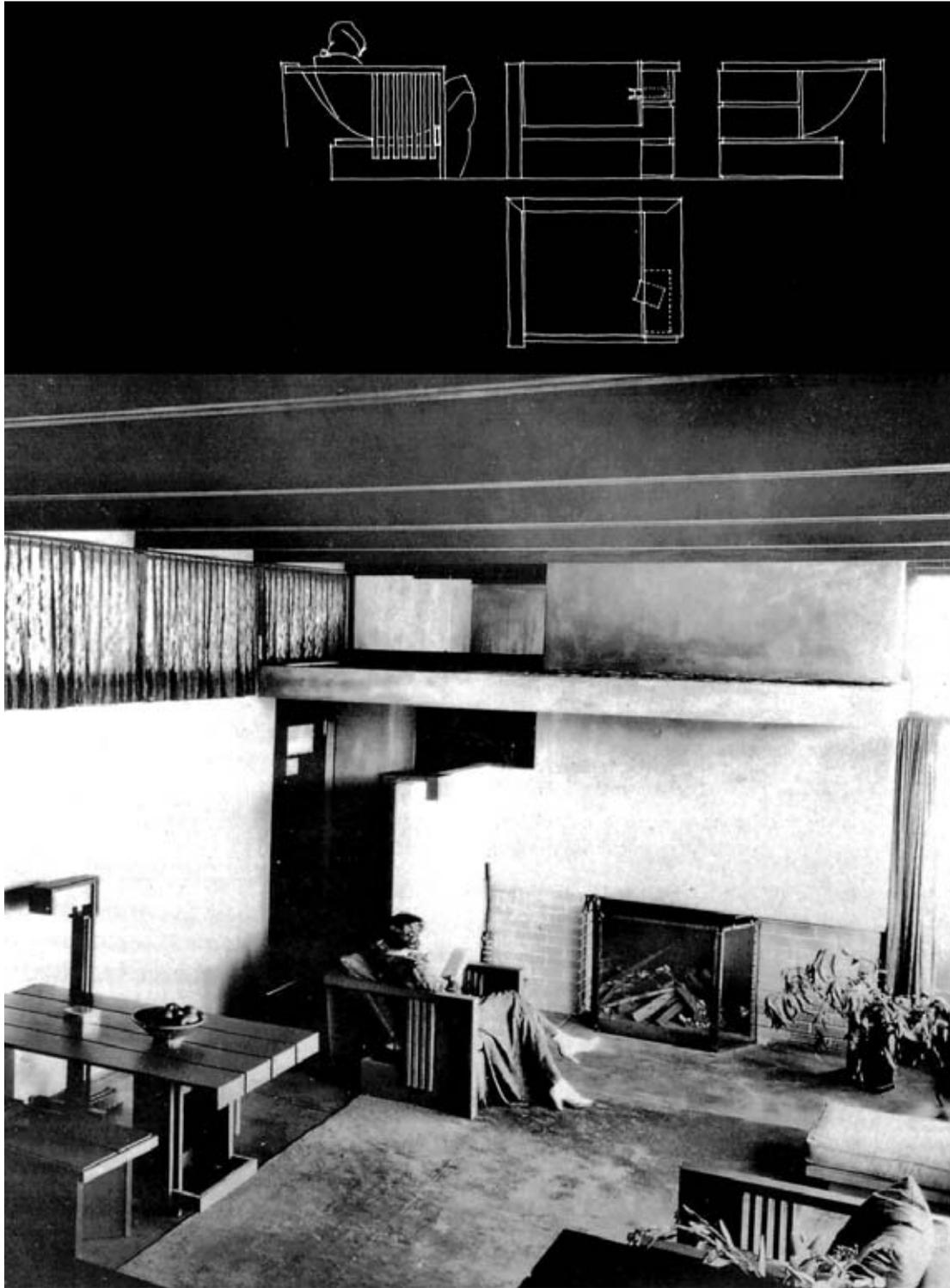


"Diseción anatómica" de la unidad principal (nivel de ingreso)

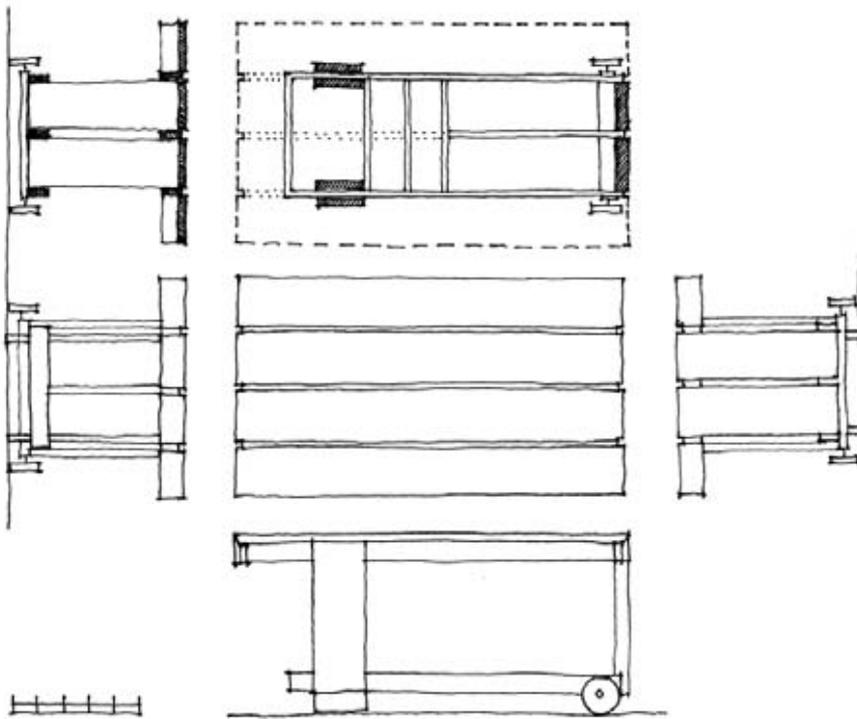
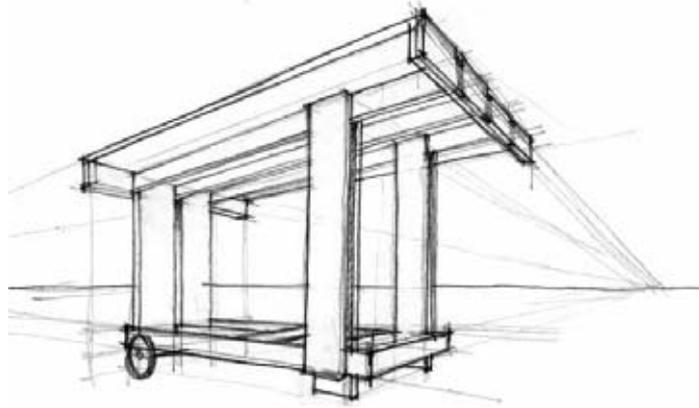




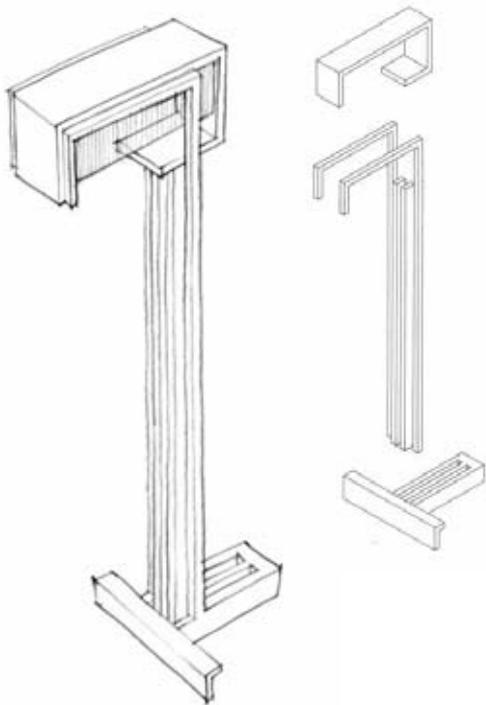
El "raumplan" según R. M. Schindler

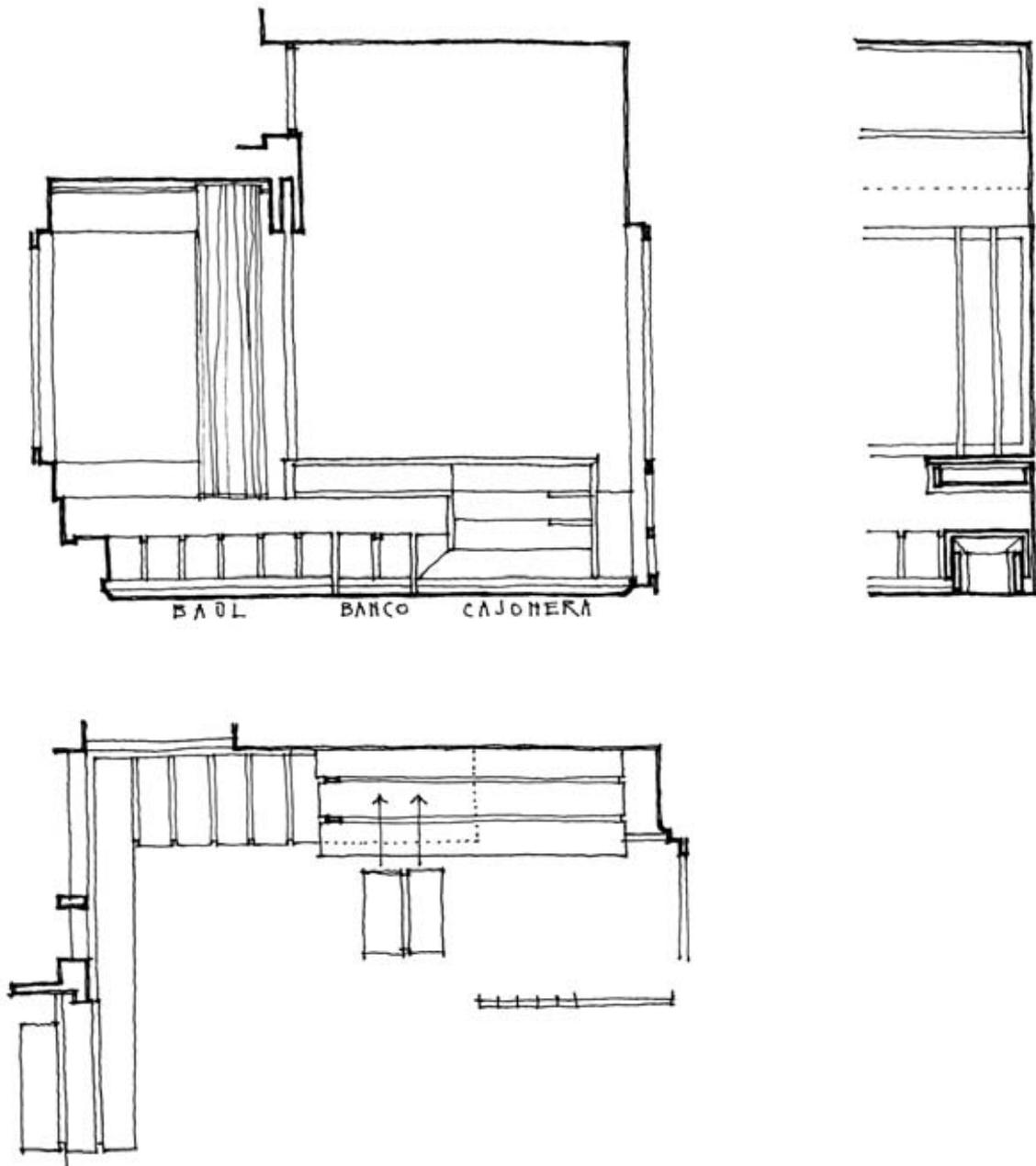


El rincón del fuego y el mobiliario transportable diseñado para equipar el estar-comedor y la terraza



Sistemas complementarios: el equipamiento móvil y las fronteras equipadas





El nicho equipado del tocador en el dormitorio principal

7.1 Breve descripción

La Casa Wolfe se posa sobre un predio pequeño (escasos 13x10m) y de fuerte pendiente, que disfruta de una espectacular vista sobre el puerto de Avalon en la Isla de Santa Catalina. En el momento de su construcción, cuando ésta era una zona balnearia exclusiva de estrellas y productores de Hollywood, la casa destacaba aislada en la ladera de la montaña como una especie de escultura cubista en su pedestal.

Las condiciones extremas del terreno llevan a Schindler a proponer una casa, articulada en varios niveles, que se escalona a medida que desciende desde la vía de acceso. A nivel del ingreso se ubica el apartamento de los Wolfe y el garaje. Por debajo encontramos el apartamento de huéspedes y, en el nivel inferior, el apartamento de servicio para el casero y su familia. En la azotea del conjunto se desarrolla una amplia terraza jardín abierta a las vistas (accesible solamente desde el interior de la unidad principal).

La volumetría es voluntariamente asimétrica. Hacia la calle y la fachada lateral suroeste se presenta masiva y contundente, mientras que, hacia el sol y el mar, sobrevive solo el esqueleto estructural y la rítmica estratificación de las terrazas. Los interiores se funden en amplias *verandas*, transformando cada unidad en una gran galería abierta al paisaje.

La superficie del predio para su uso al aire libre se recupera fragmentada en la serie de terrazas y en la azotea mirador. Esta última, protegida por una trama que filtra el sol y regula la intimidad hacia la vía pública y equipada incluso con una estufa a leña, se transforma en el ambiente social natural durante las vacaciones.

El apartamento principal, es una muestra fehaciente de la habilidad de Schindler para integrar, con verdadera economía de recursos, una gran variedad de temas y situaciones espaciales que viene experimentando en esos días.

La casa retoma una estructura ya ensayada por Schindler en el conjunto habitacional Pueblo Ribera de 1925, en La Jolla: un espacio de estar central, abierto hacia un patio exterior propio, flanqueado por alas laterales (destinadas a cocina-comedor y dormitorios respectivamente) y coronado por un gran *sleeping porch* que duplica a cielo abierto el área de la vivienda. Paralelamente retoma los ambientes poco profundos, de fuerte respaldo y frente permeable, que desarrolla por primera vez en su propia vivienda en 1921.

El trabajo en un solar muy condicionado por sus dimensiones y topografía, sumado a la necesidad de incorporar un garaje, lo introduce en el desarrollo de un compacto rompecabezas espacial que puede entenderse también como una delicada y personal interpretación del “raumplan loosiano”. A diferencia de su maestro, Schindler opta por una interpenetración espacial más estrecha en la que los ámbitos definidos ceden parte de su autonomía en favor de una mayor integración, continuidad y fluidez espacial.

La alienación de la ciudad moderna (tal vez presente en la Viena de Adolf Loos) es una amenaza muy lejana en este paraíso natural como para ser tenida en cuenta. La introversión natural del *raumplan* se fractura para recibir el paisaje y modelarse sobre la pendiente del terreno. La casa se debate entre el deseo de “interiorizar” el espacio exterior, preservando intimidad y confort, y “exteriorizar” el interior para poder disfrutar mejor del entorno natural.

7.2 Yendo de la cama al living (o el *raumplan* según Schindler)

7.2.1 Ingreso

La secuencia espacial da comienzo en el porche, especie de “púlpito” despegado apenas del suelo por algunos escalones. Este recinto mínimo, de planta cuadrada y escasamente más alto que el diedro de puertas que lo respaldan, es nuestra primer referencia de escala. Desde él accedemos lateralmente a la cocina o directamente al núcleo central de la casa. Al abrir la puerta principal pasamos a un diminuto recibidor, espejo del espacio precedente. El alero del porche se extiende interiormente prolongándose sobre el rincón del fuego.

Desde este ángulo del espacioso salón, se despliega ante nosotros, la espectacular vista enmarcada de la bahía y el puerto. Inmediatamente, un diván empotrado, integrado a una compleja pieza de equipamiento fijo, dirige nuestra atención hacia la zona del dormitorio, expuesta, abierta y elevada (por encima del nivel del garaje que cubre). El juego de visuales cruzadas que se establece a partir de este gesto, entre la zona de descanso y el área de estar, presenta, sin dudas, uno de los temas espaciales más importantes de la casa.

7.2.2 Salón

El salón es el espacio de mayores dimensiones y también el más flexible. Menos profundo que ancho, parecen reflejarse en él las enseñanzas de la Casa en King's Road (los cortes transversales de las respectivas salas parecen casi coincidir). Protegido por el muro de ingreso (que se perfora solo en lo alto con una ventana corrida que proporciona una ventilación generosa), se vincula fluidamente con la terraza y a través de ella con el paisaje. En verano, con las correderizas replegadas y la brisa atravesando el local, el salón se transforma en una comfortable galería abierta.

La mesa (para comer, estudiar o conversar), posee ruedas que facilitan su traslado, incluso hacia el exterior. Los bancos funcionan a la vez como pequeñas mesas auxiliares dependiendo del rincón de reunión elegido. El espacio se equipa con componentes móviles, de disposición y uso flexibles, salvo sobre los márgenes laterales, dónde el mobiliario fijo participa activamente del diseño de las transiciones espaciales.

El muro de la estufa se pliega y recorta a los efectos de definir simultáneamente el rincón junto al fuego, el recibidor y la pequeña esclusa que comunica con la cocina.

El umbral con el dormitorio es, en sí mismo, una gran pieza de mobiliario (“umbral-mueble”) que hace las veces de: asiento, estantería, mesa y luminaria. Podríamos agregar escalera, pero eso supondría no solo reconocer la función sino, además, una identidad de forma que en este caso es voluntariamente neutralizada. Algo similar a lo que sucede con la “baranda” reducida a la advertencia mínima de un rodapié.

7.2.3 Terrazas

Cada nivel se proyecta exteriormente en una terraza de uso exclusivo. La del nivel principal, reproduce en área y organización espacial al propio salón. La misma estructura de vigas apareadas de madera resuelve la cubierta del estar en continuidad con la terraza. Sobre el borde se liberan algunos huecos por donde comien-

za a penetrar el sol. En uno de los laterales nace una escalera que comunica con el garaje, mientras que en el extremo opuesto se organiza un rincón de conversación equipado con mobiliario fijo. El frente, como en el salón, vuelve a abrirse totalmente para permitir la máxima libertad visual hacia el paisaje.

La transición espacial que comienza en el interior se continúa fuera. De algún modo es como si, en un proceso gradual de apertura, los cerramientos fuesen perdiendo la piel, conservando únicamente su esqueleto estructural. Entre aberturas corredizas, pérgolas, barandas y el filtro de una cortina vegetal que cae oscilante desde el nivel superior, las “habitaciones exteriores” intermedian eficientemente la relación con el paisaje, dosificando exposición e intimidad.

7.2.4 Dormitorio

Así como la cubierta del estar se prolonga hacia la terraza, se solapa también sobre la circulación de la zona de descanso, dando paso a un sector de mayor altura sobre el lecho. Entre ambos planos una raja de luz y ventilación alimenta el dormitorio (como lo hace en el baño de su casa, en West Hollywood).

La cama, muy baja (y abstracta) identifica el sector central del dormitorio y subraya la tensión predominantemente horizontal del espacio, al tiempo que “apunta” hacia la zona de estar. Hacia el sur, un nicho equipado con un tocador-cómoda-baúl-banco (prolongación natural del umbral-mueble) integra en la composición la ventana en ángulo que se abre al mar.

El podio del dormitorio se convierte naturalmente, en un punto de observación privilegiado. Desde él se controla visualmente casi todo el nivel, la bahía, el puerto e incluso la calle y el acceso a la vivienda (a través de la ventana alta corrida). Consecuentemente, hacia el se dirigen también las miradas. Sobre la escena, se elabora en torno al lecho casi un montaje teatral. De mañana recibe puntualmente el “milagro” de los rayos de sol que atraviesan la brecha entre los dos niveles de cielorraso, mientras que a la noche se recorta perfilada sobre la placa de vidrio arenado de la cabecera que se enciende como un halo místico.

7.2.5 La percepción de la arquitectura

Al incorporar al tradicional desplazamiento horizontal, el cambio de nivel entre ambientes contenidos dentro de la misma envolvente, la experiencia espacial interior adquiere nuevos matices y puntos de vista poco frecuentes. Por ejemplo, los que resultan de los nuevos atravesamientos diagonales “profundos” del espacio. Schindler afirma, en más de una oportunidad, que para él el verdadero sentido de la percepción de la arquitectura no es la vista, sino “el habitar”. Consistentemente su arquitectura no será nunca la mera sumatoria de puntos de vista más o menos interesantes, sino una experiencia compleja fundada en el movimiento y el uso del espacio.

La ventana corrida sobre el muro de ingreso es, desde el salón, una eficaz abertura de ventilación. En cambio, cuando escalamos el umbral equipado y accedemos al podio del dormitorio, es la fuga visual natural hacia el espacio de la calle y la rampa de acceso a la azotea jardín.

Girando en torno al muro de respaldo del salón, volvemos a salir. Por dentro de una “rampa-jaula”, avanzamos protegidos de la calle, por una celosía vertical de varillas de madera; a medida que subimos, las tablillas dejan entrever bajo nuestros pies el espacio de ingreso. El volumen de la casa se va desmaterializando gradualmente, en su ascensión hacia el espacio luminoso de la cubierta.

7.2.6 El diseño del equipamiento

En la casa Wolfe podemos encontrar varias de las múltiples líneas de investigación que Schindler desarrolla con relación al diseño de mobiliario.

En primer lugar tenemos un tipo de equipamiento muy característico de este proyecto, como es el caso del “umbral equipado” entre el salón y el dormitorio, que se prolonga luego en el tocador-cómoda.

Cuando Schindler diseña estas piezas, reproduce fielmente los mecanismos de articulación formal que utiliza para el edificio en su totalidad (volumetría, textura, espacio). La misma impronta de “traza espacial” que define la silueta del edificio, es la que dibuja en el espacio interior estos singulares muebles. Los equipamientos así diseñados, se transforman en la clave de la sintonía fina del propio uso de la vivienda, condicionando la dirección, sentido y velocidad de nuestros desplazamientos.

En segundo término, y fuera del margen equipado, encontramos otras piezas de interés que se mueven libremente por el espacio.

Por un lado tenemos las “*Club Chair*”, que aparecen como continuidad de investigaciones iniciadas en su propia vivienda con las “*Box chairs*”. Estos sillones de matriz cúbica como sus antecesores presentan en la casa Wolfe dos variantes:

- a) La *Club Chair* “B” (que aparece en las fotografías de época) no es más que una adaptación “estilística” de la diseñada para la Casa Schindler Chace. La simple incorporación en los laterales del posabrazos de sendas series de varillas verticales integra el “motivo decorativo” de la casa Wolfe, presente desde su fachada principal.
- b) La *Club Chair* “A”, ensaya otro tipo de relación entre el diseño a diferentes escalas. Elige hacerse eco de la clara asimetría de la casa y, como ésta, desarrolla un hemisferio masivo y cerrado, en oposición a otro ligero y abierto. En el lateral izquierdo, el posabrazo se ensancha hasta hacer las veces de pequeña repisa auxiliar donde posar un vaso. Al mismo tiempo, protege debajo un pequeño estante cerrado donde conservar el material de lectura. Hacia la izquierda la resolución es convencional y análoga a la otra *Club Chair*.

Por otro lado, tenemos piezas como la mesa rodante del comedor realizadas con un criterio de economía formal, producto de la utilización de componentes estandarizados como, por ejemplo, la tabla de 8 pulgadas de ancho y una pulgada de espesor. Este principio, que anteriormente le había sugerido el desarrollo de un sistema ideal de medidas acorde a las dimensiones habituales de los componentes constructivos, lo lleva ahora a reducir el número de piezas diferentes y a simplificar el tipo de uniones en el diseño de sus muebles.

Esto da como resultado piezas con un cierto aire “hágalo usted mismo”, fuertes, funcionales, sencillas y elegantes. Contemporáneamente, en Holanda, Gerrit Rietveld estaba desarrollando bajo ideas similares una completa serie de muebles construidos con simples tablas unidas por clavos.

7.2.7 Aberturas

Las ventanas se diseñan como organismos complejos y compuestos. En general el sector móvil de la abertura va acompañado de un paño lateral fijo de vidrio arenado. Esta faja vertical es, en realidad, una

luminaria empotrada de doble faz que emite simultáneamente una luz suave y difusa hacia el interior y una señal luminosa a distancia hacia el exterior. En algunos casos, el diseño de la ventana se completa con la incorporación de una segunda faja lateral de espejo, dando lugar a imágenes ilusorias múltiples en las cuales el espacio interior y el paisaje por algunos instantes se confunden e integran.

Existe una interesante mezcla de ingenio y simplicidad en la resolución de estos detalles y en la ambigüedad de significados que evocan. Las cosas, son, no son, parecen ser, mutan.

7.2.8 Materiales

La madera es el material predominante. Conforman la estructura portante y los bastidores luego estucados y pintados en ocre amarillento. Los cerramientos horizontales se resuelven con una delgada capa de cemento de apenas 5cms (teñido de un ocre oscuro como terminación del pavimento) vertida sobre un encofrado perdido de chapa metálica corrugada que descansa sobre un entramado de vigas de madera natural. El acabado interior del cielorraso es sencillamente la propia chapa que sirve de encofrado, patinada en oro viejo.

De algún modo el uso de una paleta cromática deliberadamente cálida, terrosa, baja en contraste tanto dentro como fuera, revela una postura crítica respecto a la imagen prefijada del ropaje arquitectónico moderno, inmaculadamente blanco, abstracto, distanciado del entorno preexistente.

Schindler estuvo siempre muy atento a responder a la forma de vida del usuario. Se preocupó siempre de evitarles la incómoda sensación de estar “interfiriendo con la obra de arte”. Es precisamente esta actitud la que Reyner Banham define astutamente años más tarde como “vanguardia sin lágrimas” (pioneering without tears).

7.3 Recursos

Dentro de un esquema de proyecto que parece responder palmo a palmo a las condiciones particulares del sitio, pueden reconocerse, sin embargo, algunos mecanismos compositivos recurrentes.

- a) Cada espacio es en sí mismo, un refugio con fuerte respaldo de un lado y apertura generosa pero controlada, hacia el otro
- b) Unidades de centro libre y perímetro equipado
- c) Ambientes que integran (al menos potencialmente) varias funciones
- d) Cambios constantes de dimensión y escala de los espacios, concepción del ambiente a partir de la integración de experiencias espaciales variadas
- e) Resolución de los umbrales espaciales con equipamiento fijo, como elementos integradores
- f) Articulación por solape. Proyección en continuidad, del cerramiento superior de un espacio sobre el siguiente (porche-recibidor, estar-terraza, estar-dormitorio)
- g) Los cambios de ambiente van acompañados en general por cambios en la direccionalidad del espacio y por lo tanto del recorrido
- h) El movimiento en el espacio producto de la rutina doméstica diaria, genera, paradójicamente, cambios sustanciales y excepcionales en la percepción del espacio (visuales infrecuentes e inesperadas)
- i) Búsqueda de la escala adecuada para cada espacio y manejo equilibrado de la continuidad, ruptura y sorpresa en la definición de umbrales y transiciones

7.4 Índice de las ilustraciones del capítulo 7

Página 188

1 - Vista exterior del ángulo de las terrazas / 2 - Ethel Wolfe en la terraza de su casa / 3 - La imponente vista de la Bahía de Avalon desde el estar de la unidad principal. Fotografías de época.

Página 189

1 - Planos originales de la vivienda. Planta de la azotea-jardín; planta de la unidad de los Wolfe; planta de la unidad de huéspedes; planta del apartamento de servicio; corte transversal integral / 2, 3 - Escorzo de las fachadas laterales de la vivienda.

Página 190

1 - Rincón del comedor / 2, 3 - Vistas generales desde la calle de acceso / 4 - Detalle del pequeño porche de ingreso / 5 - Rincón del fuego. / 6 - La terraza / 7 - La vista desde el salón. / 8, 9 - Vistas del salón hacia el dormitorio / 10 - Rincón del tocador en el dormitorio abierto al salón / 11 - Detalle de la cama con el respaldo luminoso.

Página 191

1 - Corte integral transversal, relevamiento original.

Página 192

1 - Corte parcial por el salón-comedor y dormitorio. Vista hacia la fachada de acceso / 2 - Planta general de la unidad principal, relevamiento original.

Página 193

1 - Gráficos correspondientes al “Club Chair A”, sillón diseñado por R.M.Schindler para la casa Wolfe, variante asimétrica del “Club Chair B” que aparece en las fotografías, relevamiento original / 2 - Vista del rincón del fuego desde el podio del dormitorio. En el ángulo, el ingreso principal; contra la fachada a la calle, la zona del comedor; y tras la estufa la cocina.

Página 194

1 - Detalle de la cama de los Wolfe, con el respaldo luminoso y la mesa de luz integrada / 2 - Perspectiva de la Mesa del comedor (trasladable), construida con tablas de 8” de ancho y 1” de espesor / 3 - Gráficos correspondientes a la Mesa del comedor, relevamiento original.

Página 195

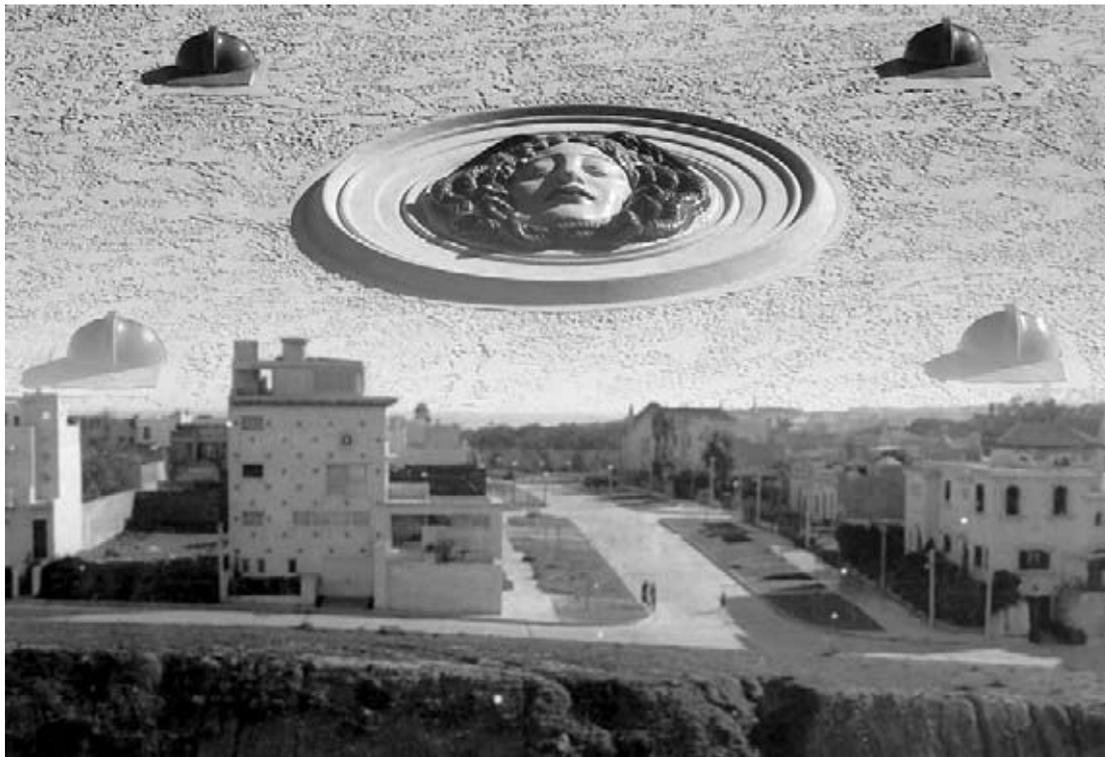
1 - Vista desde el rincón del fuego hacia la zona del dormitorio. Composición original del autor a partir de fotografías de época / 2 - Croquis perspectivo de la lámpara de pie. / 3 - Axonométrica explotada de la lámpara de pie / 4 - Rincón del tocador en el podio del dormitorio de los Wolfe. Este pieza del mobiliario gira en torno al muro y se integra al desnivel equipado que resuelve el límite con el salón.

Página 196

1 - Gráficos correspondientes al rincón del tocador en el podio del dormitorio abierto al salón. Fachada interior, planta y corte parciales. El tramo a la izquierda, bajo la ventana, funciona como baúl de almacenamiento (tapa superior rebatible). A continuación un pequeño tramo es “retirable” para ser utilizado como banqueta del propio tocador. Por último, sobre el banco y a la derecha, el sector de cajones de la cómoda.

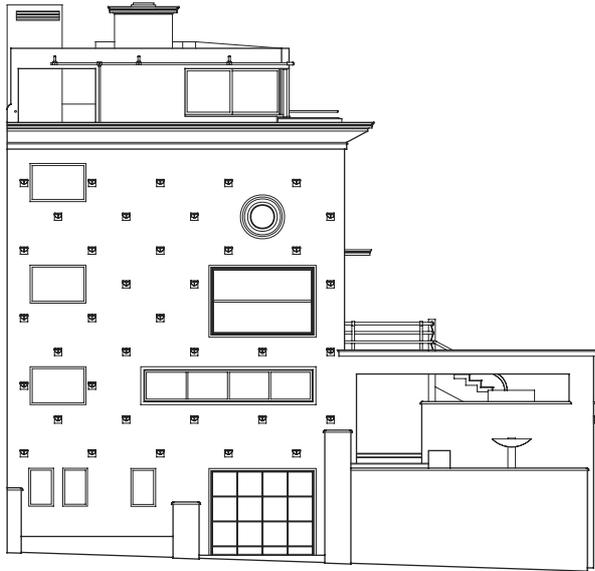
8 Entre el cielo y el suelo Casa Vilamajó, Julio Vilamajó

Identificación:	Casa Julio Vilamajó
Arquitecto:	Julio Vilamajó (Montevideo, 1894 - 1948)
Propietario Original:	Julio Vilamajó
Ubicación:	Domingo Cullen 895, esquina Sarmiento, Montevideo, Uruguay
Número de niveles:	Cinco
Construcción:	1929

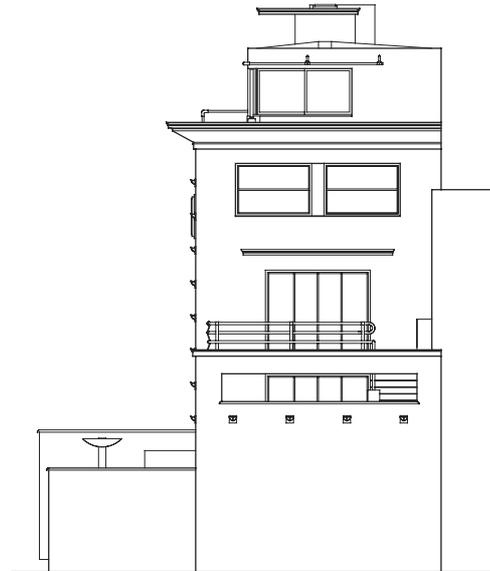




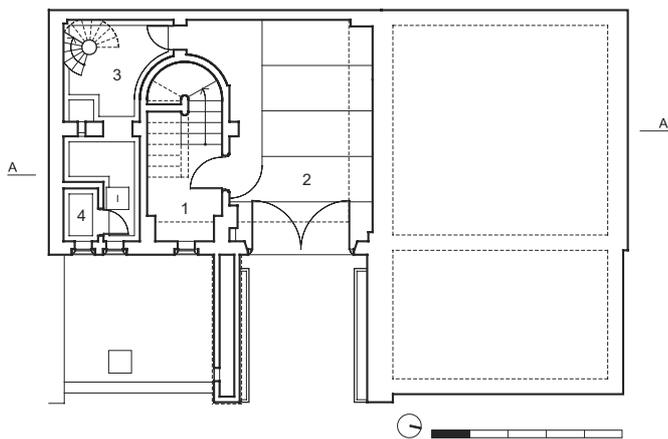
La Casa de las Conchas en Salamanca y la Casa Vilamajó en Montevideo. Aproximación a la "fortaleza"



Fachada calle Cullen

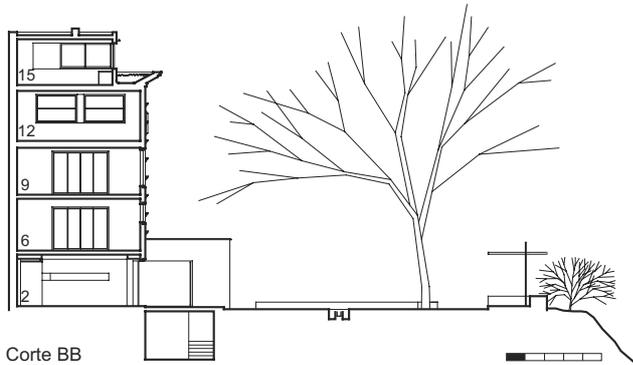


Fachada calle Sarmiento

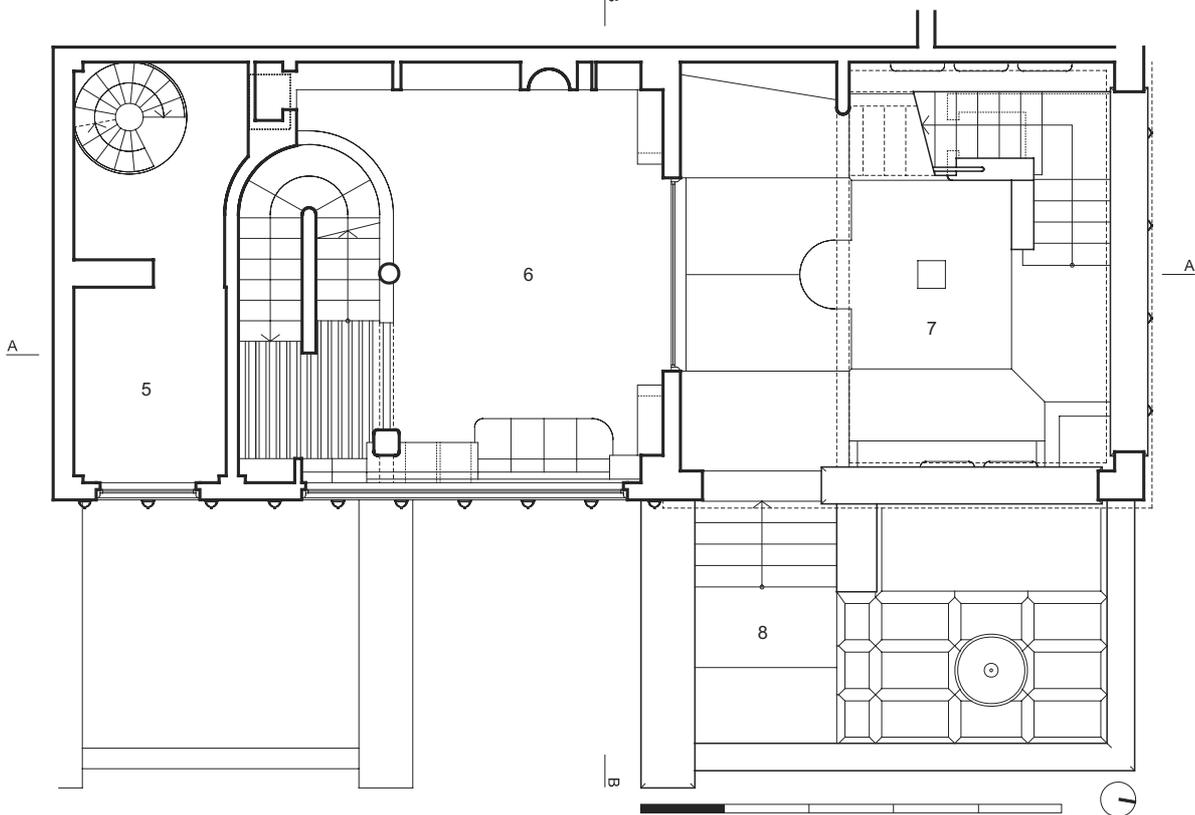


1. Vestibulo
2. Garaje
3. Sala de calderas
4. Baño

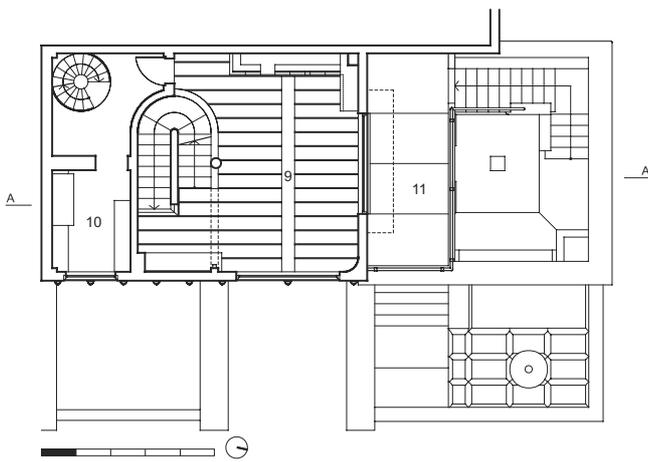
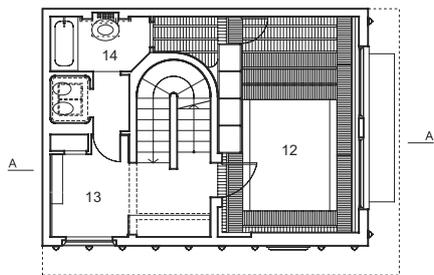
La imagen exterior de la vivienda y el nivel de ingreso



- 1. Vestíbulo
- 2. Garaje
- 3. Sala de calderas
- 4. Baño
- 5. Dormitorio de servicio
- 6. Estar
- 7. Patio elevado
- 8. Terraza
- 9. Comedor
- 10. Cocina
- 11. Balcón
- 12. Dormitorio
- 13. Alcoba invitados
- 14. Baño principal
- 15. Estudio
- 16. Terraza



El piano nobile de la vivienda y el sistema de espacios colectivos



La secuencia vertical de funciones domésticas: ingreso, recibimiento y representación, comedor, descanso y estudio



«Piano mobile» (segundo nivel): la sala de estar abierta al patio



Le Corbusier y Loos: la escalera-pivot, la «fenetre en longuer» y el «raumplan»



El “raumplan” de espacios exteriores: patio elevado, terraza y balcón



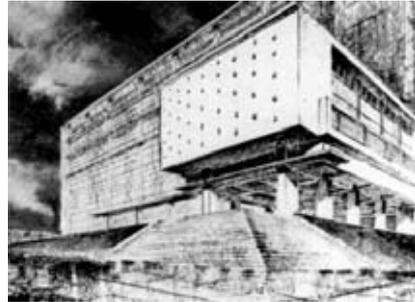
El patio y la cultura mediterránea. Detalles de diseño



La escalera, pivot y espacio de presentación



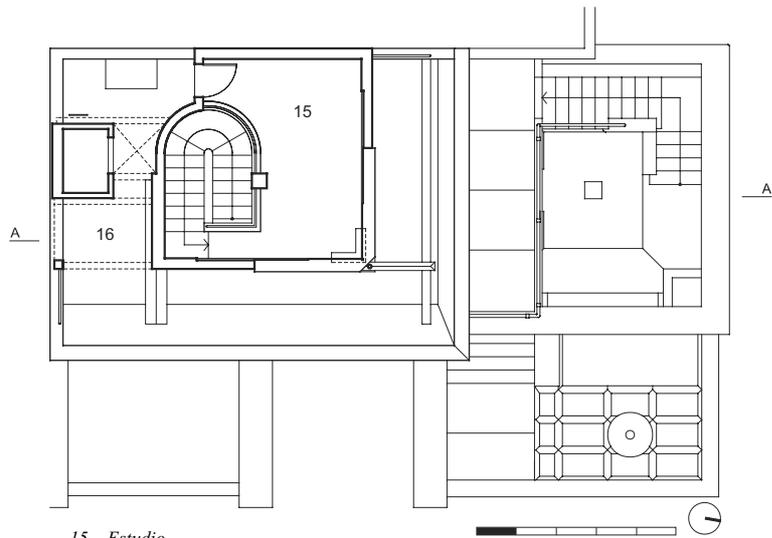
La densa red de vistas cruzadas que domina la vivencia espacial de la casa



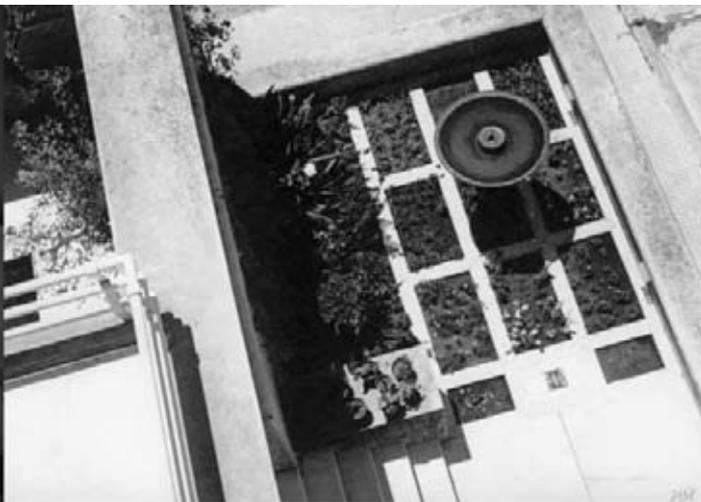
Tercer nivel: el salón comedor



Cuarto nivel: los espacios íntimos



15. Estudio
16. Terraza



Quinto nivel: el estudio, un pabellón moderno en la azotea

8.1 Fortaleza

Para quién haya visitado Salamanca, la “Casa de las Conchas” se convierte en una imagen difícil de olvidar. Dramáticamente iluminada por el sol, la torre maciza domina la esquina urbana frente a la Iglesia de la Clerecía desde fines del siglo XV. Sobre la superficie regular de mampuestos de piedra arenisca, otras dos tramas se integran a la composición. Por un lado, una trama irregular de aberturas dispares, producto de la natural estratificación de la historia, y por el otro una red apretada y regularísima de conchas marinas, también en piedra, que proyectan sobre la superficie del muro sombras que van mutando a lo largo del día.

Pasar frente a la Casa del arquitecto Julio Vilamajó, en Montevideo, se convierte, desde entonces, en un inevitable *dejà vu* de la experiencia salmantina (influencia ya referida por A. Lucchini en [LUCC-70]). Ya vivida, analizada y hábilmente retomada por Vilamajó, en un ejercicio de evocación expresiva de las estratificaciones graduales, que transforman y construyen los edificios a lo largo de la historia. Al dejar que el tiempo la atravesase, la casa deviene en una composición totalmente nueva que debe tanto a la arquitectura del pasado como a su propia contemporaneidad.

El mismo carácter de torre de defensa, en éste caso de la intimidad de su corazón doméstico, anima la composición de la casa Vilamajó. Pocas y necesarias aberturas, siempre singulares, identifican las funciones que van estratificándose en altura desde el nivel de ingreso en el basamento-garaje hasta el ático-estudio en el quinto y último nivel. El escudo del gobernante de turno es sustituido aquí por una mitológica cabeza de Medusa que, desde lo alto y sobre el eje del acceso, custodia la vivienda.

8.2 Entre el cielo y el suelo

La Planta baja, rodeada por volúmenes ciegos que soportan las terrazas enjardinadas del *piano nobile*, es concebida como un subsuelo. “Llama mucho la atención, la minimización del acceso en todo sentido, ... Vilamajó lo esconde, al punto de transformarlo en una especie de ‘grieta en la roca’ ”.

“La zona vestibular es oscura, fría y dura. Se la reviste de materiales pétreos: monolítico pulido en el piso y en las paredes; podríamos afirmar que es una metáfora de la caverna”.

“El camino ascendente de redención y sacralización está señalado por un progresivo aumento de la luminosidad, por el ablandamiento y la calidez de los materiales utilizados, ... a medida que se asciende a las zonas más íntimas”.

“El estudio, por estar en la parte más elevada de la torre resulta el espacio más sublime y a la vez más íntimo y sagrado. Más que un estudio en sentido real del término, es un mirador desde donde el arquitecto-creador domina el mundo exterior y su propio mundo interior, el mundo de las ideas, y donde recibe la iluminación divina”. [PANT-03]

8.3 La casa vertical

En la Casa Vilamajó, estructura lineal erguida, vivienda vertical, el movimiento es intrínseco e ineludible. Aún la rutina más cotidiana, implica permanentes desplazamientos y cambios de nivel. Sin embargo, la dinámica de tránsito está lejos de aparecer repetitiva o ensimismada. La natural progresión física es aprovechada por Vilamajó para construir un pasaje gradual *desde la penumbra al resplandor*.

La reiteración del signo geométrico de la escalera, es sabiamente acompañado por variaciones claves en

los vuelcos, las aperturas (reales o ilusorias), en la integración con el sistema circulatorio de cada nivel y en el uso de los materiales y el color. El espacio de escalera es siempre el mismo y al mismo tiempo siempre es distinto. Previsión y sorpresa, continuidad y cambio signan el movimiento espiral de la circulación vertical. La casa vive según dos revoluciones diferentes. Una ritmo pautado pero sostenido rige el movimiento vertical, mientras que los recorridos horizontales son más tranquilos y reposados. En vertical, el “rozamiento” disminuye al deslizarnos por la curva de la caja de escaleras, mientras que la textura de las paredes equipadas enlentece el desplazamiento en cada nivel.

8.4 Le Corbusier y Loos

En un primer golpe de vista, parecería que la simplicidad espacial del esquema planimétrico de la casa (un rectángulo, inconfundiblemente áureo, dentro del cual una escalera formalmente singular flota despegada de la envolvente), evocará la hoy arquetípica planta libre corbuseriana. Incluso las proporciones recuerdan bastante a su Casa Cook de 1925. Sin embargo, la ilusión de la circulación continua en torno al pivot de la escalera, se cumple solamente en el nivel del dormitorio, e incluso entonces, se lleva a cabo discretamente a través de las habitaciones.

La abstracción geométrica viene sí de Le Corbusier, pero la concepción y expresión del espacio se acerca, inequívocamente, a Adolf Loos. El Loos del principio de honestidad material, el que transforma cada ambiente en una escenografía doméstica con identidad autónoma y el que los vincula dramáticamente a través del concepto de “planta espacial” (*raumplan*).

En el diseño del sistema espacial externo a la torre esto es particularmente evidente, dando lugar a un verdadero *raumplan exterior* (algo que repetirá exitosamente en el conjunto de construcciones del Ventorrillo de la Buena Vista, en Villa Serrana). Interiormente, al manejarse con estratos de altura uniforme, recurre a la estratégica apertura de la caja de escaleras para generar los balcones y dinámicas visuales cruzadas típicas de los ambientes loosianos.

8.5 Caja escénica

Al igual que el cubo de una caja escénica, que almacena los infinitos telones protagonistas de la metamorfosis de la escena teatral, el parco volumen de la Casa Vilamajó, esconde en su interior, una estudiada sucesión de “escenografías teatrales” para la presentación de la vida cotidiana.

La casa se expone a sí misma según una serie ordenada de *sets* domésticos. Cada estrato ostenta una identidad propia que lo diferencia funcional, material y espacialmente de los demás. A su vez cada nivel aparece dividido, invariablemente, en dos sectores: el noble, amplio, abierto y orientado hacia la esquina, y el de servicio sobre la medianera.

8.5.1 Ingreso

El nivel de planta baja es indiscutiblemente el más hermético. No hay exhaltación alguna del momento de ingreso, considerado tan privado como la propia casa. Accedemos al interior por el mismo portón de garaje, que el auto.

El garaje-pallier es una especie de *porte cochère* oscura y sin salida que, como si de un exterior techado se tratase, reserva hacia la izquierda una estrecha vereda, dónde se inaugura el circuito peatonal interno. Es posible que durante buena parte del día, los grandes portones metálicos permanecieran abiertos y que el espacio del garaje funcionara como una suerte de gran zaguán.

Desde la vereda interior se abre una segunda puerta, esta vez a escala del peatón, y con un tratamiento formal que la presenta como verdadero ingreso social de la vivienda.

Tras ella, se reserva un pequeño vestíbulo que mantiene contacto visual con los espacios más públicos que recién abandonamos: el garaje y la calle, reforzando la secuencia espacial. Es en este punto, en el cual hacemos una necesaria pausa, giramos y emprendemos el ascenso hacia otros escenarios, aún por descubrir. Tras la escalera se ubican: un pequeño baño, un espacio para la caldera central y el inicio de la escalera de servicio, arrinconada en el diedro que definen las medianeras.

Consistentemente con el carácter masivo, penumbroso y enraizado al suelo de todo el nivel, el monolítico que define todo el ambiente del garaje, se continúa en el primer tramo de escaleras revestido en piedra. Vilamajó selecciona un mármol oscuro de vetas violáceas que evoca la delicadeza material del mejor Loos (actitud compartida que, como veremos, terminará extendiéndose a toda la vivienda).

8.5.2 *Piano nobile*

Al igual que en las casas de Loos, recién una vez que hemos atravesado el nivel de ingreso y servicio, emergemos en el *piano nobile* de la vivienda. La dignificación del ascenso es reforzada por la sorpresa de encontrarnos con un salón que, aún estando elevado, se proyecta generosamente sobre un espacio exterior propio.

Apenas llegamos, nos recibe un nicho donde dejar nuestro abrigo y sobre el cual apoyar momentáneamente un bolso o un par de libros. Este gesto inicial de engrosamiento del muro para dar lugar a espacios de almacenamiento y superficies auxiliares, se transformará inmediatamente en regla general. Tanto la pared sobre la calle Cullen como la medianera opuesta, aparecerán completamente equipadas: pedestales y nichos donde exhibir objetos preciosos; estantes para libros; un sofá empotrado y, sobre él, una ventana corrida que se desliza por detrás del pilar apuntando hacia el jardín. La textura de los cerramientos verticales equipados, contrasta explícitamente, con la perfecta continuidad del pavimento de linóleo gris plomo.

El centro del espacio está inicialmente libre y la biblioteca, el ventanal y el sillón establecen desde los márgenes una polaridad múltiple. Al trasladar a voluntad, asientos y mesas auxiliares, vamos colonizando alternativamente los distintos rincones.

Dos tensiones principales, perpendiculares entre sí, quedan establecidas en el interior del salón. La primera nace del pilar dorado central, se encauza entre las paredes equipadas, atraviesa a eje la puerta ventana, para detenerse momentáneamente sobre el estanque del patio elevado, y continuar entonces a través de la estrecha raja horizontal hacia el mundo exterior (la transición es gradual y está pautada por envolventes espaciales que van aumentando paulatinamente su permeabilidad). La segunda, de menor intensidad, se instala entre dos de los componentes de mayor figuración del ambiente. Ubicados frente por frente: el sillón empotrado, antropomórfico por naturaleza y el nicho curvo, marco natural para un objeto especial.

Tras la escalera, encontramos nuevamente espacios secundarios, esta vez una habitación de servicio, y la escalera de caracol que continúa hasta el siguiente nivel.

El patio elevado, recostado en el diedro que conforman la medianera y la torre, se concibe como un interior a cielo descubierto. Puertas y ventanas y una circulación vertical alternativa lo relacionan con las “habitaciones” adyacentes.

La cota relativamente alta de los antepechos de las aberturas, permite una relación espacial controlada y flexible, que se modifica sustancialmente al pasar de la posición sedente a la erguida. De pie, nuestra vista se prolonga libre hacia la ciudad, mientras que sentados, nuestros ángulos de proyección visual hacia el mundo exterior se reducen (o incluso anulan), reforzando el carácter íntimo del patio.

Dentro o fuera (siempre “dentro”), las actividades sociales se desarrollan contenidas por envolventes protectoras. Patio y representación del patio, en él confluyen (además de las miradas) el cielo, la luz, el aire, el agua, la vegetación y el arte.

En el centro del pavimento de mármol blanco, un estanque cuadrado se prolonga hacia el estar según un perfil absidal en el cual, eventualmente, se posa un cupido de bronce (el original, conocido como “Cupido con delfín”, es obra Andrea Verrocchio y fue realizado por encargo de Lorenzo de Medici para ser ubicado precisamente en una fuente). Las paredes se decoran con cuadros cerámicos o reciben el empapelado natural de plantas trepadoras. Sobre Sarmiento un ceibo desborda asomando hacia la calle y una escalera gira, bordeando el agua, hacia el balcón del comedor.

Apenas dejamos el salón, sobre la derecha, la envolvente se abre y nos permite descender hacia un segundo recinto, más abierto y expuesto al espacio público: *la terraza*.

La Terraza, eslabón intermedio en la espiral ascendente de espacios exteriores, se sitúa a media altura entre el retiro del ingreso y el patio. Construida en torno a la reminiscencia ibérica (nuevamente) de una fuente de pedestal, el agua vuelve a ser el centro significativo, incorporando el sonido al mapa perceptivo del ambiente. La presencia del verde aumenta. La trama del tejido mineral del pavimento se abre y nos permite entrever el plano inferior de césped. El diseño de los bordes, convierte naturalmente al perímetro, en un banco corrido desde donde disfrutar simultáneamente del barrio y la casa.

8.5.3 Comedor

A diferencia del estar, la envolvente del comedor no se equipa. El espacio, luminoso y libre, es ocupado centralmente por un juego de comedor. Sobre la fachada de acceso, una ventana guillotina, excepcionalmente amplia, libera la vista por sobre las copas de los árboles de la calle.

La tensión entre ejes ortogonales inaugurada en el nivel precedente se reitera en éste. El vínculo entre el dorado pilar central y el exterior (en esta oportunidad un ancho balcón corrido), vuelve a materializar el eje norte-sur del espacio. Mientras, el diálogo este-oeste (que se establecía entre el sillón empotrado y la presencia focal de la hornacina en la pared medianera), es reemplazado por el contrapunto entre el aparador y la gran ventana.

La ventana. Igual que el estar, el comedor se proyecta hacia el sol del Norte a través de una generosa puerta ventana. Paradójicamente, aunque de mayores dimensiones, no será ésta “la” ventana del comedor. La identidad vendrá de la mano de la singularidad de una ventana guillotina, lo suficientemente

grande para necesitar del auxilio de un sistema mecánico de poleas para accionar amablemente su apertura. El esfuerzo real contrasta con el esperado y la facilidad de movimiento se transforma en símbolo de la apertura franca y natural del ambiente hacia el exterior. La amplitud del paño vidriado y el antepecho mínimo resultante, provocan un potente vuelco visual que, cuando nos aproximamos a la ventana, nos induce a girar nuestra vista hacia abajo. Aún sabiendo que el paño inferior es fijo, la partición horizontal (a la altura de un antepecho tradicional), funciona psicológicamente como una baranda de protección.

Reflejos. A un lado de la ventana y enfrentado a la escalera, un gran espejo (desplegado limpiamente entre dos pilastras), completa y equilibra la fuga espacial real con otra virtual. A medida que vamos llegando al comedor, el espejo nos anticipa la imagen del mueble cristalero, que devuelve a su vez el paisaje que la ventana selecciona. Este recurso “teatral”, de imágenes ilusorias y falsas aberturas fue muy apreciado contemporáneamente por Loos, quién lo aplicó frecuentemente en su obra doméstica.

La arquitectura del mueble. El mueble cristalero del comedor presenta una imagen ambigua que lo sitúa, si es esto posible, a medio camino entre el equipamiento fijo y móvil. Por un lado la elevación del plano del pavimento y la utilización de materiales y geometría independientes de la envolvente, lo presentan como un aparador tradicional. Por otro, el gesto de girar apoderándose del rincón, integrando en el mismo movimiento la caja del radiador y el ducto vertical de canalización de los tubos de calefacción, lo conmina indefectiblemente a habitar *ese* preciso lugar.

La composición volumétrica del aparador, con su conjunción de grandes prismas lineales cruzándose según los tres ejes de coordenadas, es sin dudas una expresa *microarquitectura* que nos remite al diseño de otros de sus edificios como, por ejemplo, la Facultad de Ingeniería (visible desde la azotea de la casa). El mueble, como la Facultad, se despega del suelo. Sin embargo, al no poder recortarse como ésta sobre un telón de cielos cambiantes, se conforma con el reflejo que le devuelve el largo espejo que sirve de fondo a la cristalera superior (frente por frente a la gran ventana del comedor).

Es elocuente de esta forma de concebir el equipamiento, la frecuencia con que Vilamajó recurre a horizontes bajísimos en los croquis de ideación de sus muebles. Este sencillo recurso, produce la miniaturización instantánea del observador con la consiguiente ilusión perceptiva del equipamiento como arquitectura.

Luz compactada. Se destacan, en este nivel, dos luminarias diseñadas por Vilamajó. En la pilastra intermedia, entre el espejo y la ventana, un singular brazo es conformado a partir de la estratificación de láminas rectangulares de vidrio (perforadas interiormente para albergar la lamparilla).

La luz se difunde a través de la masa del vidrio y emerge en los cantos visibles de las láminas, generando un prisma compacto y luminoso de vidrio macizo. La imagen potente y abstracta de la luminaria, se completa, desde el punto de arriba, con su propio reflejo en el espejo.

El mismo criterio formal, pero liberando aire entre los planos horizontales, es retomado en la luminaria de cielorraso sobre la mesa.

Juego de comedor. Las sillas son de indudable filiación Stam-Breuer, con estructura de tubo metálico y tela tensada en asiento y respaldo. La mesa en cambio es un raro híbrido, donde se integran un pesado plano de madera (de raíz, como el cristalero) de canto facetado particularmente grueso, que descansa sobre dos soportes en “V” en tubo de acero como el de los asientos.

Deslizándonos por la espalda curva de la escalera, accedemos al área de la cocina, sector en el cual culmina su recorrido la escalera de servicio.

8.5.4 Dormitorio

El nivel del dormitorio es excepcional, ya que es el único en el que podemos cerrar el circuito de tránsito en torno a la caja de la escalera. Esta singularidad, traslada el mecanismo de escenarios encadenados, al plano horizontal. Rodeando la circulación vertical se sucederán: el descanso con la planera; el rincón de huéspedes; el baño (a su vez compartimentado) y el dormitorio principal, organizado según dos sectores diferenciados e independizables.

En el resto de la casa, el descanso opera como la intersección natural que articula espacio de la escalera con el escenario de turno. En este caso, al disgregarse la escena principal en varios espacios autónomos, será apenas la necesaria distribución que nos permita decidir el paso siguiente. La presencia de la gran planera inaugura, en cierto modo, el minúsculo estudio que culmina el recorrido escaleras arriba.

Alcoba. Hacia la derecha una pesada cortina preanuncia el carácter mórbido y acogedor de la diminuta alcoba para invitados. Empotrado bajo el antepecho de la ventana, un diván-cama, corto y mullido comanda el reposo diurno y nocturno del visitante. Como si de un estuche se tratase, todo el interior (cortinas, colcha, paredes, equipamiento) es forrado con el mismo *jaquard* estampado de motivos geométricos.

Baño. Desde la alcoba, un estrecho pasillo desemboca sobre la cámara principal del baño, completamente revestida con teselas esmaltadas en un vibrante rojo pompeyano. En el eje, un lavatorio oval de pie (más blanco aún debido al contraste cromático con la envolvente) y sobre él un gran espejo. Día y noche, un baño de luz cenital cae dramáticamente desde lo alto (para lo cual se incorpora, en el mismo nicho que captura la luz natural de la azotea, la iluminación artificial).

Continuando el recorrido, nos deslizamos por un pasaje oculto tras la espalda de la escalera hasta emerger, desde el interior del armario empotrado, en el dormitorio.

Dormitorio. Así como el rincón de huéspedes es textil y el baño cerámico y rojo, el dormitorio está signado por la presencia dominante de superficies de madera lustrada. Todos los márgenes son de madera y están equipados: la cómoda; la cabecera de cama que integra mesas de luz y radiadores; el tocador; el diván; el espejo y el armario fijo, conforman la “envolvente activa” del dormitorio.

El centro permanece momentáneamente libre y en el pavimento de madera se dibuja una alfombra de monolítico hecho ‘in situ’ a la espera de la cama matrimonial (de estructura de tubo metálico como los muebles del comedor).

Desde el techo, el gesto libre y suavemente curvo de un riel, indica la presencia efímera de una cortina que separa, cuando es preciso, el área de acceso con el diván, del “nido de la pareja”. El reflejo en la pared espejada (que incluso gira en ángulo hasta la puerta), multiplica el espacio y, entre los pliegues del cortinado (reales y virtuales), se afirma la ilusión de estar dentro de una elegantísima carpa.

8.5.5 Estudio

El recinto del estudio es un muy reducido y, tal vez por eso mismo, prescinde de los equipamientos fijos tan habituales en el resto de la casa. Culminación del recorrido vertical, el perfil del estudio emerge desde el núcleo del compacto prisma vertical que identifica a la vivienda. Superada la importante cornisa, se erige este pequeño *pabellón moderno* cuyo volumen se retrae distanciándose, física y expresivamente de la torre principal. Estamos fuera de la torre y por lo tanto de la casa. La baranda metálica de caño

redondo y planchuela que encontramos en el balcón del comedor reaparece en este nuevo espacio “exterior a la vivienda”. Este pequeño recinto-mirador se viste tan solo con el signo de la generosa ventana moderna en ángulo. Cuando ambas hojas se deslizan hacia el interior, en espesor del muro, la arista externa desaparece y permanece solo su recuerdo en el caño de bajada exterior de pluviales.

La envolvente se aligera y para absorber estos cambios en la estructura, hasta ahora regular y repetitiva, debe modificarse necesariamente el diseño de las descargas. La cubierta, en este nivel, funciona mensulada como una sombrilla desde el pilar central. Para aumentar la sorpresa, las ménsulas invertidas y en cruz no son perceptibles desde el interior.

8.6 Nueva vida

Al no dejar descendencia, la casa de la familia Vilamajó pasa a manos del estado uruguayo, siendo utilizada durante años como sede de diversas oficinas públicas. En 1996 el Ministerio de Cultura decide rehabilitarlo como Museo de Arquitectura y sede protocolar y de estudios de posgrado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.

Surge así la necesidad de instrumentar un plan de recuperación y rehabilitación de la estructura existente para su adaptación a una nueva función. El espacio doméstico debe transformarse en institucional preservando al mismo tiempo a la casa como museo de sí misma. Bajo ésta luz renovada, y más que nunca, las distintas habitaciones de la casa se potencian expresivamente como “escenarios” donde montar las nuevas representaciones.

Dado las reducidas dimensiones de los ambientes (estratificados, además, en cinco niveles distintos), se opta por recuperar el cubaje espacial oculto bajo las terrazas exteriores. Nace de este modo un nuevo nivel de uso en el subsuelo en el cual desarrollar las actividades colectivas. Prolongación natural del hemisferio penumbroso y subterráneo de la casa, el nuevo eslabón se integra a la secuencia vertical sin generar interferencia con la estructura espacial original.

Frente a la torre de la casa, se propone una pequeña plazoleta que extiende el *raumplan* de espacios exteriores más allá de los límites del predio.

Desgraciadamente, aún hoy día, el proyecto permanece a la espera de los fondos necesarios para su finalización.

8.7 Índice de las ilustraciones del capítulo 8

Página 204

1 - Detalle de Fachada de la “Casa de las conchas”, Salamanca / 2 - La “Casa de las conchas” frente a la Iglesia de la Clerecía en Salamanca / 3 - La casa de Julio Vilamajó cuando aún los predios linderos estaban sin construir. Foto de época / 4 - Vista de la casa a medida que nos aproximamos a la calle Sarmiento desde el norte. Foto de época.

Página 205

1 - Vista inferior de las decoraciones cerámicas de la fachada. En lo alto la cabeza de Medusa / 2 - Fachada sobre la calle D. Cullen / 3 - Fachada sobre la calle Sarmiento / 4 - Planta de ingreso a la vivienda, relevamientos originales.

Página 206

1 - El cupido con delfín en el estar, la fuente de pedestal de la terraza y el estanque del patio. El bronce original es de Andrea Verrochio (Florencia, 1435-Venecia, 1488) y fue realizado por encargo de Lorenzo de Medici para ser ubicado en una fuente. Fotos de época. / 2 - Corte integral de la casa en su entorno incorporando la plaza antistante proyectada como parte de la rehabilitación del edificio / 3 - *Piano nobile* de la vivienda (Nivel 1), relevamientos originales.

Página 207

1 - Corte integral sur-norte / 2 - Detalle de la decoración cerámica de las fachadas. Vista frontal de uno de los componentes / 3 - Planta del tercer nivel de la vivienda (dormitorio) / 4 - Planta del segundo nivel de la vivienda (comedor), relevamientos originales.

Página 208

1 - Llegada al nivel del Estar, vista hacia el patio. Composición original del autor de fotografías de época / 2 - Vista del Estar hacia la escalera. Foto de época / 3 - Detalle de la biblioteca. Foto de época / 4 - Vista desde el sillón empotrado hacia la biblioteca.

Página 209

1 - La *fenêtre en longueur* sobre el sillón empotrado del Estar / 2 - El cerramiento equipado hacia la calle: despojador, sillón empotrado y ventana corrida. Foto de época

Página 210

1 - El Estar visto desde el giro de la escalera / 2 - El patio elevado, vista desde el ángulo interior. Foto de época.

Página 211

1 - Detalle de fachada, cornisa superior, cabeza de Medusa y decoración cerámica / 2 - La terraza hacia la calle, vista desde el patio elevado. Foto de época / 3 - Detalle de la escalera que vincula el patio con el balcón del comedor / 4 - El patio elevado visto desde la terraza a la calle. Foto de época.

Página 212

1 - Puerta de ingreso desde el garaje, vista desde el primer tramo de escalera / 2 - Detalle de luminaria en descanso de la escalera principal / 3 - Escalera de servicio que vincula el área de servicio desde la planta baja hasta el tercer nivel / 4 - Vistas enmarcadas del Estar desde la caja de la escalera principal.

Página 213

1 - La gran ventana del comedor / 2 - Llegada al comedor desde el nivel del dormitorio / 3 - Vista de la torre de la vivienda desde el balcón del comedor / 4 - Detalle de la baranda del balcón: caño redondo y planchuela de hierro / 5 - Vista del patio elevado desde el balcón. Foto de época / 6 - Escorzo del patio y la terraza desde el balcón del comedor. Foto de época / 7 - Cocina.

Página 214

1 - Salón comedor. Foto de época / 2 - Mobiliario para la casa Abella, croquis de ideación, Julio Vilamajó / 3 - Facultad de Ingeniería, croquis perspectivo, Julio Vilamajó / 4 - Brazo luminaria del comedor. Láminas de vidrio y estaño / 5 - Aparador-cristalero. Madera de raíz, esterilla, vidrio y espejo.

Página 215

1 - Dormitorio Principal, vista desde la cama hacia el diván y el espacio de acceso. Foto de época / 2 - Descanso del cuarto nivel hacia la alcoba de invitados. Foto de época / 3 - Baño principal.

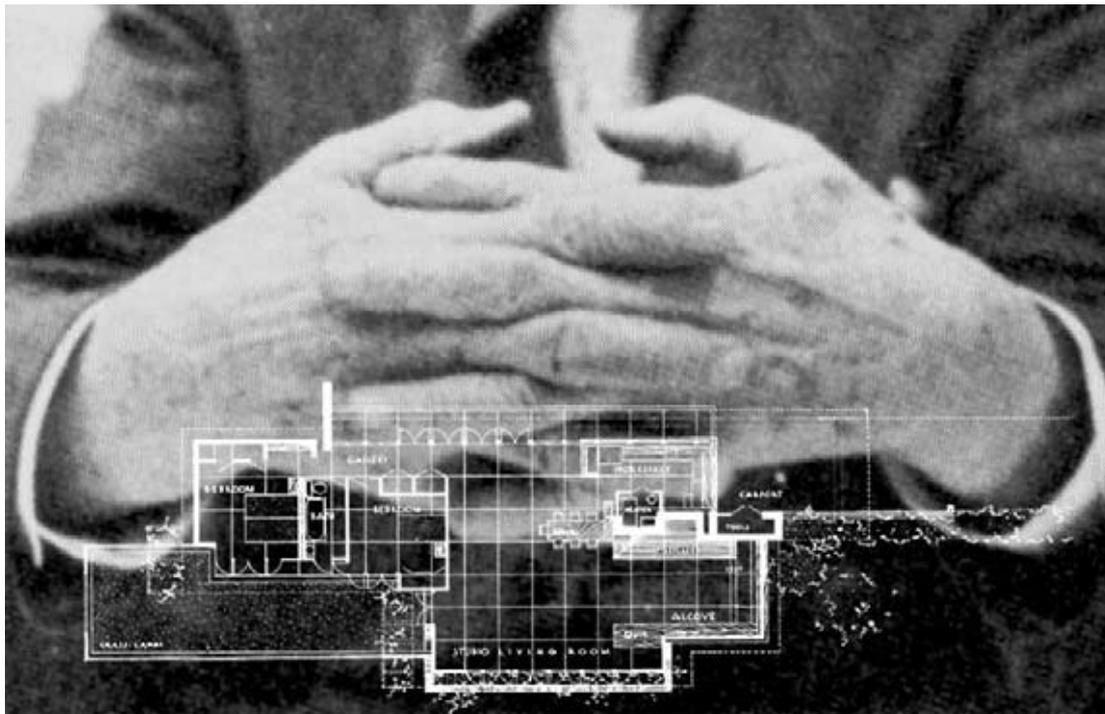
Página 216

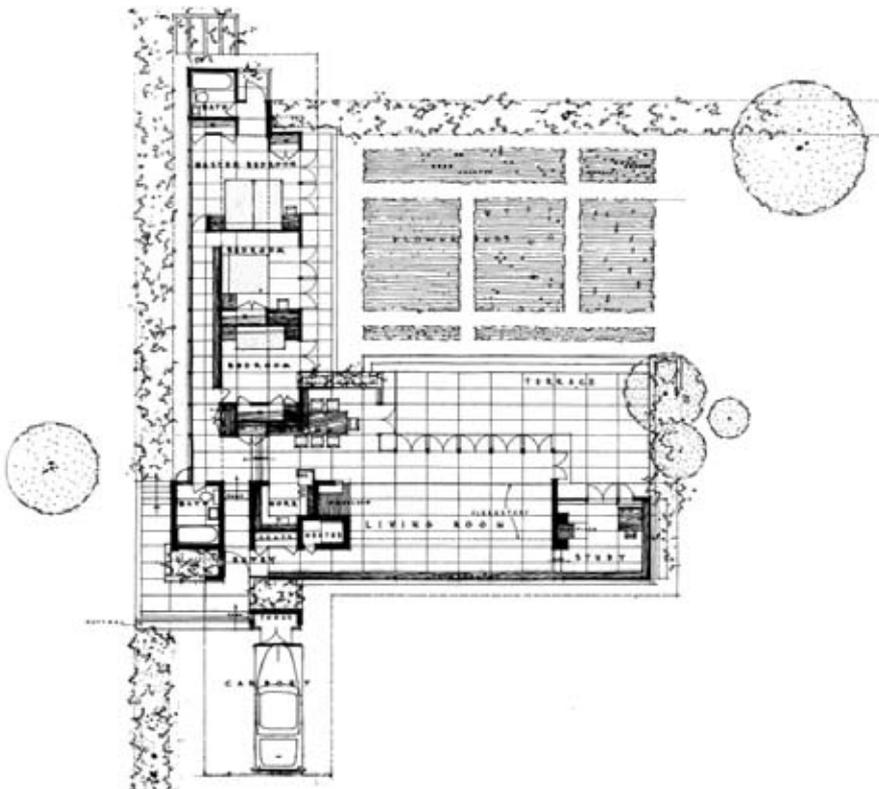
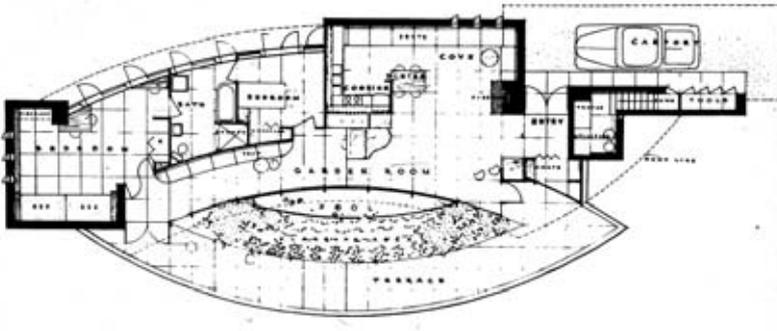
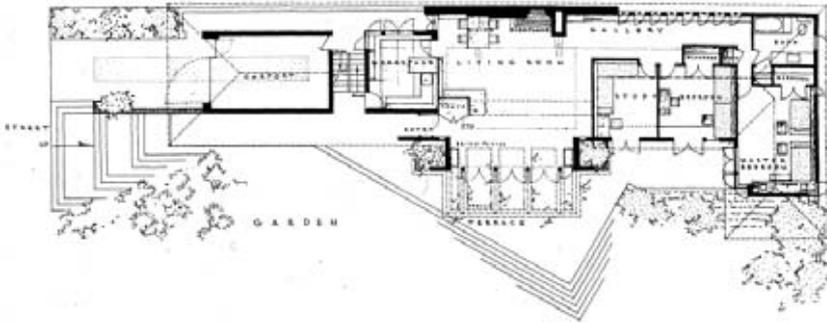
1 - Vista del patio elevado desde la azotea / 2 - Planta del quinto nivel: estudio, relevamiento original / 3, 4 - Tramo final de la escalera al llegar al estudio / 5 - Ventana en ángulo del estudio / 6 - Vista de la terraza a la calle desde la azotea. Foto de época.

9 Espacios imbricados

Casa Goetsch - Winkler, Frank Lloyd Wright

Identificación:	Casa Goetsch - Winkler
Arquitecto:	Frank Lloyd Wright (Wisconsin, 1867 - Arizona, 1959)
Propietario Original:	Alma Goetsch y Katherine Winckler, educadoras
Ubicación:	2410 Hulett Road, Okemos, Michigan, EEUU
Número de niveles:	Uno
Construcción:	1939





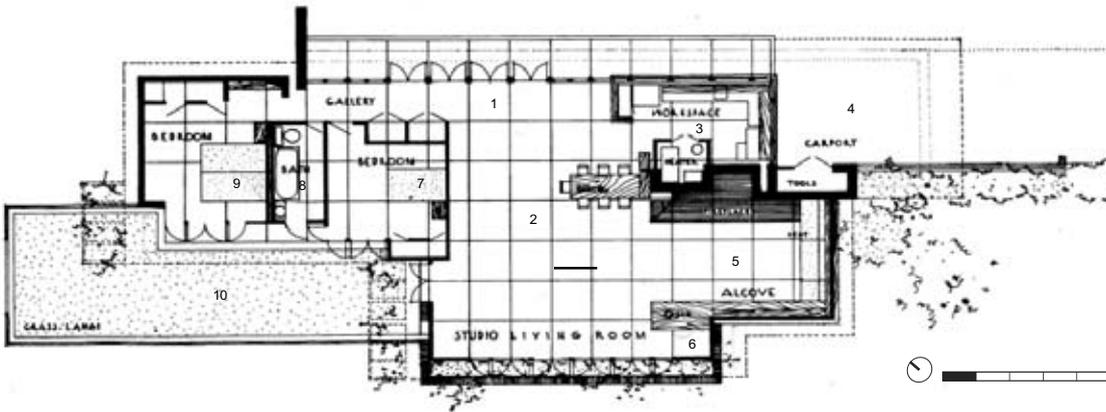
Casas usonianas: Willey, Laurent y Rosenbaum



Articulación volumétrica e implantación: la explanada verde y la pendiente hacia el río



La articulación volumétrica y la «conquista» del lugar. La sombra protectora del porche-cochera y la galería de acceso



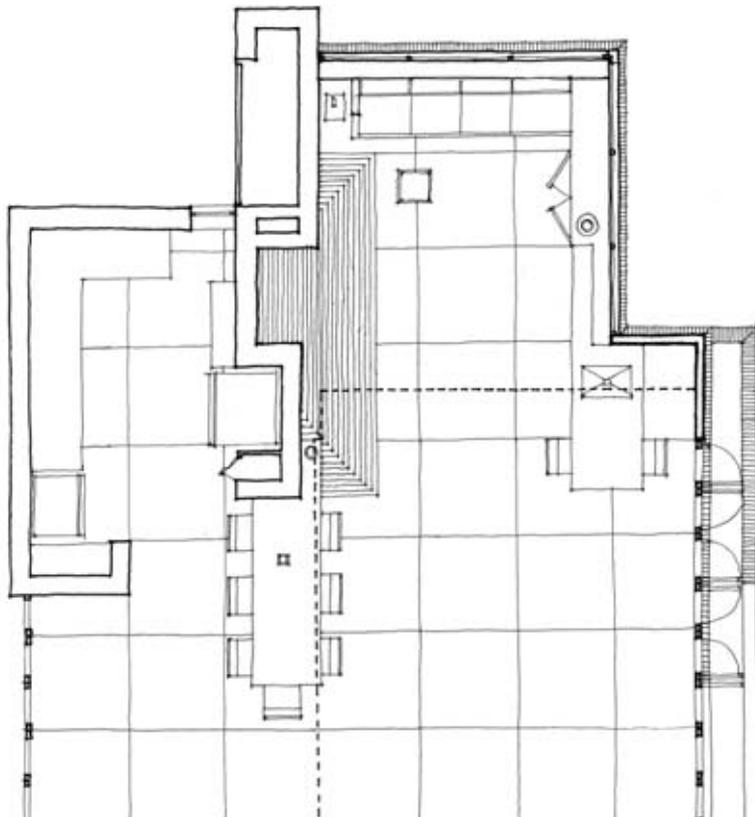
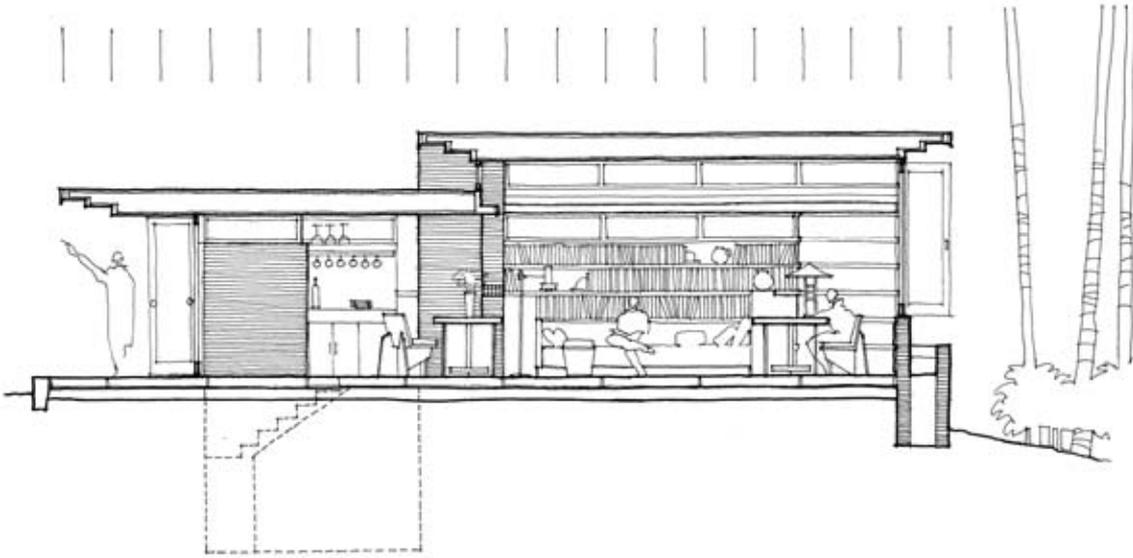
1. *Galería de acceso*
2. *Comedor*
3. *Cocina*
4. *Cochera*
5. *Estar*
6. *Estudio*
7. *Dormitorio secundario*
8. *Baño*
9. *Dormitorio principal*
10. *Terraza de los dormitorios*

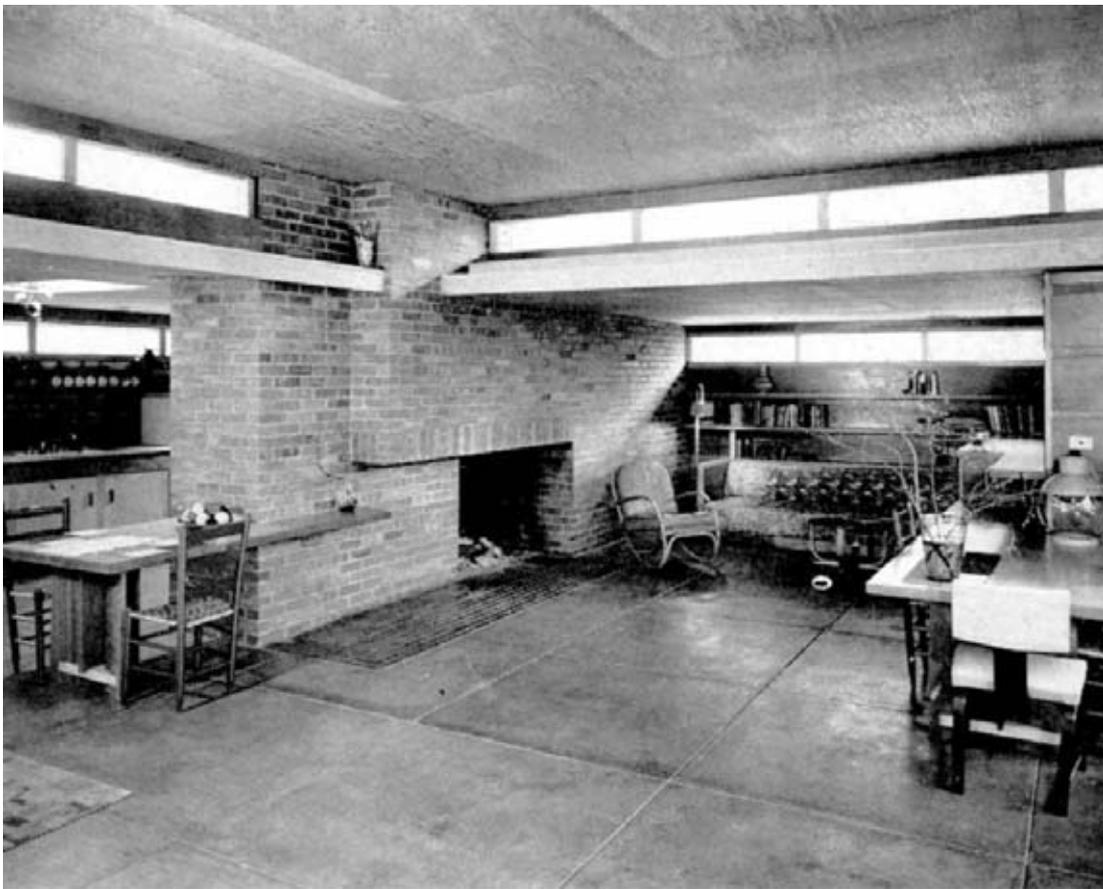


La casa abierta al sol y a las vistas hacia el curso de agua

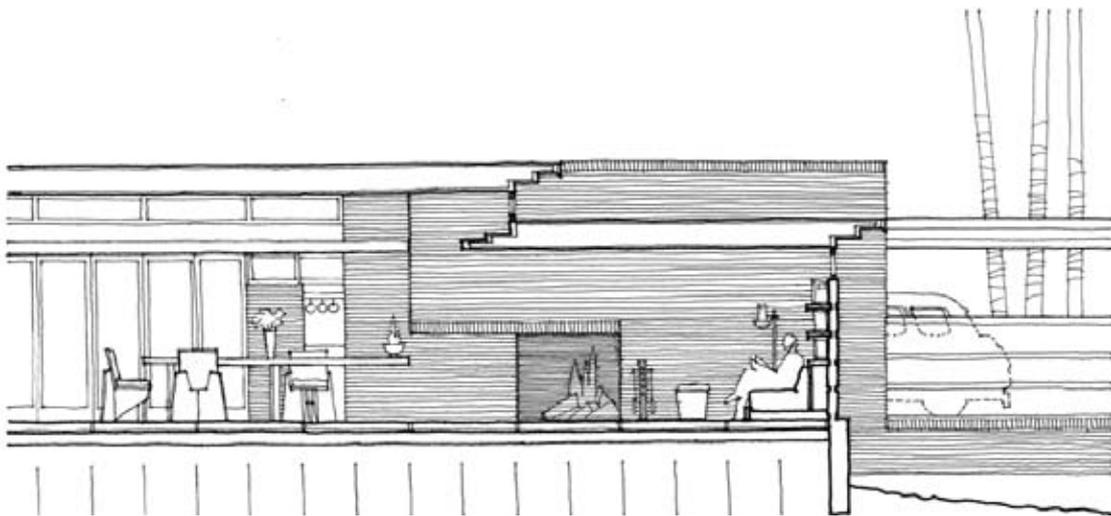


Imbricación espacial del comedor, el estar y el estudio





El comedor y el rincón del fuego



9.1 Breve introducción

Entre 1938 y 1939 Wright proyecta su primer conjunto habitacional cooperativo, para un grupo de docentes de la Universidad de Michigan, al que bautiza como Usonia II (Usonia I era su Taliesin Este): siete viviendas organizadas en torno a una granja, un estanque y un huerto en común. El financiamiento originalmente previsto falló y solo la casa para Alma Goetsch y Katherine Winkler pudo terminar de construirse.

La idea unificadora de la extensa serie de viviendas que Wright construye en torno a los años '40, es la búsqueda de un ideal doméstico nacional, democrático y, por lo tanto, de costo moderado, en correspondencia con un país que busca salir de un período de fuerte depresión económica.

Las viviendas "usonianas" son la resultante de un proceso de depuración que despoja a las casas de la pradera del período anterior, de todo lo espiritualmente prescindible, adaptando la propuesta doméstica wrightiana a la nueva situación social y económica (y a un nuevo tipo de demanda). La clientela del maestro deja de ser exclusivamente la elite económicamente más poderosa, para incorporar ahora a una clase media en crecimiento.

9.2 Economía

Todas las acciones y decisiones proyectuales estarán teñidas por un esfuerzo central de economía de medios y recursos. La tarea principal que Wright autoimpone al proceso de diseño será, permanentemente, la de integrar, simplificar, reducir, eliminar o prescindir. Integración espacial, simplificación constructiva, reducción de componentes, eliminación de fronteras innecesarias, prescindencia de todo aquello que no surja orgánicamente de la propia estructura de la casa.

9.3 Manifiesto

Este espíritu de austeridad se traduce en una serie de principios de diseño que expone en su conferencia "La Casa de Cartón" presentada en Princeton en 1930. Tal y como surge de la transcripción que aparece en su libro, "El futuro de la arquitectura" [WRIG-78], Wright anticipa en ese momento las variables con las cuales años más tarde materializará el proyecto doméstico Usonia:

- a) Integración de la casa al lugar de emplazamiento.
- b) Reducción del número de habitaciones al mínimo.
- c) Eliminación de la estructura celular en favor de la fluidez espacial.
- d) Integración espacial interior-exterior.
- e) Sustitución del basamento y del sótano por una plataforma-podio donde posar el edificio.
- f) Reducción del número de materiales utilizados.
- g) Integración de los sistemas de acondicionamiento y el mobiliario tanto como sea posible.
- h) Eliminación de la decoración aplicada.

Como veremos, el ceñimiento atento a este conjunto de reglas básicas, le permitirá concretar visiblemente los resultados de una meticulosa investigación sobre el espacio doméstico. Wright logra transformar en filosofía de proyecto, lo que en otras manos podría haber terminado en un simple recetario formal.

La propuesta doméstica es una sola, y en cambio, muchas son sus materializaciones. Las casas usonianas como conjunto, ostentan un exhaustivo universo de variaciones y recursos que, aquí y allá, evidencian las condiciones particulares de un determinado emplazamiento o cliente.

En general las casas adoptan una organización planimétrica en “L” que distribuye las funciones domésticas en dos alas, una social y otra de dormitorios, en cuyo encuentro se resuelve el acceso y la ubicación del núcleo principal de servicios. Hacia la calle exhiben una espalda hermética, volcándose en cambio generosamente hacia patio interior. Dada su admiración por H. H. Richardson, es probable que esta estructura esté inspirada en la casa Glessner de Chicago, cerrada hacia el exterior y abierta hacia el patio que protege (y de la cual muchos años después Wright reprodujera el signo gráfico del acceso secundario en la Tienda Morris de San Francisco).

La compartimentación espacial se reduce al máximo. Solamente el bloque del baño con los dormitorios por un lado, y la cocina con los servicios centrales por el otro, aparecerán como espacios encapsulados. El resto es concebido como un único y gran ambiente que se desdobra articulado en rincones con distinta especificidad funcional sugerida por el propio equipamiento. El espacio social fluye interiormente y en continuidad con su entorno inmediato, hacia el cual se proyecta francamente.

La apariencia de la casa desde fuera, es la de un simple refugio que brinda abrigo y protección en el corazón profundo de su sombra. Resulta entonces fundamental, la fuerte impronta expresiva de la cubierta, invariablemente horizontal y paralela al suelo, que proyecta sus aleros tanto como le es posible. El garaje, como espacio cerrado, da paso a la protección natural del coche bajo el plano mensulado del techo (*carport*).

Como ejemplos de organizaciones en “L”, encontramos la casa H. Jacobs (1937), la Rosebaum (1939) y la Pope-Leighey (1939). Como ejemplos de estructuras lineales tenemos en primer término la casa Willey (1933), en realidad una “L” tímida que conserva aún el garaje cerrado; la Sturgess (1939), lineal compacta; la Laurent (1952), lineal curva; y, naturalmente, la Goetsch-Winkler (1939).

9.4 Usoniana lineal

La Casa Goetsch-Winkler es conocida también como “usoniana lineal” dado el carácter bastante excepcional de su composición planimétrica. En vez de abrazar como de costumbre el espacio de proyección exterior, la casa opera como límite y frontera entre dos zonas de jardín claramente diferenciadas. Hacia el sector de ingreso la casa se abre sobre un extenso prado horizontal rodeado de árboles y hacia el lado opuesto proyecta sus vistas libremente sobre el terreno que desciende en pendiente hacia el sur, recibiendo asoleamiento natural la mayor parte del día.

Con uno de sus testeros firmemente anclado en la densa vegetación, la casa prolonga hacia el visitante su espontáneo gesto horizontal y extiende su “mano” para darle la bienvenida. Desde la profundidad de la sombra de la cochera abierta, un muro avanza hacia nosotros e inaugura la materialización de la espina dorsal que organiza toda la vivienda. El plano exento de madera da paso al prisma lineal de ladrillo que conforma el núcleo significativo de la estufa, para continuar luego virtualmente, en el eje del bloque de dormitorios.

Entre ambos extremos de la larga estructura lineal, nace un diálogo clave para la comprensión espacial de la vivienda: de un lado la fluidez de los ámbitos colectivos y públicos y, del opuesto, la compartimentación de los individuales y privados.

9.5 Destrucción de la caja

La inercia de la compartimentación como recurso compositivo “inevitable” de respeto por la independencia espacial y funcional de las distintas actividades domésticas, es enérgicamente cuestionada por las propuestas del movimiento moderno. Marginal, pero no al margen de esta discusión, Wright libra su batalla personal contra la concepción de la habitación como espacio cerrado sobre sí mismo y de la vivienda como conjunto ordenado y obediente de cajas.

El sentido del muro no volverá a ser el de conformar las caras de un prisma. Su función de ahora en más será: brindar protección y resguardo cuando las condiciones climáticas y de intimidad así lo requieran; traer el mundo exterior hacia el interior de la vivienda y permitir que este se proyecte fuera.

Consistentemente, las puertas y ventanas, concebidas como meras perforaciones del muro, son sustituidas por verdaderas “pantallas de luz” que, en el mismo gesto, separan y vinculan los hemisferios espaciales que definen. Al mismo tiempo la escala de los espacios se reduce hasta hacer coincidir la altura de los locales con el dintel de las aberturas. Los cerramientos verticales (aún variando materialmente: vidrio, madera o ladrillo), se presentan invariablemente homogéneos desde la platea de cimentación hasta el plano horizontal de la cubierta.

La consecuencia natural es la drástica reducción de los componentes espacialmente autónomos de la vivienda. Incluso la tradicional contención espacial de los dormitorios se reduce ahora a perímetros en “C” abiertos francamente hacia espacios exteriores propios.

El resto de la casa es concebido como un único y amplio ambiente en el cual conviven diferentes funciones. El comedor, el estudio, el rincón del fuego e incluso la cocina pasan a ser ámbitos caracterizados de un espacio social unitario que fluye (atravesando la casa de norte a sur) entre el sistema de cerramientos que la gran cubierta horizontal protege.

Sin el radicalismo de un Mies, Wright (con su frecuente proposición de sutiles rupturas dentro de un marco de continuidad), abre un sustancioso juego dialéctico entre la fluidez y la compartimentación espacial como polaridades detonantes de su propuesta arquitectónica.

Tan solo una década más tarde, la exacerbación de la fluidez espacial y apertura hacia el mundo exterior, junto con el encapsulamiento extremo de servicios, dará a luz a nuevos paradigmas del espacio doméstico, como la Casa de Vidrio que Philip Johnson construye para sí mismo en New Canaan.

9.6 Espacios imbricados

Wright mina conscientemente la integridad de la habitación-caja, pero con la cautela de quién rescata simultáneamente de la tradición, los valores de resguardo, intimidad e independencia de las tareas que desde siempre han convivido (y deberán poder seguir haciéndolo) bajo el mismo techo. Tareas e individuos, ya que el espacio doméstico ha evolucionado siempre desde el equilibrio entre su universo colectivo compartido y su esfera íntima privada. En esto Wright ha sido particularmente hábil: una discreta revolución nace, paradójicamente, en continuidad con su propia historia.

La organización planimétrica (posiblemente por su rigor geométrico y su estricta modulación), parece traslucir un hipotético estadio anterior en que un recibidor, una cocina, un comedor, un salón y un estar-biblioteca junto al fuego hubieran coexistido como espacios encapsulados y autónomos, uno junto al otro. Con ésta situación como punto de partida es fácil percibir como Wright busca equilibrar autonomía

y continuidad espacial, haciendo que los diferentes ámbitos se solapen entre sí, generando un verdadero sistema de espacios imbricados.

El término “imbricado” refiere, habitualmente, al modo en el cual se superponen las tejas de una cubierta o las escamas de un pez. Es, sin embargo, especialmente preciso para describir los mecanismos compositivos que Wright pone en funcionamiento para articular espacialmente los distintos sectores del gran salón.

El proceso comienza, en general, con la eliminación de uno de los cuatro cerramientos perimetrales de cada habitación. Acto seguido, la inevitable fuga espacial es “compensada” por el refuerzo de alguna de sus características diferenciales: algún material singular (volumen de ladrillo de la estufa), una altura de cielorraso mayor (salón), una exposición más franca hacia el exterior (comedor) o, por el contrario, un mayor recogimiento (biblioteca). Las fronteras integran, entonces, piezas de mobiliario fijo que subrayan la continuidad espacial del conjunto y que, al mismo tiempo señalan la especificidad funcional de cada rincón.

La cocina no tiene puerta. A pesar de ser un espacio casi completamente cerrado al exterior, recibe abundante luz de la banda acristalada que separa los muros de la cubierta y de un par de lucernarios que bañan el espacio desde lo alto. La boca de conexión con el salón se resuelve cuando el muro exterior de ladrillo da un último giro conformando un nicho equipado con múltiples estantes que brindan espacio donde almacenar y exhibir los utensilios de cocina.

Otro recurso particularmente eficiente, es el modo en el cual las dos mesas, la del comedor y la del estudio, avanzan como proas sobre el espacio del estar: por un lado, reforzando la continuidad con el espacio del fuego y, por el otro, colaborando con la definición del umbral de la cocina y del espacio de la ventana respectivamente. Desde la boca de la estufa, el volumen de ladrillo se derrama como una alfombra cerámica sobre el pavimento de hormigón prolongando el infinito juego de solapes del salón.

No solamente el equipamiento colabora con el carácter unitario del espacio resultante. También la forma en la cual los planos de la cubierta se superponen y desfasan, permitiendo que la luz natural penetre hasta el corazón de la vivienda. El énfasis en la horizontalidad del techo encuentra eco en la expresión de los cerramientos verticales. La rítmica secuencia de juntas horizontales entre las tablas de madera acompaña (dentro y fuera), nuestro tránsito de un extremo a otro de la casa.

El gran espacio del salón fluye internamente y parece querer rodear el bloque encapsulado de las habitaciones privadas, avanzando en la fachada sur sobre la circulación-recibidor y prolongándose en la norte sobre el patio de los dormitorios.

El sistema espacial se extiende a los exteriores, que serán concebidos como verdaderas habitaciones, integradas en la continuidad del conjunto. Piénsese por ejemplo en el espacio dual de recibimiento y cochera o en el patio vallado de los dormitorios cubierto por una alfombra vegetal.

A pesar de la clara presencia de ejes cartesianos de composición, las visuales tienden a privilegiar la dinámica libre de las oblicuas resultantes del solape entre los distintos sectores: de la cocina al estar, del estar al hall de ingreso y el jardín, del rincón del fuego al comedor o el patio, etc.

Un activo juego de superposiciones y encastrés se desencadena y extiende por todos los rincones de la vivienda sin diferenciar entre interior y exterior, casa o jardín.

Este tipo de continuidad espacial, en que toda una serie de ambientes se imbrican dando vida a una unidad espacial mayor (y que admite solo la subdivisión eventual mediante el uso de biombos o paneles corredizos), se ha convertido con el paso del tiempo, en una característica distintiva del universo doméstico norteamericano. Basta recordar la evolución que este modelo espacial tuvo desde la casa

Glessner de H.H. Richardson (generación anterior), hasta cualquier proyecto doméstico de Richard Neutra (generación siguiente) y a la cual Wright, con su vasto laboratorio experimental construido, contribuyó decisivamente.

Considerando su eficiente y precisa estructura espacial, la casa Goetsch-Winkler es probablemente, dentro de su austera contención, una de sus obras domésticas de mayor intensidad expresiva.

9.7 Abrigo

Wright considera el sentido de abrigo como una de las claves de la identidad doméstica. Consistentemente, dedicará buena parte de sus esfuerzos a profundizar en su expresión formal.

Como recurso que le permite aferrarse lo más posible a la tierra, Wright espeja el plano horizontal de la platea en la cubierta, y los distancia el mínimo imprescindible de modo que el interior respire y se proyecte hacia el exterior, sin comprometer la intimidad de su *living-core*.

La casa adopta así la forma del refugio. Al “desamparo” del cielo abierto (como insectos que se esconden instintivamente bajo la piedra), buscamos la seguridad que nos brinda la profunda sombra de la cubierta que levita sobre el prado verde. En este sentido la lectura de la casa es muy directa. Es, sin dudas, el espacio protector de la vida familiar representada (desde siempre), en el rincón del fuego como centro simbólico y material del hogar.

Bajo la cubierta protectora, entre el bolsón del fuego y el compacto bloque de dormitorios, luz, aire y vistas surcan el espacio de un lado al otro permitiendo a la vivienda abrirse y proyectarse generosamente sobre la naturaleza. Para lograrlo, Wright recurre, allí donde le es posible, a la incorporación de largas series de puertas-ventana que, en sus palabras, de no haber existido hubiera tenido que inventarlas.

Igualando la altura de dintel de puertas y ventanas y haciendo coincidir esta con la altura de los interiores, Wright equipara la valencia formal de todos los cerramientos (*planos*, antes que paredes, techos o pisos) simplificando la sintaxis compositiva. Para preservar esta lectura, cuando espacios de diferente altura se encuentren, serán mediados casi siempre por una arista de luz.

Intimidad inglesa y apertura mediterránea, introversión y extroversión conviven integradas simbióticamente, reflejo de la admiración del maestro por el “vientre doméstico” y la naturaleza.

9.8 Iluminación natural

Para Wright, el sol es la gran luminaria natural y es entonces, a partir de su adecuado aprovechamiento, que se establece la idea general de iluminación de la vivienda. Los grandes aleros adquieren una valencia doble en la composición. Por un lado preservan materialmente las paredes y protegen la intimidad del corazón habitado de la vivienda, y por el otro funcionan como pantallas difusoras de luz indirecta. Por ello, es habitual que su cara inferior reciba un tratamiento terso, pulido y de colores claros de modo de facilitar la reflexión de la luz.

En los espacios de solape entre los distintos planos horizontales de cubierta (por donde la luz se escurre hacia el centro de la casa), se integran las fuentes de luz artificial que complementan, y eventualmente emulan, la iluminación natural.

9.9 Elocuencia despojada

“Cinco renglones donde bastan tres es una estupidez. Pero eliminar las palabras expresivas que intensifican o vivifican el significado al hablar o al escribir, no es sencillez; y tampoco es sencillez una eliminación similar en arquitectura” [WRIG-78].

La propuesta de Wright, reniega de las alternativas extremas, pero no renuncia, sin embargo, a la más absoluta consistencia espacial. La textura espacial de la vivienda es única, aún considerando la importante gama de alternativas y matices que ofrece a la vida cotidiana.

El secreto, como es habitual, se encierra en los mecanismos de articulación formal que organizan el espacio doméstico. Wright pone en marcha un proceso de simplificación de los recursos compositivos. Una mayor abstracción formal y una construcción material y geométrica mucho más sencilla: menos palabras para un discurso más elocuente.

El ropero es sustituido por el armario empotrado. Estanterías, mesas, repisas y cuanta pieza de mobiliario sea posible es integrada a los muros, equipando la envolvente. El control espacial y la necesidad de equipamiento se resuelven en un único gesto compositivo.

Se eliminan luminarias, decoraciones aplicadas e instalaciones vistas. Los radiadores desaparecen y la “calefacción por gravedad” (tal y como la bautiza el propio Wright) es incluida en el pavimento. Se prescinde también del revoque y la pintura. La casa, casi enteramente de madera, se protegerá apenas con una capa trasparente al aceite y las grandes losas de hormigón de los pisos estarán simplemente enceradas.

Con excepción del núcleo central de ladrillo de la estufa y la cocina, las paredes se construyen por dentro y por fuera en madera. Su estructura reproduce, a escala aumentada, la de un simple contrachapado de madera. Tres planos de tablas de madera aislados entre sí y unidos mediante tornillos conforman el panel *sandwich* que construye todos los cerramientos verticales de la casa.

El plano de la cubierta se resuelve de modo similar, con planchas de 2x4 pies (~ 62x124cms) a las cuales se integra la aislación térmica y la impermeabilización.

En conjunto, la casa se levanta como un gran mecano, perfectamente coordinado por una trama geométrica regular y precisa que controla las tres dimensiones (en función de un módulo básico de 4 pies). De ésta forma, muchos de sus componentes podían prefabricarse en obra antes de ensamblarse. De hecho, en éste caso, lo primero que se levantó fue el techo, para luego bajo su protección, posicionar los paneles verticales a medida que eran construidos.

En consonancia con este espíritu, Wright considera que “todo ornamento que no se desarrolle desde la propia naturaleza de la arquitectura, viciará el resultado expresivo, por inteligente o hermoso que pueda considerarse en sí mismo” [WRIG-54]. Y es por eso que gradualmente va despojando la construcción hasta el punto de hacer coincidir ornamentación y estructura.

9.10 La lección de oriente

Hay quienes, reconociendo el aura japonesa que emana buena parte de su obra doméstica, consideran que la familiaridad de Wright con el templo *Ho-o-den*, construido por el gobierno nipón para la Exposición Internacional Colombina de Chicago en 1893 ha sido decisiva.

“Por ejemplo: la traducción del *tokonama*, elemento permanente del interior japonés y foco de la con-

templación y rito domésticos, en su versión occidental, la estufa, el lugar del fuego, pero llevado a una trascendencia animística sin precedentes; la presencia clara y sólida de la estufa y la chimenea, el elemento sólido, permanente y estable de una arquitectura en la que el movimiento era un componente en franco crecimiento; la apertura hacia el exterior lejos del fuego a través de grandes planos vidriados, como no se había dado hasta entonces; la aparición de extensos aleros de protección; la sugerencia de división del interior más que su compartimentación, incorporando la variabilidad de usos humanos; la eliminación de la decoración y la valoración de las superficies, continuas, lisas, de la madera natural; todo esto y tal vez más aún puedan ser lecciones aprendidas del *Ho-o-den*” (palabras de Grant Carpenter Manson, citadas en [FRAM-95]).

9.11 Atmósfera

Oriental y occidental (en definitiva “wrightiana”), esta integración personal de recursos compositivos posee una intensa expresividad fundada en la coherencia formal del conjunto y en la consistencia del discurso orgánico en todos los niveles.

Probablemente la calidez y distensión sean las características más perceptibles del espacio interior de la vivienda. El predominio absoluto de la madera; un cromatismo sin sobresaltos que integra naturalmente la luz del sol y el resplandor del fuego; una envolvente equipada que ofrece todo lo necesario para la vida cotidiana y tanta intimidad o exposición como se requiera. Todo esto, integrado por un sistema geométrico-constructivo que controla el conjunto con una eficiencia envidiable, da como resultado aquello que Wright pacientemente perseguía y que tanta vigencia tiene aún hoy día: el ideal doméstico de la clase media norteamericana.

9.12 Índice de las ilustraciones del capítulo 9

Página 226

1 - Planta general de la casa Malcom Willey, Mineapolis, Minnesota, 1934 / 2 - Planta general de la casa Kenneth Laurent, Rockford, Illinois, 1948 / 3 - Planta general de la casa Stanley Rosebaum, Florence, Alabama, 1939.

Página 227

1 - Fachada sur con la galería abierta sobre el claro del bosque, en invierno. Foto de época / 2 - Fachada Sur, abierta al terreno en pendiente hacia el río. Fotografía del estado actual.

Página 228

1 - La vidriera norte abierta al jardín. Atrás, sobre la calle, la cochera cubierta / 2 - El testero oeste con el ingreso peatonal y vehicular.

Página 229

1 - Planta general de la vivienda tal y como aparece en el proyecto original / 2 - Vista de la fachada sur de la vivienda desde la parte inferior del predio, cerca del río.

Página 230

1 - El gran salón visto desde el espacio de ingreso en una foto de época, todavía sin la incorporación de todos los muebles diseñados por Wright para la casa / 2 - Fotografía actual desde el mismo punto de vista.

Página 231

1 - Corte transversal integral. Vista hacia la cocina, el rincón del fuego y la biblioteca / 2 - Planta parcial del salón de estar, relevamientos originales.

Página 232

1 - El gran salón. Vista hacia el rincón del fuego. Estado actual / 2 - El gran salón. Vista hacia la cocina y el rincón del fuego. Foto de época, todavía sin la incorporación de todos los muebles diseñados por Wright para la casa.

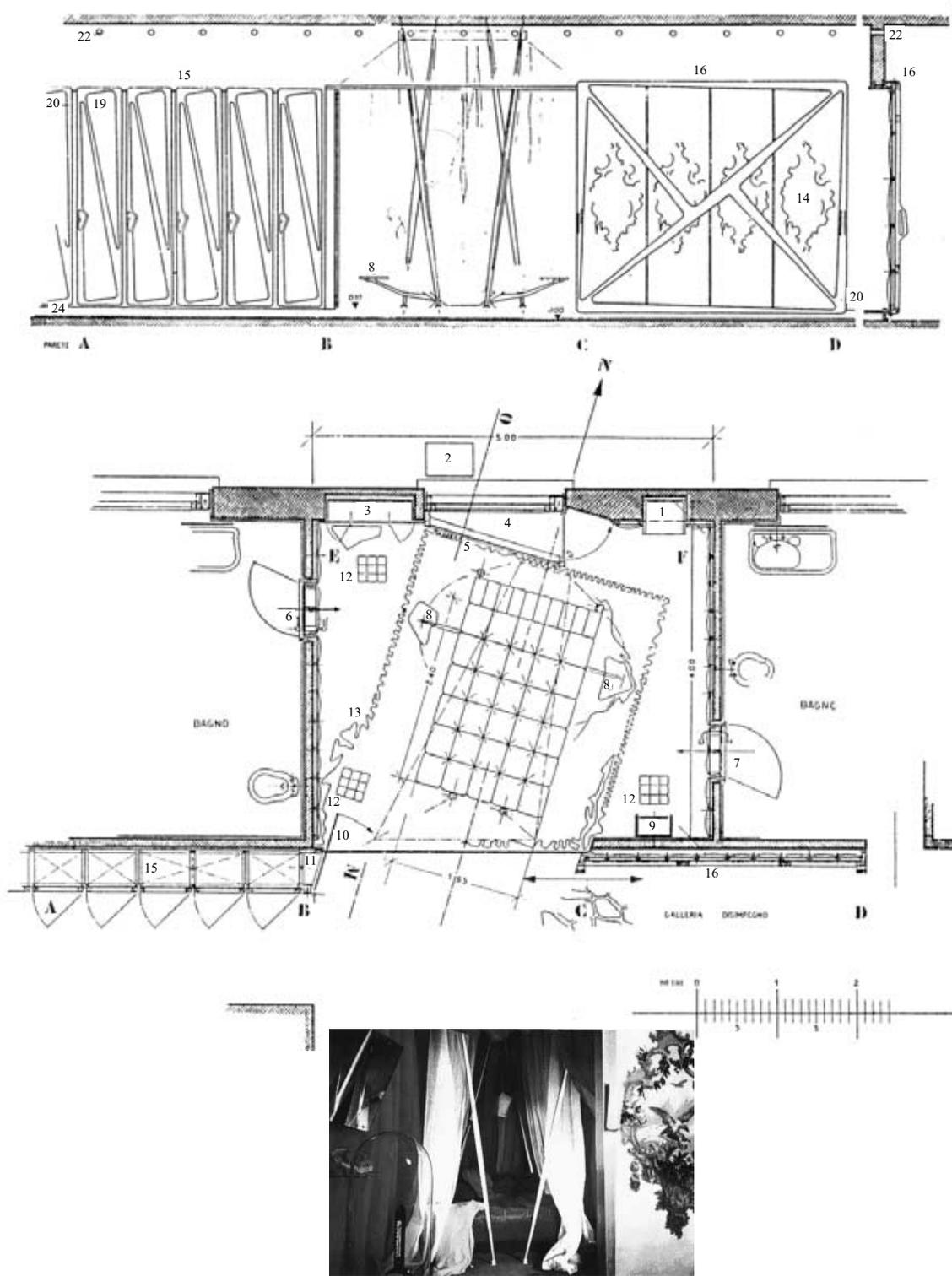
Página 233

1 - Ejemplar de las sillas usadas en el juego de comedor y diseñadas originalmente en 1940 para la Sondernhouse en Kansas City, Missouri / 2 - El dormitorio secundario visto desde el umbral con el patio vallado / 3 - Corte longitudinal parcial del salón. Vista hacia el comedor y la fachada interior de la estufa a leña, relevamiento original.

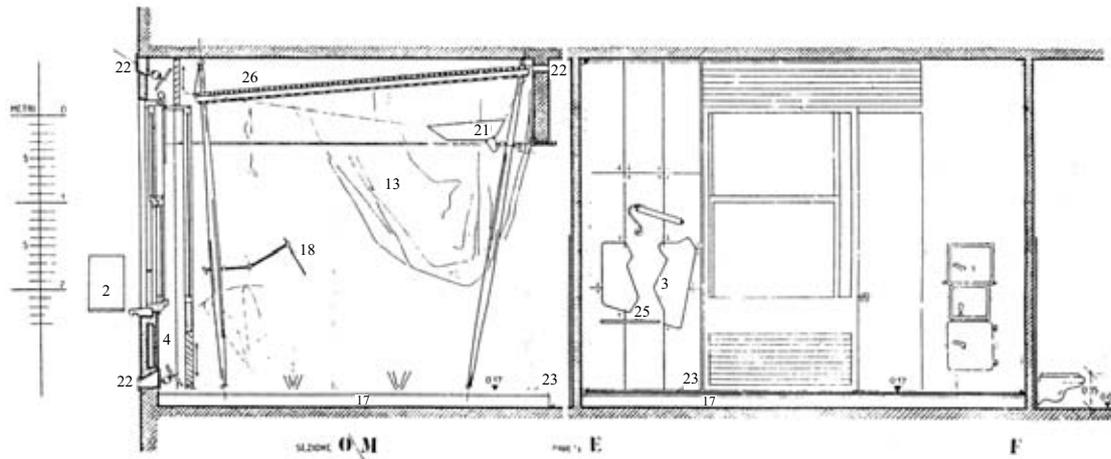
10 **Burbuja íntima** **Dormitorio en una casa de campo, Carlo Mollino**

Identificación: Dormitorio de una Casa de Campo en una zona de arrozales
Arquitecto: Carlo Mollino (Torino, 1905 - 1973)
Cliente: Pareja de deportistas
Ubicación: Entorno rural
Construcción: 1943, construcción efímera, concurso de ideas

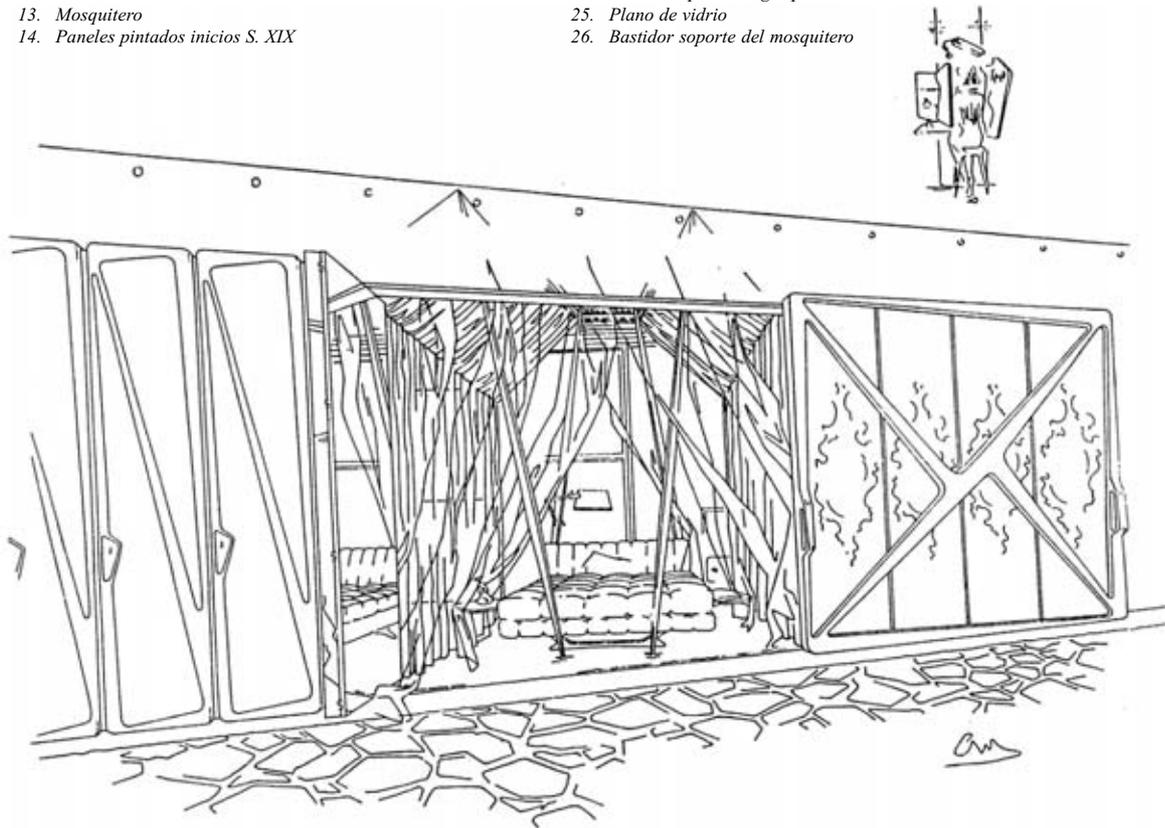


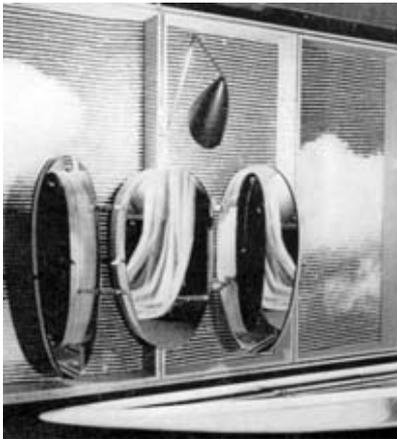


«Dissección anatómica» del dormitorio



- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> 1. Calentador de comida y hielera 2. Estación meteorológica en antepecho 3. Tocado sobre pared de espejo 4. Ventana-jaula y cámara de ventilación 6/7. Acceso a las respectivas salas de baño 8. Planos de vidrios sobre ménsulas móviles 9. Pequeño armario sobre pared de espejo 10. Espejo rebatible 11. Nicho del perchero 12. Taburete 13. Mosquitero 14. Paneles pintados inicios S. XIX | <ul style="list-style-type: none"> 15. Placares 16. Puerta corrediza 17. Red de calefacción bajo la tarima 18. Espejo sobre brazo articulado que refleja el paisaje de la ventana 19. Revestimiento de aluminio 20. Arce blanco natural lustrado 21. Reflector orientado hacia el techo 22. Rejillas de ventilación 23. Alfombra acolchada de lana 24. Zócalo de piedra negra pulida 25. Plano de vidrio 26. Bastidor soporte del mosquitero |
|---|--|





Reflejos oníricos en los muebles diseñados por Carlo Mollino

10.1 Breve introducción

El diseño de este dormitorio, motivado por un debate sobre el proyecto doméstico impulsado por la revista italiana *Domus* a inicios de la década del '40, permaneció montado solo por un período de tiempo muy breve. Proyecto ideal (en situación también ideal: concurso de ideas), este fragmento arquitectónico, a pesar de ser tan solo un dormitorio, es también un sugestivo y completo universo de intimidad doméstica. Carlo Mollino acompaña sus excelentes dibujos con un disfrutable texto plagado de inventiva e ironía que es, por sí solo, toda una lección de arquitectura interior, que se transcribe a continuación.

10.2 *Camera da letto per una cascina in risaia*

“El dormitorio se propone para una gran casa de campo en una zona de arrozales: mosquitos grandes como pájaros, calma, chicharras de verano y ranas; y en invierno, niebla espesa como el ‘puré’. Formando parte de una larga hilera de habitaciones conectadas por un ancho corredor, se engarza la cabina, mejor dicho el ‘globo’ que alberga el lecho orientado rigurosamente con la cabecera hacia el norte (no solo pueblos antiquísimos, sino también mentes indudablemente científicas sostienen la validez de dicha orientación como la más pura e higiénica en relación a los campos magnéticos terrestres).

El dormitorio está destinado a una pareja joven, seria y muy tranquila. Al ubicar hacia el norte la cabecera, resulta cómodo entonces (en caso contrario, la solución sería naturalmente otra en relación precisamente con la forma arquitectónica: *de lo casual nace la arquitectura*) definir a uno y otro lado, dos pequeños rincones triangulares, mejor dicho trapezoidales, uno para él y otro para ella, *independientes*, cada uno comunicado a través de puertas acolchadas con sus respectivas salas de baño. En estos espacios se diseñan sendos lugares para el arreglo personal: un tocador mensulado sobre una pared de espejo para ella (a la derecha, mirando hacia el norte), y un pequeño mueble parcialmente empotrado para él (a la izquierda). El resto de las paredes se acolcha, el pavimento se sobreeleva respecto al corredor, cubierto por una alfombra de lana en invierno, o una esterilla en verano, albergando debajo la instalación de calefacción. El espacio rectangular del dormitorio propiamente dicho se materializa con una tela roja semitransparente que se pliega como una cortina hasta alcanzar el bastidor trapezoidal suspendido del cielorraso (el cielorraso gris azulado es un cielo, una apertura que desde lo alto nos permite descansar la vista) desde el bastidor cuelga también un mosquitero azul y blanco definido sobre los cuatro vértices de la cama por cuatro pilares inclinados blancos que dan carácter y sobretodo estabilizan la percepción de quién está descansando (ver la perspectiva desde ese punto de vista). A un tercio de la profundidad de la cama, es decir a la altura de las caderas se ubican dos planos auxiliares de vidrio, o dicho sin rodeos y sin la necesidad detenernos en la elección de maderas preciosas o ingeniosas curvaturas de tubo cromado: las ‘mesas de luz’, articuladas sobre brazos que giran y se mueven de modo de no tener que estirarnos cada vez que queramos tomar una taza o apoyarla.

En el primer plano de la fotografía se ve una campana de vidrio y un higrómetro: es la estación meteorológica interior, (otra exterior se diseña en el antepecho de la ventana). El tiene un espíritu deportivo (más allá de la estación meteorológica sobre el antepecho, le encanta ver al despertarse que tiempo hace), toma el espejo articulado y refleja el paisaje de la ventana a sus espaldas: hoy podríamos volar, o comer castañas, o tal vez ir a la ciudad; al mismo tiempo se pone al tanto del desorden organizado que supone la vida de una casa de campo, en particular en el patio.

Como se desprende de los dibujos, se prevé una ventilación sistema Knapen, compuesta de una ventilación mecánica suave en caso de necesidad (sin el peligro de corrientes molestas o perjudiciales); al costado de la cama se previeron empotradas en el muro una hielera 'Minimax', un calentador de comida y, si se quisiera, hasta una comunicación mediante una pequeño montacargas con la cocina en planta baja. Todo a lo largo del corredor se incorporan placares empotrados, con la única interrupción de los ingresos a los distintos locales y la gran puerta corrediza del dormitorio, acolchada interiormente y exteriormente decorada con antiguos paneles pintados de inicios del 800, de colorido tan bello que sería idiota tirarlos por no pertenecer al 'estilo' de la propuesta.

El respaldar de la cama es reclinable con un sistema maniobrable desde la posición de descanso. Es obvio que la aspiradora es necesaria y que el mosquitero tiene motivaciones tan prácticas como psicológicas: descubrirse *encerrado y aislado* en un capullo de espuma, y al mismo tiempo tener, si se quiere, la posibilidad de 'espíar el mundo exterior'"[MOLL-43].

10.3 Índice de las ilustraciones del capítulo 10

Página 244

1 - Fachada interior de la galería de distribución. Vista hacia el Dormitorio / 2 - Planta equipada del dormitorio, dibujos de Carlo Mollino / 3 - «Vista del dormitorio a través de la gran puerta corrediza. La cortina roja semitransparente delimita el nicho matrimonial. Los tules blancos y azules son los mosquiteros. Sobre la puerta, paneles de inicios del siglo XIX [MOLL-43]». En primer plano aparece la estación meteorológica interior. Ésta es el único documento fotográfico conocido del proyecto durante el breve lapso en que el montaje se mantuvo en pie.

Página 245

1 - Corte longitudinal y transversal del dormitorio / 2 - “Perspectiva del dormitorio vista desde la galería de distribución. La gran puerta corrediza está completamente abierta. Arriba a la derecha, croquis del funcionamiento de las dos alas de espejo de la ‘psiche’ del tocador femenino, camuflados en la pared también de espejo [MOLL-43]”. Dibujos de Carlo Mollino.

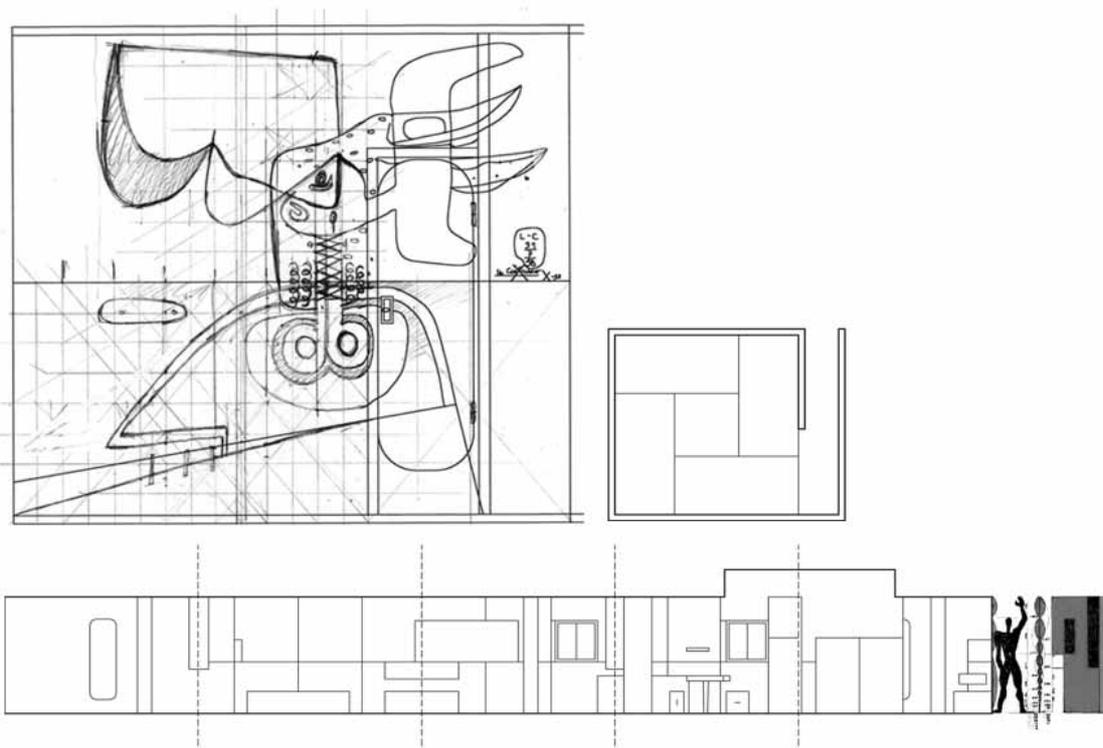
Página 246

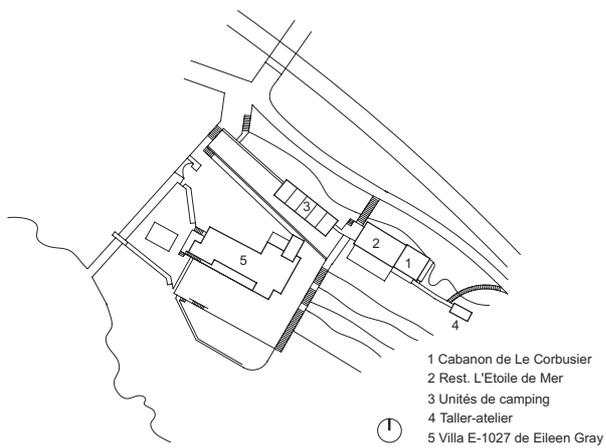
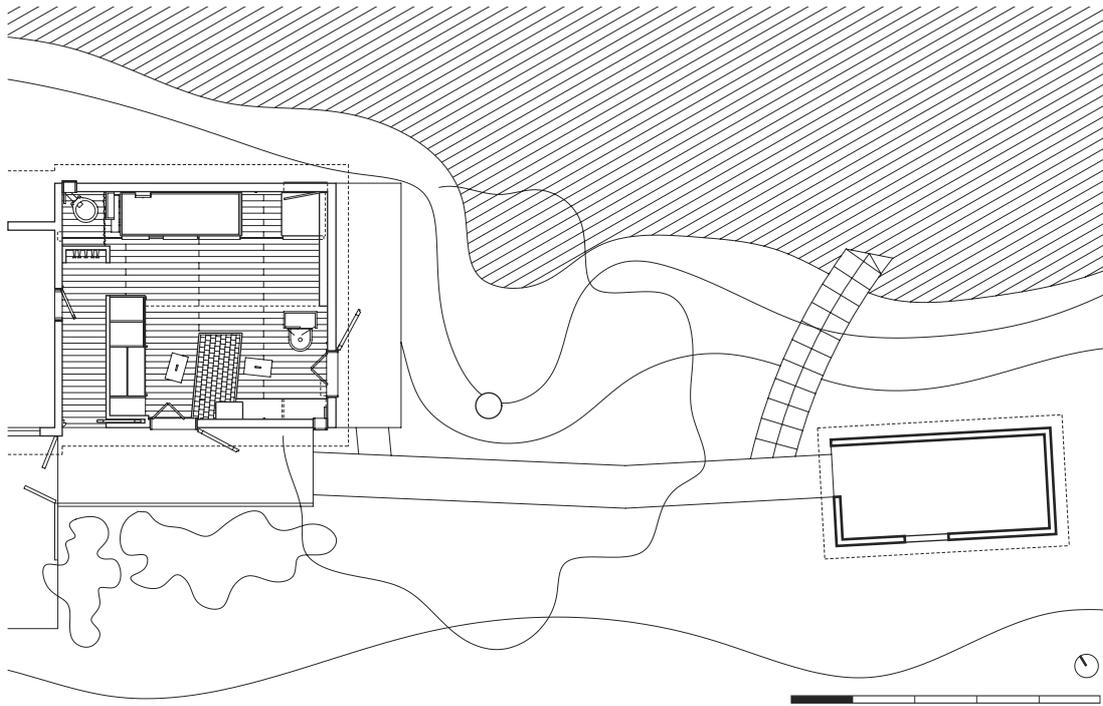
1 - Maison Devalle, 1938-39. Los juegos de espejos, la cama con baldaquino y los revestimientos acolchados de los cerramientos reaparecerán en el dormitorio de la casa de campo de 1943. La imaginería surrealista y los comentarios irónicos como el sofá de “labios” acolchados a los pies de la cama, son signo de identidad de Mollino como diseñador / 2 - Interior de la casa Minola. Apuntando hacia el techo, luminarias como las propuestas para el dormitorio en la casa de campo / 3 - Silla antropomórfica y “surrealista” diseñada por Carlo Mollino a inicios de los ‘50 / 4 - Sillón diseñado para la casa Minola en 1944 / 5 - Apartamento Rivetti, espejo tripartito con la silueta del rostro, en el tocador del dormitorio principal, 1949 / 6 - Apartamento Rivetti, 1949. Detalle de los pies de la cama en el dormitorio principal con el diván integrado y los soportes (“espaldas”) para despojarse de la ropa a la noche.

11 Modelo para armar

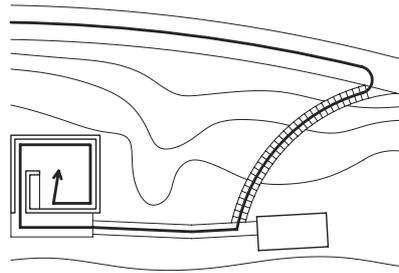
Le Cabanon, Le Corbusier

Identificación: Le Cabanon
Arquitecto: Le Corbusier (La Chaux de Fonds, 1887 - Cap Martin, 1965)
Propietario Original: Le Corbusier
Ubicación: Promenade Le Corbusier, Roquebrune - Cap Martin, Francia
Número de niveles: Uno
Construcción: 1952 - 53

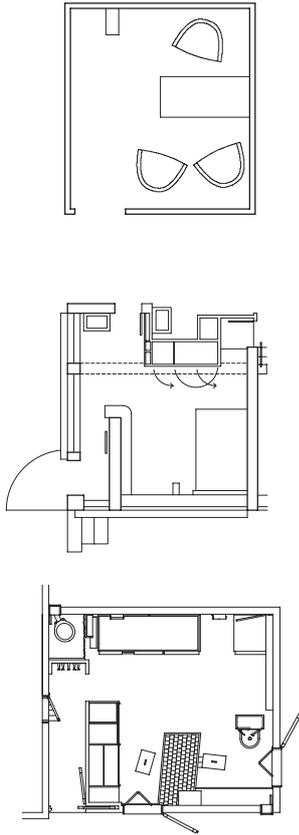




El Cabanon integrado al espontáneo complejo de arquitecturas modernas de Roquebrune - Cap Martin

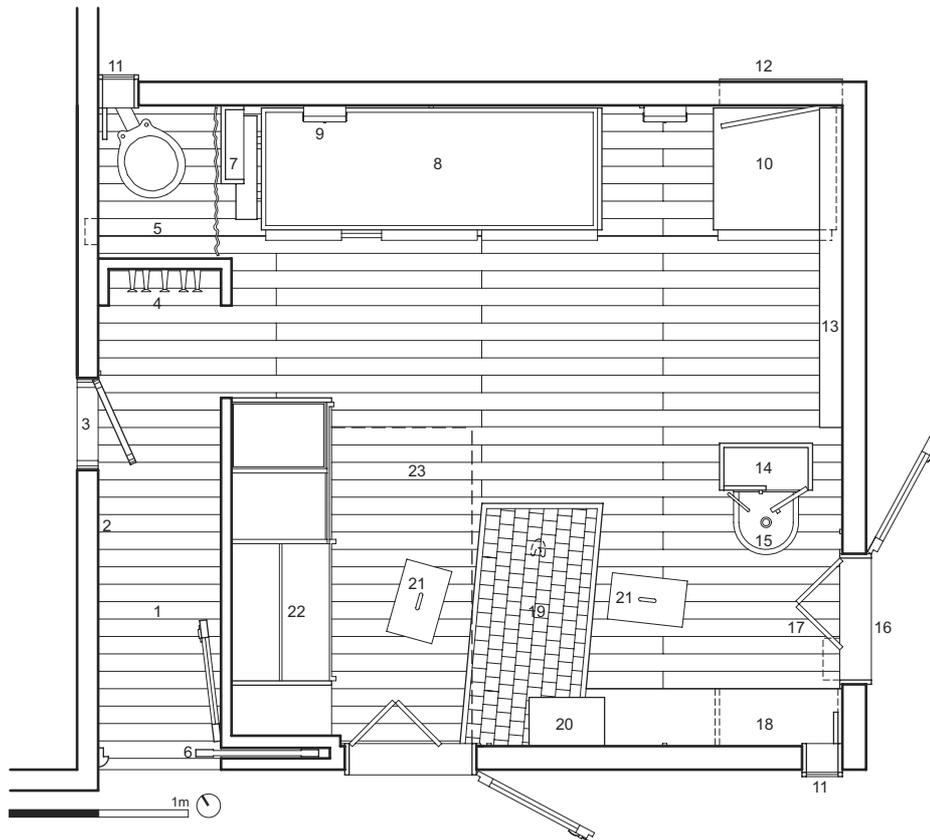


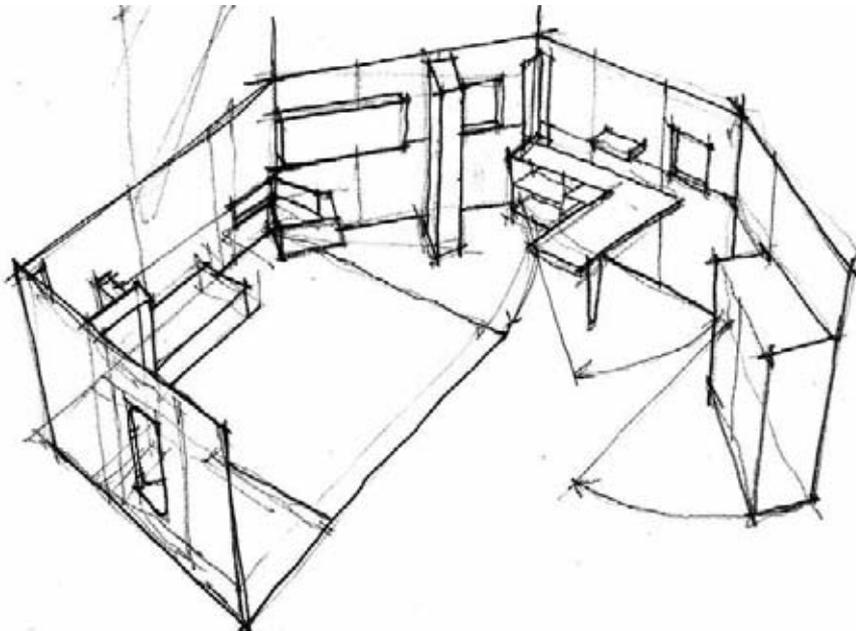
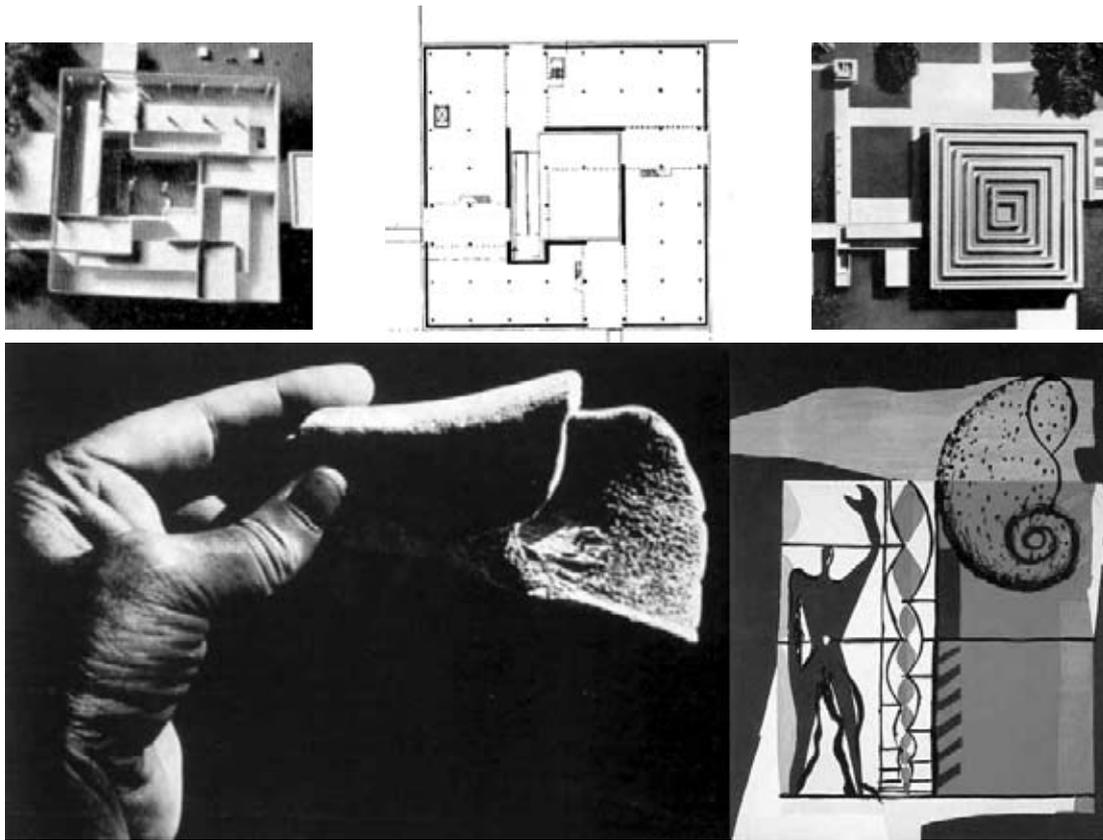
Secuencia espacial de aproximación y descubrimiento



Los interiores mínimos del maestro, el «pensatoio» de la Rue de Sevres, la habitación de huéspedes de la E-1027 y el Cabanon

- | | |
|--|--|
| 1. Vestíbulo de ingreso | 13. Pintura apaisada |
| 2. Pintura mural | 14. Columna sanitaria / botiquín |
| 3. Escotilla que comunica con "L'Eoile de Mer" | 15. Lavamanos metálico |
| 4. Perchero despojado | 16. Ventana cuadrada, batiente exterior |
| 5. Cubículo del inodoro | 17. Postigo interior articulado |
| 6. Puerta corrediza ocultable | 18. Estanterías |
| 7. Mesa de luz mensulada | 19. Mesa de trabajo |
| 8. Cama-baúl | 20. Repisa mensulada |
| 9. Luminaria de pared | 21. Taburetes-cajón |
| 10. Mesa auxiliar baja | 22. Armario |
| 11. Abertura lineal vertical de ventilación | 23. Elevación del cielorraso, acceso a guardavalijas |
| 12. Abertura lineal horizontal | |

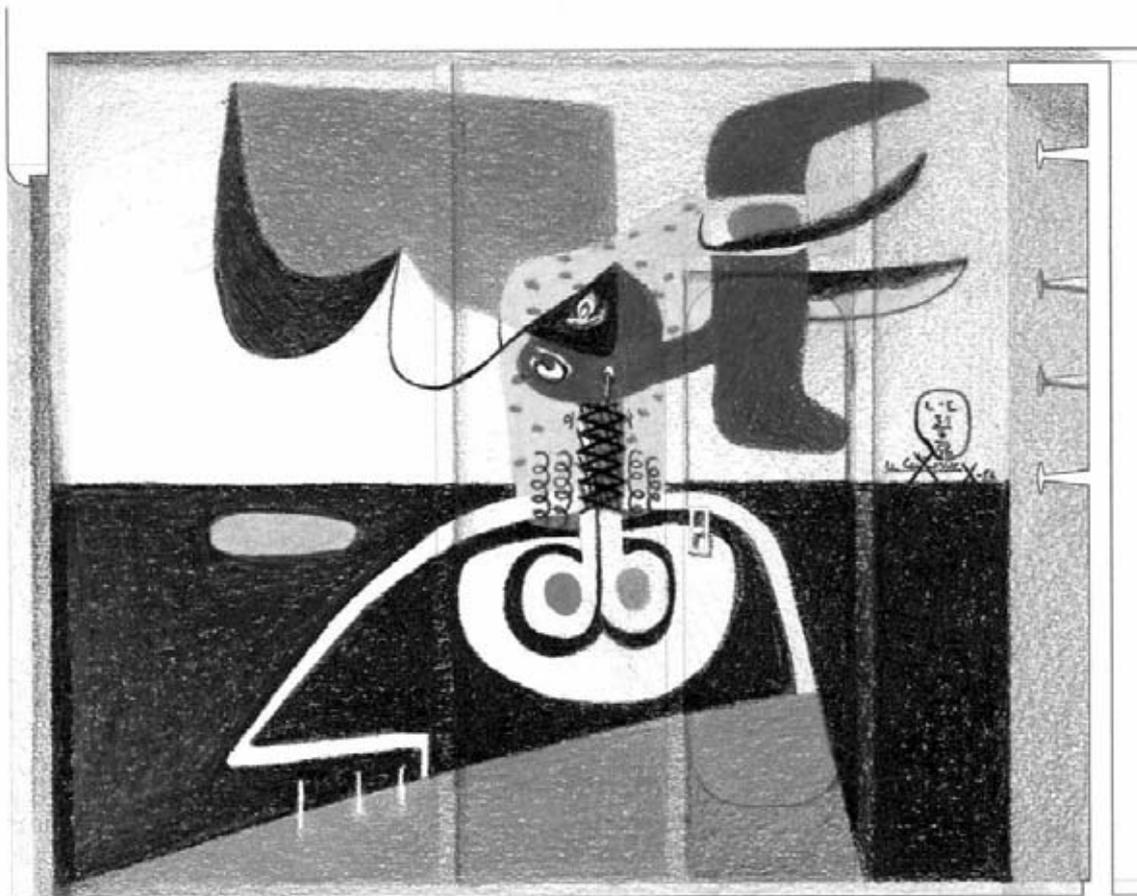
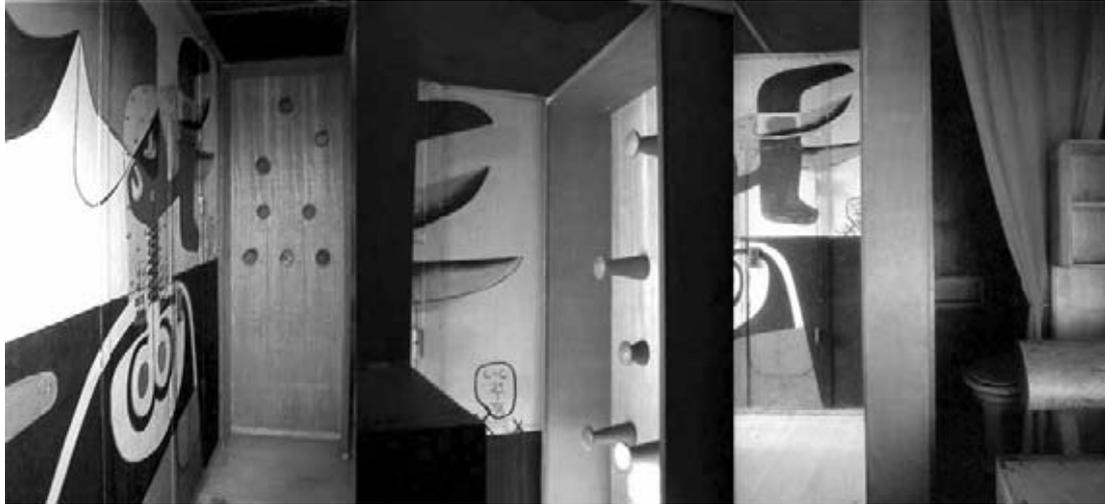




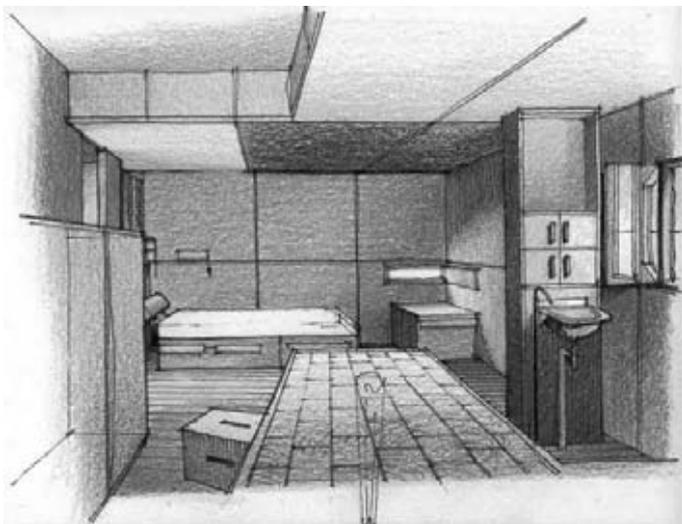
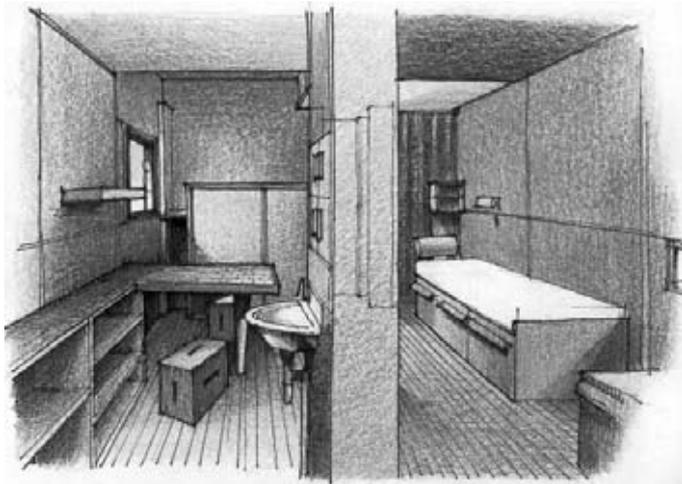
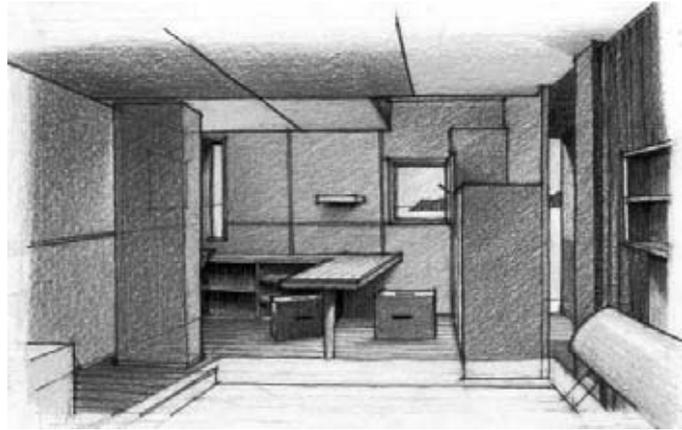
La cinta continua de cerramiento vertical equipado se pliega sobre sí misma en espiral para conformar la caparazón del Cabanon



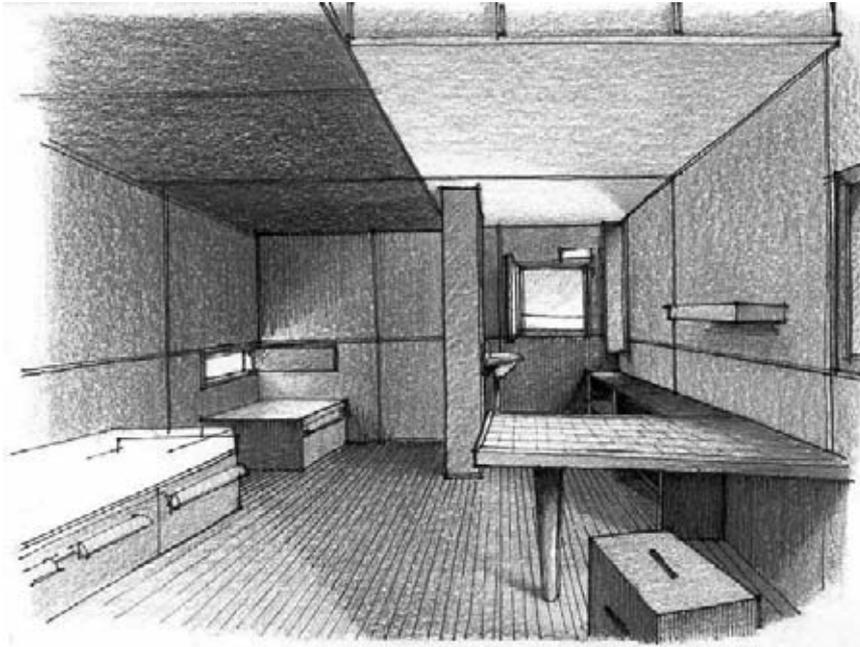
La elocuencia táctil del exterior



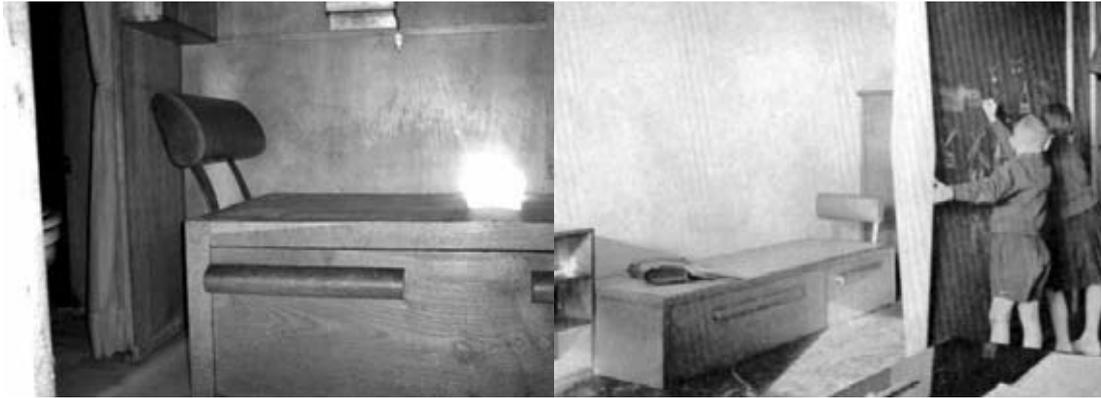
La bienvenida del gran mural en el corredor de ingreso



El Cabanon como "mueble habitable". Vistas interiores hacia el Sur, Oeste y Norte



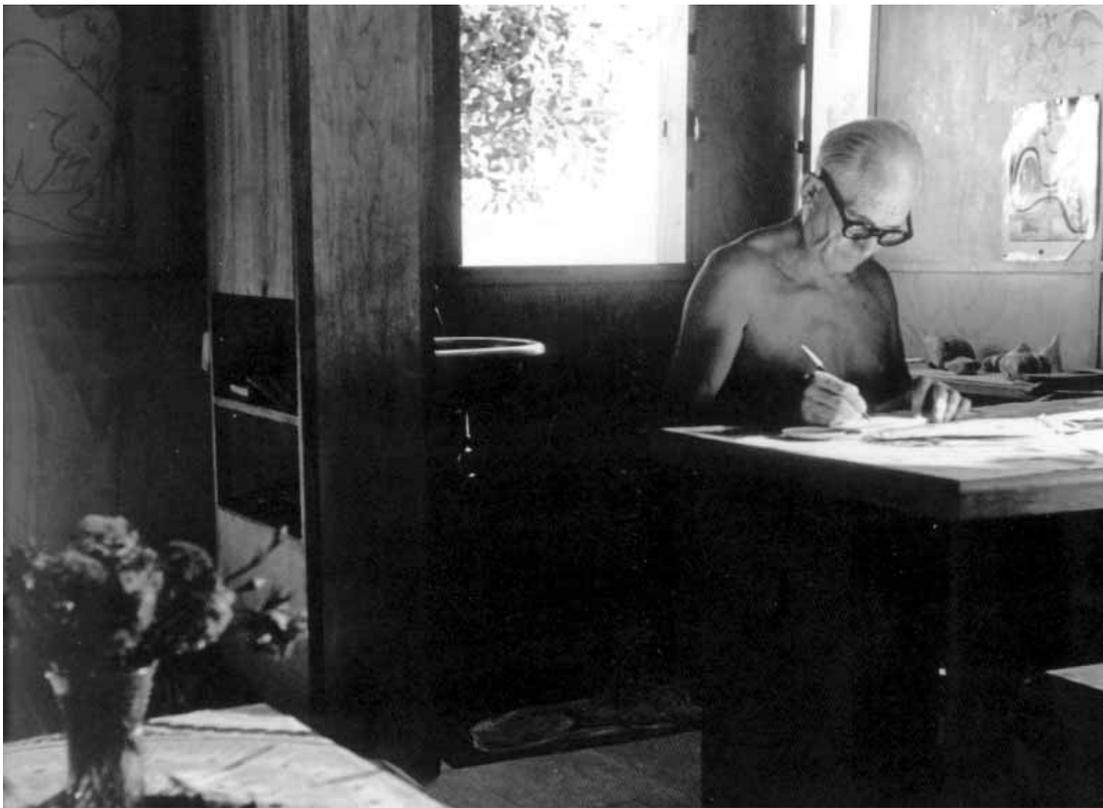
Vistas interiores hacia el ingreso (Oeste) y el rincón del trabajo y el aseo (Este)



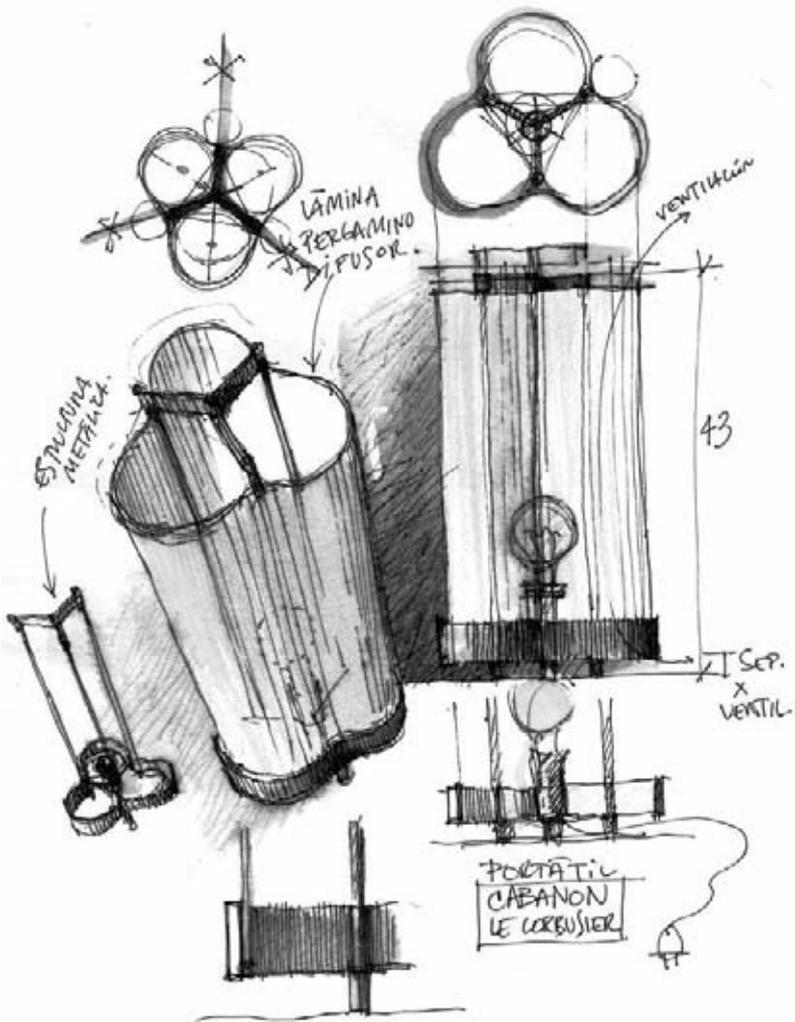
La zona íntima, la cama y el cubículo del inodoro



La columna sanitaria, división espacial, almacenamiento y aseo



La estación de trabajo





Realidad y virtualidad de las dos únicas ventanas abiertas al paisaje

11.1 Breve descripción

Primitivo y mínimo, al tiempo que exquisitamente pensado para vivir, el Cabanon es un refugio de escasos 16 m² que Le Corbusier construye para él y su esposa Yvonne a inicios de los '50, en la localidad balnearia de Roquebrune-Cap-Martin (en la Costa Azul francesa, entre Menton y Mónaco). Es en este lugar donde desarrollará gran parte de la actividad creativa plástica y arquitectónica de su última etapa (una de las más prolíficas de toda su carrera: Maisons Jaoul, Unités de Habitation, Museo de Arte Occidental en Tokio, Carpenter Center, Chandigarh).

En un terreno de fuerte pendiente hacia el mar, adosa su Cabanon a "L'Etoile du Mer", un pequeño restaurante local en el cual Le Corbusier comerá a diario, y a través del cual accederá casi siempre a su refugio. Más tarde añadirá en el extremo opuesto de la parcela, un pequeñísimo taller donde archivar su producción plástica y los objetos encontrados en sus caminatas a orillas del mar.

"Me encuentro tan bien en mi Cabanon que, sin duda terminaré aquí mi vida", solía decir. En agosto de 1965, a los pies de este refugio anónimo e intemporal, moría Le Corbusier al sumergirse por última vez en las aguas del mediterráneo.

11.2 Modelo para armar

La modestia aparente del Cabanon es, en parte, una provocación del maestro y refleja tanto la profunda síntesis del proyecto, como la ambición de su pensamiento prospectivo. Es en este lugar, en el cual Le Corbusier abordará centralmente el tema del alojamiento colectivo en zonas balnearias. La solución que propone surge de la agregación de pequeñas unidades modulares, células habitables mínimas. Superpone a esta idea su reflexión sobre la necesaria economía de medios y la estandarización de la construcción: el refugio se construye con un sistema de paneles de madera contrachapada prefabricados en Córcega y prevé inicialmente el revestimiento exterior con chapas estandarizadas de aluminio acanalado.

Le Corbusier construirá su Cabanon con el doble cometido de establecer un lugar propio y definitivo en Cap-Martin y realizar un ensayo de sus proyectos de gran escala

De esta forma nacen los proyectos conocidos como "Roq y Rob", de los cuales Thomas Rebutato, propietario de L'Étoile de Mer, será el principal promotor aportando el predio y algunos potenciales clientes. Del proyecto original, únicamente se llevará a cabo, entre 1954 y 1957, la construcción de cinco "Unités Camping" al otro lado del restaurante.

Estamos en época de reconstrucción de posguerra y de los grandes conjuntos habitacionales. La fecha de construcción del Cabanon, 1952, es también la de la inauguración de la primera Unidad de habitación en Marsella, 16 m² contra 28773. La paradoja, en cambio, no es tal: Le Corbusier integra en un mismo proyecto al individuo y a su colectivo.

11.3 226 x 226+33 x 266

No es por cierto ésta la primera vez que Le Corbusier ensaya el proyecto del espacio de recogimiento esencial (y propio). Ya en su estudio de la calle Sèvres en París, Le Corbusier construye para sí, una *célula mínima* donde desarrollar una conversación en privado o trabajar en un ámbito que favoreciese naturalmente la concentración. Se trata de una habitación casi cúbica cuyas dimensiones son: 266 x

266+33 en planta y (también) 266 cms en altura. El acceso es único y el equipamiento, el mínimo imprescindible: dos o tres sillas y una única mesa fija que se proyecta desde una de las paredes, dividiendo en dos el espacio. Paredes neutras, lisas, “espaciales”, encuentran contrapunto en algunas obras de arte del maestro: una puerta-mural, una pintura y una escultura que, estratégicamente ubicadas, focalizan y ordenan las tensiones visuales del recinto.

El germen del futuro Cabanon donde Le Corbusier pasará sus últimos días se prefigura ya desde este momento. Investigación sobre el espacio mínimo e íntimo; ensayo exhaustivo de las premisas geométricas del Modulor y la tensión envolvente en espiral; convergencia de lo abstracto y lo figurativo, lo físico y lo espiritual.

11.4 LC / E-1027

El vínculo de Le Corbusier con Cap-Martin comienza muchos años antes que el Cabanon fuese siquiera una idea.

En 1930, integrando el grupo *Union des Artistes Modernes* (UAM), expone su trabajo en París junto a P.Chareau, R.Herbst, R.Mallet-Stevens, J.Prouvé y Eileen Gray. Desde ese momento su relación de amistad con Gray lo lleva a frecuentar regularmente la E-1027, casa de vacaciones que Eileen Gray diseña junto a Jean Badovici (director de la Revista “*L’Architecture Vivante*” que promueve activamente la obra del maestro) a pocos metros del futuro Cabanon. La habitación de huéspedes se convertirá durante años en su lugar en este paraíso junto al Mediterráneo. No será hasta después de finalizada la segunda guerra mundial que Le Corbusier comience a proyectar su propio refugio y en él se reflejará, inevitable y naturalmente, la experiencia del tiempo disfrutado en la E-1027.

El cuarto que ocupaba era el único en contacto directo con el suelo y comunicaba directamente con la explanada abierta a las vistas bajo la casa. Documentos de la época lo muestran en la terraza pintando al aire libre y libremente desnudo.

Espacio interior mínimo y contenido; organización espacial que estructura por un lado la circulación y el servicio, y por otro la célula habitacional propiamente dicha; rincones diferenciados para el descanso, el trabajo y el aseo; proyección exterior abierta al paisaje y “*atelier*” alternativo a cielo abierto, son todas características que conservará meticulosamente en su futuro Cabanon.

Algunas otras ideas quedarán también latentes en su recuerdo encontrando años más tarde eco en el diseño de su refugio: el doble rol de mueble contenedor y divisor espacial de la toilette vertical que Gray diseña para su dormitorio (referente directo de la columna sanitaria del Cabanon), el espacio en el cielorraso para guardar las valijas, la ventana biombo o el espejo articulado.

En retribución, la E-1027 recibirá el aporte de varios murales del maestro: en el porche de ingreso, en el espacio bajo la casa, sobre la que fuera su mesa de trabajo y en la puerta cuarto de huéspedes, en el salón y sobre la caja de escaleras.

11.5 Un lugar en el mundo

“El espacio de la intimidad y el espacio del universo están en consonancia. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan y se confunden” (Gastón Bachelard en [BACH-75]). El contacto con una naturaleza tan generosa como la de la costa mediterránea del sur de Francia es, de

por sí, un ámbito que favorece la reflexión y el encuentro más íntimo, libre y profundo consigo mismo. Esto no escapaba a Le Corbusier cuando adoptó este lugar para desarrollar activa y periódicamente su producción arquitectónica y plástica. La magnificencia e incommensurabilidad del entorno necesitó entonces el contrapunto natural de un espacio contenido que lo complementara. Ligero, mínimo, abstracto, absoluto, el Cabanon oficiará como refugio y extensión vital del propio maestro, espacio donde reconocer y reflejar su propia mente, punto de referencia en el infinito natural, su “*lugar en el mundo*”.

11.6 Aproximación

Accedemos al predio desde lo alto, donde corre la Ruta del Litoral que conecta Roquebrune y Cap-Martin. A medida que descendemos por la larga escalinata curva, la vista de la bahía se abre paso entre la densa vegetación. En el punto de llegada, el galponcito-*atelier* fija el extremo este de la parcela y nos invita a girar a la derecha. Ingresamos en una estrecha “rambla” que disfruta de la imponente vista, respaldada por la pendiente natural del terreno y la sombra de un viejo algarrobo. En el punto terminal de nuestra peregrinación: el Cabanon.

Recostado hacia el oeste sobre “*L'Étoile de Mer*”, es precisamente el límite con el parador el que pone fin a la rambla y nos obliga a girar nuevamente y entrar.

El Interior se organiza en dos sectores claramente identificables. A la izquierda, una banda estrecha de 70 cms de ancho funciona como articulación con la construcción vecina, e incluye el zaguán de doble acceso (desde el exterior y desde el restaurante) y el cubículo del inodoro. A la derecha, una célula de planta cuadrada (366x366x266cms) organiza a su vez dos hemisferios: el posterior, de descanso y el anterior, de trabajo.

11.7 Nido de hornero

“Un caracol posee una verdad geométrica sólida, clara y distinguible. Posee una alta inteligibilidad, y es la generación de la forma y no la forma misma la que permanece en el misterio”. (Paul Valery, “Les coquillages”, citado por Bachelard en [BACH-75])

“Desde dentro, el instrumento que impone al nido la forma circular no es otro que el cuerpo del pájaro: girando constantemente y apisonando las paredes por todos lados... “, [BACH-75].

La tensión envolvente está presente desde el inicio de la secuencia de aproximación, pero será en la resolución del interior dónde adquiera la máxima intensidad expresiva: un recorrido en espiral, nos conduce desde la única boca de acceso, por un estrecho corredor ciego hasta desembocar en la cavidad terminal protegida y protectora.

Esta descripción podría, si la analizamos con atención, describir también al nido del hornero o, considerando una analogía más probable en este paisaje, a la dinámica interna de un caracol marino.

El Cabanon puede entenderse como una *cinta continua de cerramiento vertical equipado* que al plegarse sobre sí misma define el espacio interior.

La habitación, de planta cuadrada, libera su centro y ocupa la periferia según cuatro áreas rectangulares idénticas y trabadas en un movimiento de rotación continua.

La propia morfología y disposición del equipamiento colabora activamente a enfatizar la tensión espi-

ral envolvente: siguiendo la dirección del plano del lecho, prolongada a continuación sobre la mesa baja, nos encontramos en el ángulo con la ventana posterior, baja y horizontal. Aprovechando el movimiento de su postigo, la tensión horizontal se traslada a la pared contigua, donde continúa en la larga pintura apaisada. La serie rítmica de imágenes plásticas, será la encargada de prolongar el gesto más allá del límite de la columna sanitaria, hasta la ventana lateral, para proseguir luego en el área de trabajo. El movimiento en espiral concluye cuando, al independizarse del muro, la proa de la mesa gane el centro del espacio.

Es interesante comprobar como algunos temas compositivos, que Le Corbusier está investigando en el momento de diseñar su Cabanon, trasvasan escalas, programas y lugares. Por ejemplo, la estructura dinámica en *espiral* a que hacemos referencia será compartida contemporáneamente por el Museo de Arte Occidental de Tokio (1959), por el Centro Cultural de Ahmedabad (1952) y años antes por el proyecto para el Museo de Crecimiento Continuo (1938). También el Patio de La Tourette se concibe a partir de un cerramiento vertical envolvente y una serie de objetos que, asociados a sus márgenes, lo custodian.

Escalas de proyecto tan diversas como las anteriores, convergen naturalmente, confirmando una vez más que para LC ningún tema de diseño será considerado menor, y que toda su actividad le demandará la misma energía creadora.

11.8 Dentro-fuera

El Cabanon es básicamente una caja, un contenedor que protege y define un espacio interior mínimo en oposición dialéctica con el infinito paisaje costero. No existe, sin embargo, la voluntad de graduar el pasaje entre ambos universos. La transición entre los extremos es mínima. El interior es *interior* y el exterior, *exterior*.

Las aberturas –estratégicamente ubicadas- son contadas y pequeñas al punto de no estimular siquiera el natural gesto de asomarse. En ángulos opuestos de la reducida célula (366 cm de lado y 266 de altura), angostas y altas aberturas resuelven la ventilación (en el rincón de la pileta y el compartimento del inodoro). Hacia atrás, una abertura apaisada a escasos 70 cm del suelo ilumina el rincón de descanso y evidencia la pendiente del terreno que desciende desde la ruta hasta el cobertizo. Hacia el este una ventana cuadrada de 70 cm de lado se abre sobre el lateral dejando entrever el pequeño taller en el otro extremo del predio. Hacia el sur, una abertura similar enmarca desde la mesa de trabajo, la impresionante vista del mediterráneo. La única puerta de acceso, corrediza y ocultable en el propio cerramiento y una “escotilla” camuflada en el gran mural (que comunica directamente con el restaurante vecino), completan los orificios por los cuales el Cabanon respira.

“El refugio es como una caldera. Lo suficientemente hermético para que el pensamiento fluya, pero con suficientes perforaciones en la envolvente, de modo de permitir al pensamiento que escape una vez sublimado para ir a condensarse en algún otro lugar, en Chandigarh, Boston o Tokio” [LYON-00].

11.9 *Bôte à miracles*

El anteproyecto inicial del Cabanon, define un contenedor de gran neutralidad, cubo racional en cuyo interior vacío quedan fijados únicamente inodoro y pileta.

En consonancia precisa con el modo en que años más tarde se expresará en referencia a su “*Bôte a*

Miracles”: “el interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu inventivo lo llenará con todos vuestros sueños” [CORB-53], Le Corbusier puebla el interior de su refugio con sus fantasmas, deseos y obsesiones.

La doble percepción de este interior como extremadamente simple pero, al mismo tiempo, de una extraordinaria densidad, no hace más que confirmar la multidimensionalidad del proyecto, que no es otra que la del propio pensamiento corbuseriano.

La arquitectura es para el maestro, una “máquina de emocionar”. Y esto se refleja en su interés recurrente por tender lazos entre el orden mental y el universo real, entre lo abstracto y lo concreto, lo espiritual y lo físico, lo eterno y lo relativo, lo invariable y lo contingente, entre el hombre y el paisaje, la naturaleza y el arte.

“Le Corbusier piensa con los ojos. Construye su arquitectura con imágenes, y éstas se encadenan en una sintaxis narrativa. Cuando mira, percibe geometrías o fragosidades, pero ambas al servicio del relato arquitectónico. El ojo media entre el orden construido y el sabio desorden de la naturaleza; el ojo narrador conduce al arquitecto del suelo al cielo, y del cubo a la nube, facilitando el tránsito entre la geometría y el paisaje” [FERN-87].

11.10 Mueble habitable

“El tamaño del Cabanon es similar al de un baúl en el cual una cuidadosa selección de efectos personales esenciales puede ingeniosamente almacenarse. Al abrirlo, la vida de su dueño se despliega revelada” [LYON-00].

La actividad introvertida, conectada con el yo más auténtico, con la meditación, suele suponer una actitud fundamentalmente estática en la que el hombre es centro espiritual, material e incluso geométrico de su actividad. Es habitual que este concepto se vea reflejado –como en este caso– en la definición de espacios autosuficientes en que todo está al alcance de la mano. Desde este punto de vista el Cabanon puede interpretarse como una gran pieza de mobiliario habitable.

La realidad rompe los ojos. Basta comparar el despojado planteo utilitario del esbozo inicial (un simple cobertizo) con el resultado final para poder calibrar con precisión el papel crucial y determinante del equipamiento en la definición arquitectónica del interior del Cabanon.

11.11 Modulor espiritual

En el Cabanon, LC pone en práctica una de las aplicaciones más minuciosas y absolutas de su Modulor. Todas las relaciones entre los elementos que pueblan la composición han sido filtradas sin esfuerzo aparente alguno, por el tamiz de las series roja y azul del Modulor. El mecanismo se acepta a tal punto que parece no necesitar otra cosa que constatar realidades cotidianas e incorporarlas a su sistema de relaciones dimensionales y proporcionales.

Los bancos del área de trabajo, por ejemplo, no son más que una versión renovada de la sabiduría dimensional y de diseño del tradicional cajón de verdura (asiento espontáneo naturalmente adaptable a varias alturas).

Las diferentes posiciones características del cuerpo humano en el espacio, que aparecen analizadas y graficadas en El Modulor, puede verificarse completamente en el espacio doméstico compactado del Cabanon.

El sistema proporcional y dimensional, al aplicarse a una situación tan subjetiva como el albergue autobiográfico, parece crecer en matices. La dimensión humana se expande y la propuesta evoluciona a partir de un fecundo y hábil diálogo entre el *mínimo físico* y el *máximo espiritual*.

11.12 Disección anatómica

Puerta corrediza de ingreso: Como criterio general, se ha intentado minimizar la distorsión producto del movimiento de las aberturas, a efectos de no condicionar el libre uso de un espacio vital tan reducido. Coherentemente, la puerta de ingreso desaparece al ocultarse en el propio cerramiento vertical. Durante la mayor parte del día permanecerá abierta trasladando la función de protección de la intimidad al tamiz de una segunda hoja batiente (exterior) de mosquitero y a la mediación espacial del zaguán.

Mural acceso: Apenas entramos, somos bienvenidos por un gran mural que se despliega cubriendo por completo la pared a nuestra izquierda. Anfitrión sustituto en ausencia del maestro, fruto de su actividad creadora, condensa pensamiento y sentimiento, mente y espíritu corbuserianos. Después de todo, esta es una de las funciones que habitualmente cumple el arte en el espacio doméstico: presentarnos y representarnos. En este caso, el contundente gesto plástico del zaguán, tendrá continuidad en otras obras que el maestro encadenará estratégicamente en la espiral interior.

Escotilla: Camuflada bajo la imponente presencia del mural, una escotilla, pasaje secreto de filiación náutica (acorde al paisaje marino), nos conecta con “*L’Etoile de Mer*”, cocina y comedor del Cabanon. Contemporáneamente, ecos formales de esta solución pueden encontrarse, por ejemplo, en el ingreso al baño de los apartamentos de la Unidad de habitación de Nantes (1952-53).

Perchero: El guardarropa es el único equipamiento del corredor-recibidor. Rematando visualmente el acceso, este mueble vertical sirve de marco para una composición plástica interactiva y espontánea en que la propia ropa colgada es la variable fundamental.

Cubículo del inodoro: El espacio del inodoro se integra a la angosta faja del corredor de acceso tras la caja del perchero. El apretado cubículo, pintado de verde, termina de conformarse con la aparición de la cortina roja que oficia de límite blando con el espacio principal.

Cama: Propuesta contemporáneamente para la Unidad de habitación de Nantes, la cama-baúl es uno de los organismos complejos que pueblan el recinto. Al tiempo que opera naturalmente como superficie de reposo, alberga debajo abundante espacio en el cual almacenar todo tipo de efectos personales.

Dentro de la austeridad de su forma prismática, habrá también lugar para la aparición de un par de gestos figurativos: el perfil orgánico del apoyacabeza y los tiradores de los cajones.

Cilindro horizontal, de sección constante y base irregular, el apoyacabeza aparece como una versión tersa y pulida (eminentemente táctil) del tronco de madera. Sostenido sobre dos planchuelas metálicas de presencia mínima, levitará mágicamente entre el lecho y la mesa de luz.

Siguiendo una lógica formal emparentable a la que da a luz a la pata de la mesa de trabajo, los tiradores de los cajones son también elementos naturales desgastados por el tiempo. Evocan el placer táctil del

canto rodado o el trozo de caracol pulido por el agua, al tiempo que poseen la simplicidad del diseño vernáculo, simple y sencillo de construir.

Mesa de luz: Sobre la cabecera y a cierta altura, la superficie de apoyo auxiliar junto a la cama, adopta una forma y ubicación un tanto atípicas. La caja de estantes, de frente cuadrado y mensulada desde la pared como un cartel bandera, funciona como separador del rincón del inodoro y respaldar del lecho.

Mesa baja: La mesa baja que acompaña la o las camas es concebida como unidad modular, dimensional y formalmente, de la serie de contenedores ocultables bajo el lecho. De planta cuadrada e idéntico ancho que la cama, 70 cm, tendrá participación activa en la flexibilidad de organización de la zona noche.

Luminaria de pared: Existen tres luminarias de este tipo en el recinto. Dos sirven al sector de reposo, auxiliando la lectura en el lecho y la tercera, integrada a la composición de la ventana lateral, acondiciona el rincón del aseo. Un sencillo sistema de movimiento mecánico permite regular cuanta luz es dirigida hacia el sector superior o inferior de la luminaria.

Columna sanitaria: El Cabanon posee tres piezas de mobiliario verticales y todas ellas colaboran en la sectorización del espacio. El primer mueble-cerramiento es el perchero que clausura el espacio de ingreso y cierra el cubículo del inodoro, el segundo es el armario que sirve de frontera entre la habitación propiamente dicha y el recibidor y el tercero es la columna sanitaria que equipa el área del aseo, dividiendo al mismo tiempo la zona anterior y posterior del recinto.

La columna es en sí un angosto armario vertical de doble faz (53 x 27 cm de base) que sirve a ambas zonas. Inferiormente, abre algunos estantes hacia el sector de descanso y en la parte superior hace las veces de botiquín y repisa auxiliar del rincón del aseo, que se completa con el pequeño lavamanos metálico adosado en ménsula y el espejo que proporciona el postigo de la ventana lateral.

4900 cm² de vista: Las ventanas cuadradas (70 x 70 cms), son las únicas que permiten a la vista proyectarse hacia el horizonte. Sus hojas baten hacia el exterior, despejando las aberturas. Sin embargo, la presencia de postigos interiores nos advierte sobre la necesidad de contar con un mecanismo de control directo y ágil sobre éste vínculo. El Cabanon no se abre al paisaje. Tiene tan solo la posibilidad de espiarlo.

Postigo interior plegable: Los postigos interiores, previsiblemente cuadrados, se pliegan como biombo, minimizando su presencia en el interior. El movimiento define en ellos dos hemisferios. En uno se materializa la realidad concreta y palpable de una pequeña pintura del maestro, en el otro, la cambiante virtualidad del mundo de los reflejos (superficie espejada).

Arte y parte, eco del mundo exterior y del alma, múltiples serán las facetas nacidas de la ambigüedad mágica de este objeto: una ventana se duplica y con ella el paisaje que enmarca; un postigo transformado en espejo de botiquín auxilia al maestro en su afeitada; una abertura clausurada refleja el reflejo de su mitad tangible y al hacerlo simultáneamente duplica la virtualidad de su otra mitad.

Aberturas lineales: Tanto en su versión horizontal como vertical, son ideadas para cumplir funciones tan concretas como específicas. En ángulos diagonalmente opuestos, dos aberturas altísimas (18x130 cm) resuelven simultáneamente la ventilación del local y la expresión interior de las aristas sobre la que se recuestan.

La ventana horizontal en cambio, en su imparidad, actúa como *testigo* de la implantación del Cabanon en el paisaje, revelando el micropaisaje de la pendiente natural del terreno llegando al cobertizo. Todas

ellas se clausuran interiormente con postigos opacos que acentúan con su movimiento la geometría extrema.

Estantería: La estantería baja no tiene prácticamente vida independiente en la composición. Equipamiento auxiliar del área de trabajo, se extiende desde el margen inferior de la altísima abertura de ventilación como eslabón previo a la mesa, gesto de desenlace de la dinámica espacial envolvente

Mesa de trabajo: Espiral dentro de espiral, el equipamiento gira en paralelo al cerramiento envolvente. La mesa de trabajo, funciona como elemento terminal de la serie y se proyecta, en un estiramiento ligeramente oblicuo, a la búsqueda del centro del remolino.

El recurso compositivo de la proyección del plano de trabajo desde los márgenes del espacio, había sido, para ese entonces, exhaustivamente experimentado por Le Corbusier. Basta recordar, por ejemplo, la mesa exterior del patio de la Ville Savoye o la que, junto a la ventana exterior de la “*Petite maison*” al borde del Lago Lemán en Suiza, se constituye en uno de los elementos más característicos de toda la composición. Por otra parte la ubicación en continuidad con planos de apoyo auxiliares adosados a los cerramientos verticales es habitual en el diseño de casi todas sus cocinas.

Como terminación superficial opta por una solución por cierto singular: una especie de “adoquinado” de tacos de madera cuadrados, colocados a junta discontinua. La superficie de trabajo recibe de este modo su motivo decorativo, cuyo dibujo surge integrado a la identidad del propio material utilizado.

La experiencia táctil que comenzó en el plano de apoyo, encuentra al llegar a los bordes, el complemento sutil de un marco perimetral que propicia en la suave curvatura de sus aristas el contacto amable de la mano. El único pie de apoyo, exento y central, posee una sección cóncavo-convexa que por momentos recuerda la experiencia perceptiva de algunos elementos recolectados por el mismo Le Corbusier a orillas del mediterráneo. Piedras, maderas, huesos o pedazos de conchas marinas, pulimentados por las aguas del tiempo, devienen para el maestro en objetos de devoción, asombro e inspiración. Son los que denominará *objetos de reacción poética*, “artificios que suscitan emociones, formas arbitrarias que equivalen a respuestas imprevistas” [FERN-87].

Ménsula: Por encima del área de trabajo, en el punto en que la estantería gira y se transforma en mesa, se proyecta desde la pared una pequeña ménsula rectangular (27 x 43 x 6 cm) que oficiará como superficie polivalente. Algunas veces será utilizada como repisa auxiliar donde apoyar una lámpara y otras, como altar-pedestal donde exponer “objetos de culto”.

Luminaria de escritorio: Luminaria móvil y por lo tanto emplazable dónde sea necesario, estará, sin embargo, invariablemente ubicada en el área de trabajo, sobre la mesa o en la repisa de la pared. Compuesta básicamente por un alma metálica (prisma de base triangular definido solo por sus aristas) y una lámina difusora continua que ondula definiendo una sección de extrusión trilobada en torno al eje central.

Cajón-asiento: Los asientos previstos en el rincón de trabajo decantan en simples prismas, cajas huecas con ranuras alargadas, del ancho de la palma de la mano, en el centro de cada cuna de sus caras. Mirados con atención, no son más que una reformulación culta del cajón de feria, utilizable como asiento de altura variable.

Armario: Armarios similares aparecen ya en proyectos residenciales anteriores, funcionando, como en éste caso, como frontera espacial equipada. En una de las perspectivas interiores de la casa Meyer

aparece, con el detalle descriptivo habitual de sus croquis, un armario prácticamente idéntico incluso en sus detalles (proporciones, diseño de puertas corredizas, divisiones internas, etc).

Guardavalijas: Siguiendo el sentido de rotación natural del espacio y sobre el final de dicha dinámica, el cielorraso se levanta 53 cms, habilitando el acceso al espacio libre entre las cubiertas exterior e interior para su utilización como área de almacenamiento. Un guardavalijas imprevisto, al estilo de Eileen Gray (recuerdo de los numerosos existentes en la E-1027 y bien conocidos por el maestro), surge así en el universo corbuseriano.

Cubierta: La contraposición entre la concepción interior y exterior del Cabanon, no escapa por cierto a la resolución de la cubierta. Exteriormente se opta por la resolución práctica, concreta y figurativa del techo en pendiente que facilita la rápida evacuación del agua de lluvia. En contraposición, en el interior, se adopta una definición geométrica tan abstracta como el Modulor que lo regula.

Cielorraso y pavimento: Los dos límites horizontales adoptan interiormente el código común de la utilización del color aplicado, a diferencia del resto de los cerramientos resueltos en contrachapado de madera visto. El pavimento de tablas de madera es pintado de amarillo intenso, convirtiéndolo en fuente indirecta de luz reflejada y coloreada. El cielorraso se compone constructiva y plásticamente de paneles que utilizan el color para caracterizar el sector que protegen. Se dibuja sobre nuestras cabezas una composición (neo)plástica que media entre la figuración del mural y la abstracción geométrica del contenedor y que juega al filo de ser reconocida ella misma como obra artística.

Revestimiento: La caja-envolvente, en su abstracción, exalta el misterio de su contenido. Afirmado en esta idea, los revestimientos exteriores e interiores buscan su expresión. La madera define materialmente (en bruto o industrializada), todo el cobertizo. A la exacerbación táctil del exterior de costaneros de pino, se opone la tersa superficie del enchapado de madera interior.

Originalmente la contraposición expresiva era aún más intensa ya que se preveía un revestimiento exterior de chapas acanaladas de aluminio (como las que incorpora a la casa de retiro de sus padres, en Suiza).

11.13 Coda

Sin pretender desandar el camino que paso a paso hemos construido para analizar la compleja realidad de esta simple "habitación", puede ser útil señalar, que de todos modos y a fin de cuentas, el Cabanon fue para Le Corbusier tan solo un refugio donde pasar el verano junto al mar. De hecho, la mayor parte del tiempo lo disfrutaba, al aire libre o incluso comiendo con amigos bajo la pérgola de *L'Etoile de Mer*.

Cierto es también que después de una fructífera vida de trabajo, una mente entrenada y genial como la del maestro no se modifica sustancialmente por mínima y nimia que parezca la escala de diseño. Todo lo contrario, independientemente de la escala, parece reencontrar en cada nuevo desafío un universo igualmente denso de variables a considerar.

Sin embargo, si en algún sentido el Cabanon pudiera resumir el carácter de su obra, no lo sería desde la actitud consciente del diseñador (no es posible imaginar ninguna intención de trascendencia), sino desde la esfera de la identidad vital, cotidiana e inevitable del individuo que construye pacientemente su paso por la tierra.

Por eso, para intentar descubrir sus verdades más profundas, la excusa ideal ha sido sí el estudio de la densidad de este espacio doméstico mínimo y, por sobre todas las cosas, autobiográfico.

11.14 Índice de las ilustraciones del capítulo 11

Página 252

1 - Panorámica aérea del lugar de implantación del Cabanon. Visibles también en la fotografía, la E-1027 de Eileen Gray, las Unité Camping y el restaurante "L'Etoile de Mer" / 2 - Las Unité Camping / 3 - La E-1027 de Eileen Gray / 4 - Planta de conjunto del Cabanon y el atelier exterior. / 5 - Planta de ubicación del grupo de arquitecturas modernas de Roquebrune.

Página 253

1 - Mural exterior ejecutado por Le Corbusier en el espacio inferior de la E-1027, junto al dormitorio de huéspedes / 2 - Escalinata de acceso al Cabanon desde la ruta vehicular en lo alto / 3 - El galpón-atelier donde Le Corbusier trabajaba y archivaba su producción gráfica y los objetos encontrados en la playa durante el verano / 4 - El gesto espiral como constante en los recorridos espaciales / 5 - Vista exterior del Cabanon desde el galpón-atelier.

Página 254

1 - Planta de la oficina de Le Corbusier en el estudio de la calle Sévres en París / 2 - Planta del dormitorio de huéspedes de la E-1027 en el cual Le Corbusier pasó varios veranos / 3 - Planta del Cabanon (comparada escalarmente con las dos anteriores) / 4 - Le Corbusier en su oficina del Estudio de la calle Sévres. Foto de época / 5 - Interior del dormitorio de huéspedes de la E-1027 con el mural pintado por Le Corbusier sobre la mesa de trabajo. Foto de época.

Página 255

1 - Planta del Cabanon con referencia de las distintas piezas de equipamiento y detalles de diseño, relevamiento original.

Página 256

1 - Museo de Arte Occidental de Tokio. Fotografía del modelo sin cubierta, 1959 / 2 - Planta del Centro Cultural de Ahmedabad, 1952 / 3 - Vista superior del modelo del Museo de Crecimiento Continuo, 1938 / 4 - Le Corbusier y los "objetos a reacción poética" / 5 - Interpretación pictórica del Modulor, Le Corbusier / 6 - Croquis perspectivo de la cinta equipada replegándose en espiral para conformar la envolvente espacial del Cabanon.

Página 257

1 - Puerta mosquitero (batiente exterior) / 2 - Vista del Mediterráneo desde la rambla del Cabanon / 3 - Detalle ampliado del pasador de la puerta mosquitero / 4 - Detalle del encuentro de las jambas y el dintel de la puerta con el revestimiento exterior de costaneros de pino / 5, 6 - Ventana hacia el mar (70 x 70 cms) vista desde el exterior.

Página 258

1 - Vestíbulo de ingreso con el mural a la izquierda y el perchero como remate al fondo / 2 - Detalle del perchero / 3 - El ingreso a la habitación vista desde el interior. A la derecha el respaldo de la cama y el cubículo del inodoro; a la izquierda el armario; al fondo el mural del zaguán. / 4 - Corte longitudinal del vestíbulo, relevamiento del mural.

Página 259

1 - Vista interior desde la cama hacia el mar y el sector de trabajo / 2 - Vista interior desde el rincón del aseo hacia el ingreso / 3 - Vista interior desde la mesa de trabajo hacia el sector de reposo, relevamientos originales.

Página 260

1 - Vista interior hacia el ingreso. A la izquierda, el rincón de trabajo; a la derecha, la cama / 2 - Vista desde el ingreso hacia el rincón del aseo y de trabajo, relevamiento original.

Página 261

1 - Detalle de la cama / 2 - La misma cama incorporada en los apartamentos de la Unidad de habitación de Nantes / 3 - La cama y la mesa de luz en una foto de época / 4 - El mural a los pies de la cama. Foto de época / 5 - Detalle del encuentro de la cama con el cubículo del inodoro / 6 - La mesa auxiliar en el ángulo de la ventana horizontal lineal. En primer plano la luminaria de pared.

Página 262

1 - La columna sanitaria vista desde el sector de reposo con los estantes auxiliares / 2 - El tocador-biombó del dormitorio de Eileen Gray en la E-1027 / 3 - El rincón del aseo en una foto de época / 4 - La columna sanitaria desde el rincón del aseo, con el lavamanos metálico y el botiquín / 5 - El rincón del aseo y la mesa de trabajo vistos desde el umbral de la habitación.

Página 263

1 - La mesa de trabajo con la superficie superior de “adoquines de madera” / 2 - El rincón de trabajo bajo el espacio para guardar valijas en el cielorraso / 3 - Le Corbusier trabajando en el interior del Cabanon. Foto de época.

Página 264

1 - El rincón del estudio / 2 - El mismo rincón en una foto de época / 3 - Croquis de relevamiento de la lámpara de mesa diseñada por Le Corbusier para el rincón del estudio.

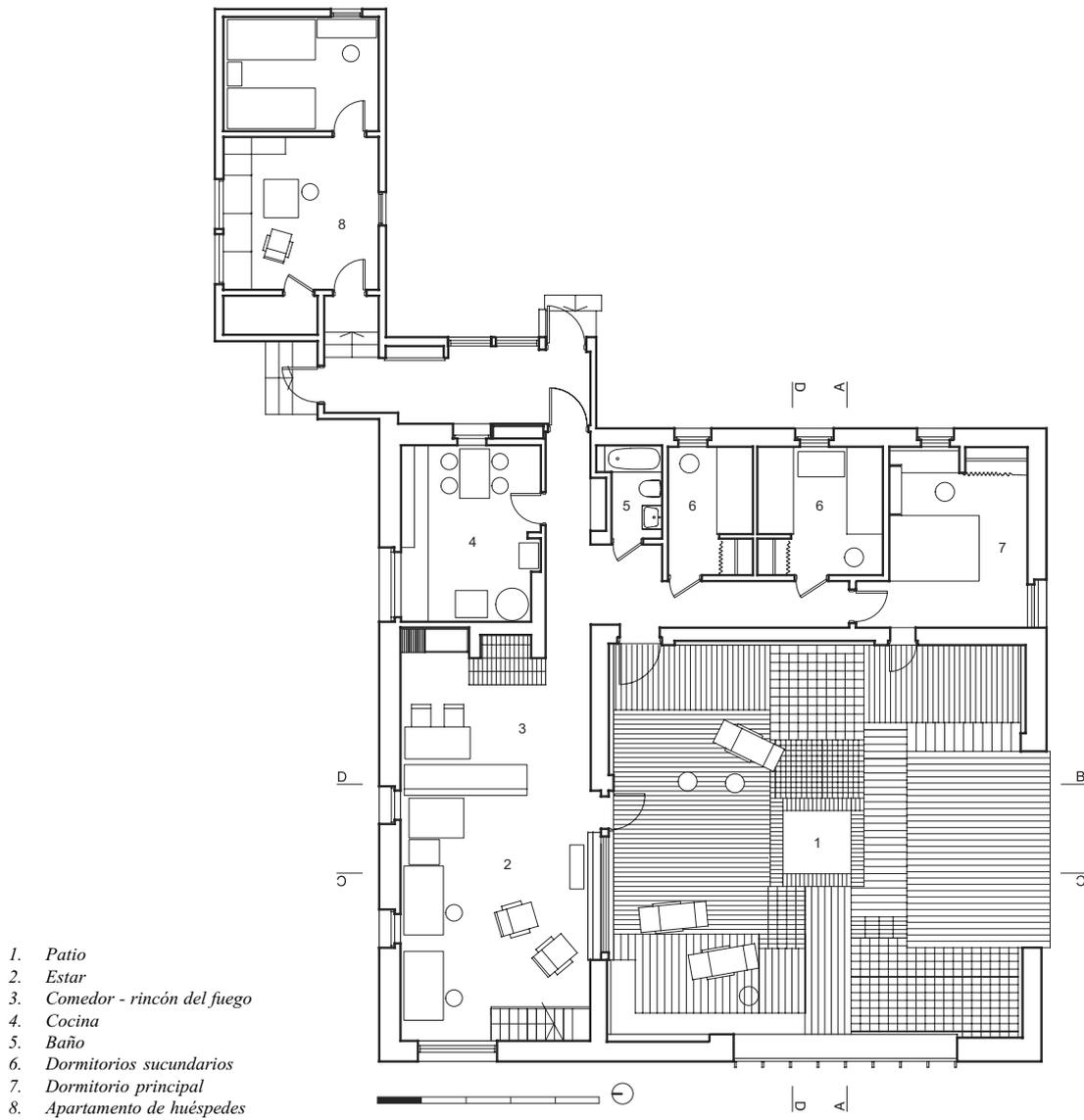
Página 265

1 - Le Corbusier en el Cabanon. Foto de época / 2 - Le Corbusier asomado a la ventana lateral, en el rincón del aseo. Foto de época / 3 - La misma ventana vista desde el exterior / 4 - El postigo interior articulado de la ventana del rincón del aseo, mitad cuadro, mitad espejo. Foto de época. Préstese atención al reflejo del reflejo en la otra ventana cuadrada / 5 - El mismo postigo visto desde abajo. Foto de época / 6 - La ventana hacia el mar y el reflejo en la mitad espejada del postigo interior articulado.

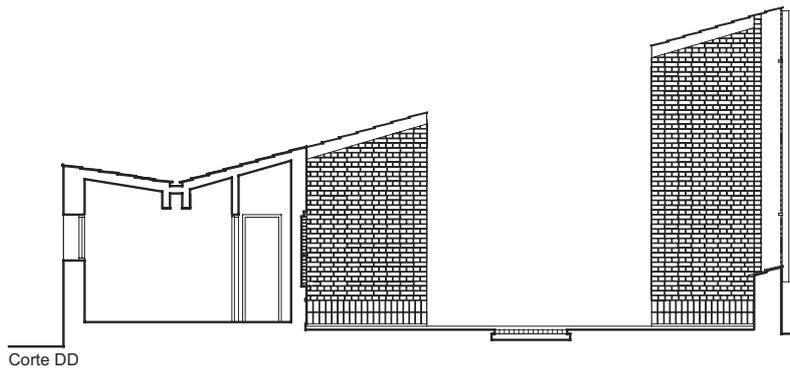
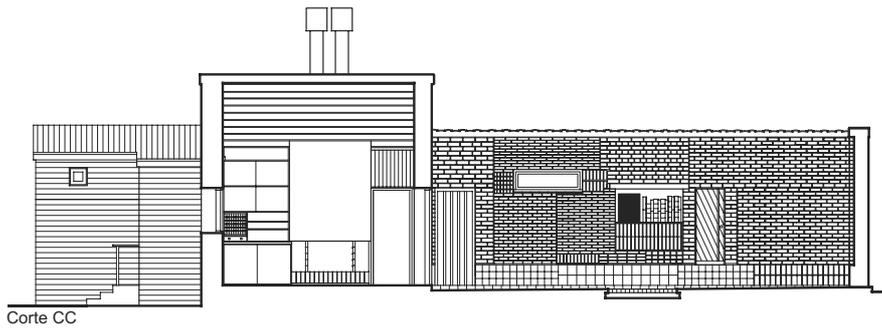
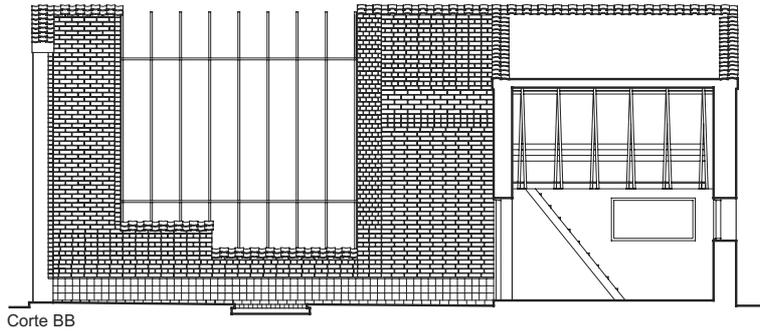
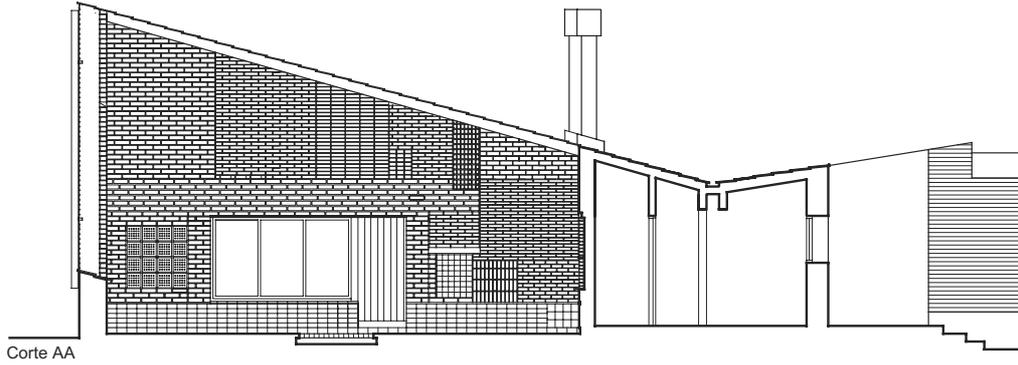
12 **Patio intemporal** **Casa experimental en Muuratsalo, Alvar Aalto**

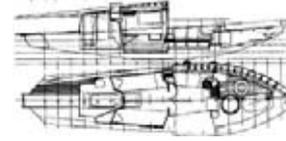
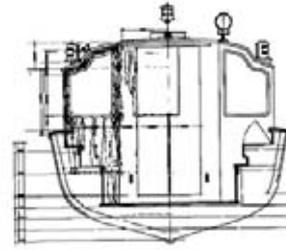
Identificación:	Casa Experimental en Muuratsalo
Arquitecto:	Alvar Aalto (Botnia, 1898 - Helsinki, 1976)
Propietario Original:	Alvar Aalto
Ubicación:	Isla de Muuratsalo, Lago Päijänne, Finlandia
Número de niveles:	Uno
Construcción:	1953





Diseción gráfica de la casa y el patio

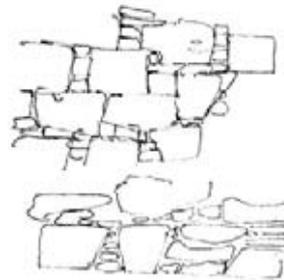




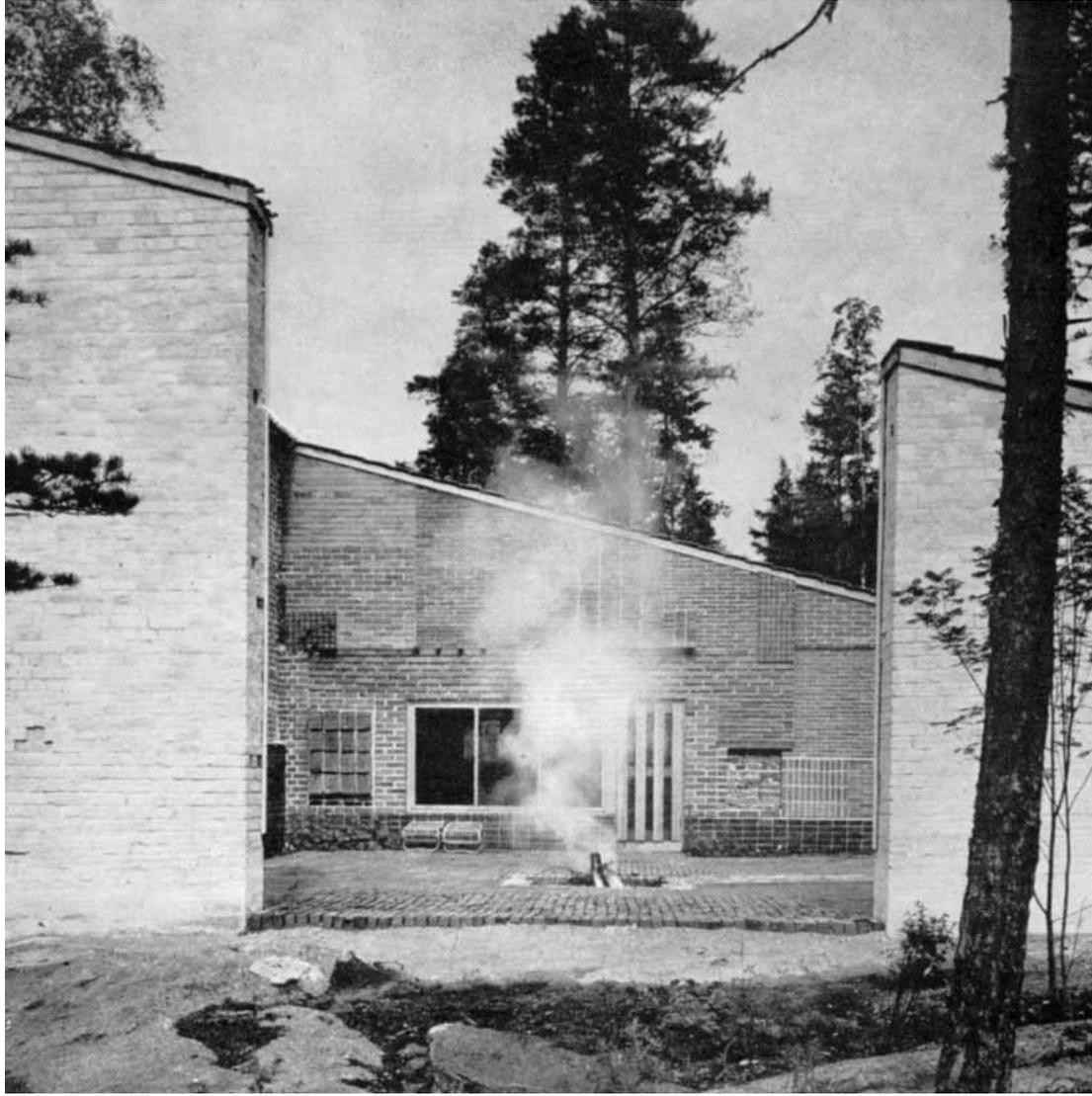
"Nemo propheta in patria", la embarcación de los Aalto



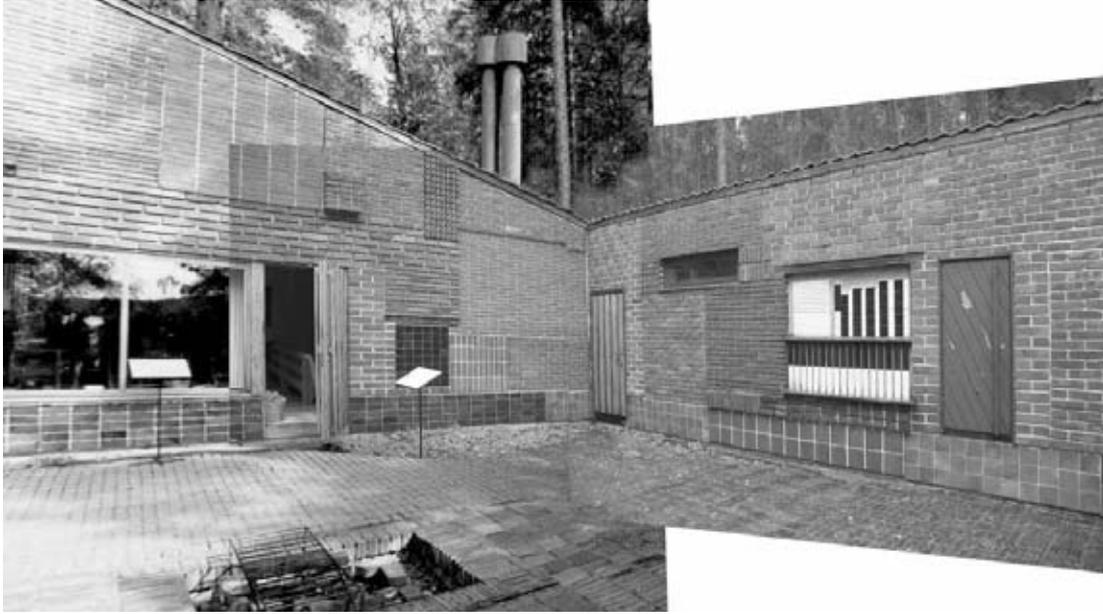
Horizontal y vertical, la casa y el bosque



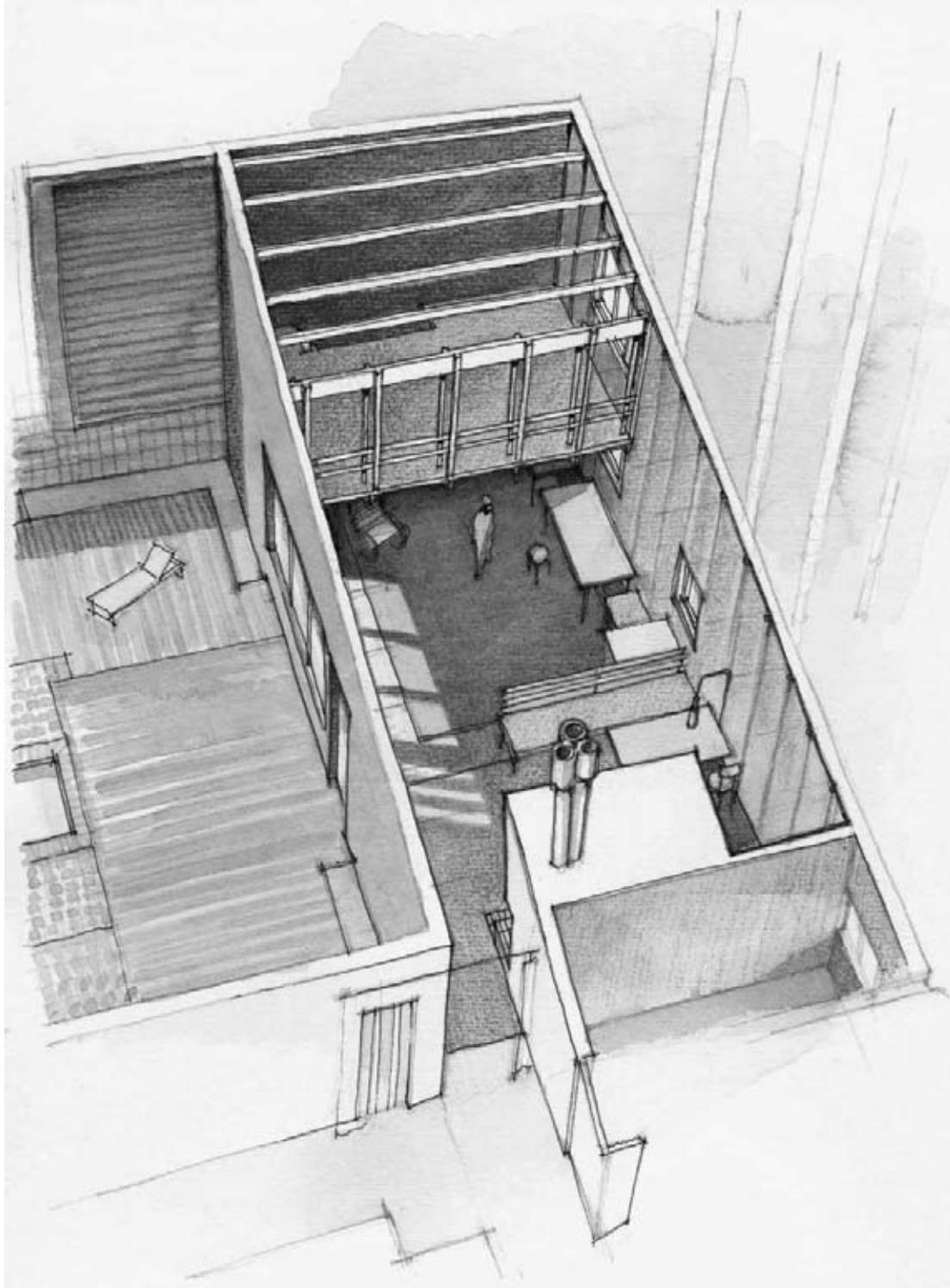
Secuencia de aproximación, ascensión e ingreso



El fuego ritual como centro geométrico y significativo del patio



El patio: habitación a cielo abierto



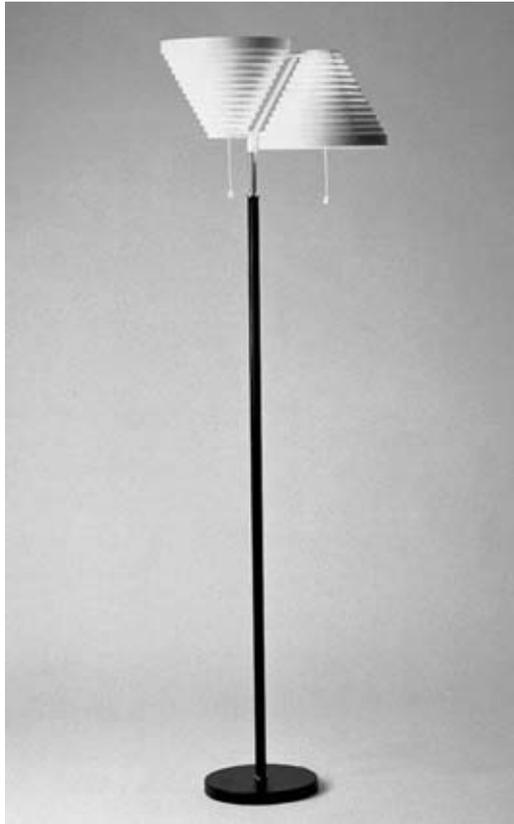
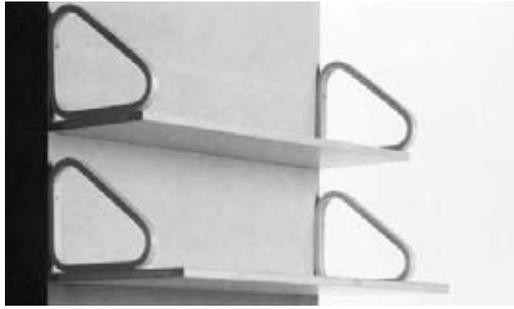
Los espacios interiores de reunión



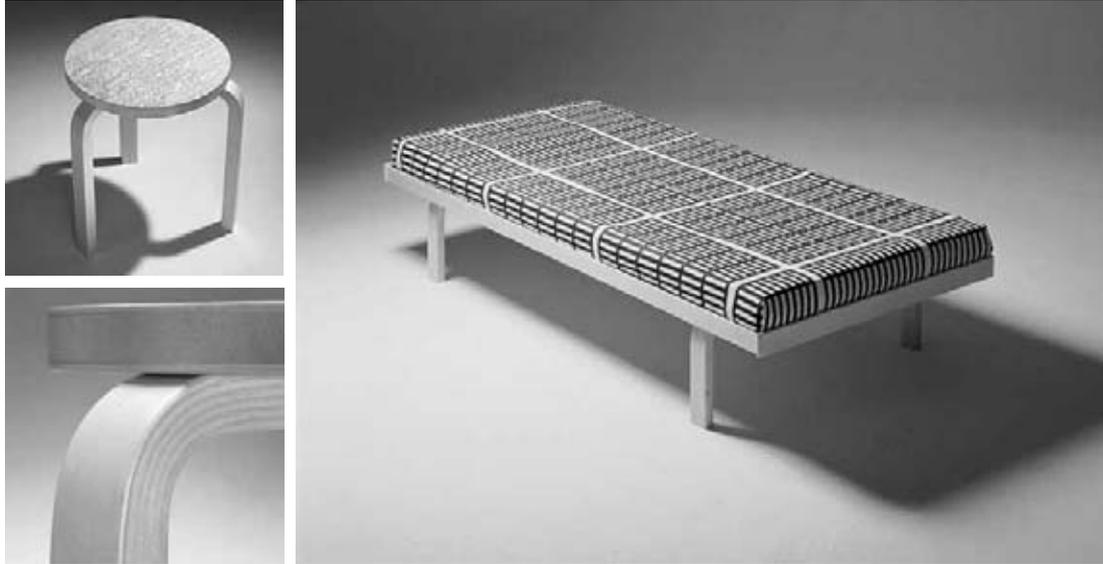
Ventanas abiertas al paisaje



El refugio del entepiso y el abrigo del fuego



Algunas piezas diseñadas por Aalto para Artek y utilizadas para equipar Muuratsalo



El caracter funcional del dormitorio principal

12.1 Breve descripción

Cuando Aalto termina ésta, su casa de veraneo, tiene ya 55 años. La Casa Experimental en Muuratsalo es consecuencia natural de su madurez personal y profesional, pero no por ello punto de llegada o culminación. Todo lo contrario. Es un proyecto fermental que abre puertas a la investigación y le permite volver a transitar bajo una nueva mirada intereses recogidos a lo largo de toda una vida: la arquitectura mediterránea, los ideales de la antigüedad y su herencia, la relación con la naturaleza, la génesis del lugar, la expresión de la materia, la incorporación de la dimensión temporal como variable de proyecto.

Aalto elige para implantar su casa de descanso un sitio que, alejado de toda presencia humana y accesible solamente en barco, integra naturalmente todos los elementos característicos de la geografía finlandesa: una lengua de piedra que se adentra a cielo abierto en las aguas del lago Päijänne, desde la costa boscosa de la Isla de Muuratsalo.

Cuando estamos casi llegando, una península rocosa emerge desde la trama vertical del bosque y desciende sobre el lago, sirviendo de protección natural al pequeño muelle donde atracaremos.

Desde la orilla, la casa pasa prácticamente inadvertida. Apenas alguna débil señal de algo construido en medio de la densa masa de pinos que cubre la isla.

Ascendemos entre grandes rocas graníticas hacia lo alto del promontorio y luego de recorridos algunos metros advertimos de improviso, entre los árboles, la presencia de un prisma blanco que, como una majestuosa ruina, corona el montículo al final del sendero. La dramática visión en escorzo del volumen, enfrenta nuestra mirada al filo desafiante de una de sus aristas mayores.

El volumen, de altura decreciente, opone su pendiente a la natural del terreno, intensificando la deformación perspectiva desde el camino de acceso. Como en la ilusión perspectiva que crea Borromini en uno de los patios del Palazzo Spada en Roma, la escala de la construcción es manipulada por Aalto con el fin de aumentar el impacto del encuentro inicial.

Para quién espera una pequeña casa de veraneo, la construcción, en evidente gesto retador, se alza con un tamaño que revela una aspiración mucho más cercana a lo monumental que a lo doméstico.

“Esta experiencia de aproximación como promenade, recuerda las condiciones de acceso del templo clásico, o a situaciones propias de la arquitectura mediterránea. La descripción de esta llegada podría coincidir con la de la Acrópolis de Atenas, o los templos griegos de ciudades sicilianas como Agrigento, por citar ejemplos paradigmáticos. Aalto emprende el diseño de la casa luego de haber realizado un viaje por España, África del norte, Grecia e Italia, por lo que no es de extrañar la presencia de referencias mediterráneas. También es una manera de aproximarse a la arquitectura claramente asplundiana (piénsese en el Cementerio del Bosque de Estocolmo), que Aalto recoge a todo lo largo de su obra” [QUIN-96].

Una vez conquistada la cima, las apariencias cambian y lo que pensábamos era un volumen se transforma en un plano de altura variable que gira y se pliega en torno a un patio cuadrado a cielo descubierto. La masa se transforma en espacio y la dualidad se extiende a la expresión de sus límites. Exteriormente el muro de ladrillo aparece uniforme y blanco, mientras que, en su cara interior, exhibe un completo catálogo de mampuestos y revestimientos organizados según los aparejos más variados, conformando una suerte de gigantesco y envolvente collage cerámico.

El patio, verdadero corazón de la casa, posee dos de sus lados en contacto con el exterior y los restantes sobre el diedro que definen sus espacios interiores.

Se inaugura así una tensión diagonal que avanza dejando huellas a su paso. La Casa reptante, como un animal, por el terreno natural hasta asomar su cabeza y observar, desde el peñón conquistado, el paisaje. Mientras explora el bosque, una larga serie de locales van desgranándose desde el volumen principal trazando una suave línea curva que se abre al paisaje. Como en una constelación, cada uno aporta su brillo y color particulares, pero comparte con los demás, una estructura de pensamiento y una sensibilidad comunes.

En el pequeño “poblado” (inmerso en un proceso de permanente construcción o ruina), se suceden espacios para la investigación sobre la acumulación de energía solar y la experimentación con diferentes materiales, fundaciones o tipos estructurales.

Sobre la orilla del lago, no lejos del embarcadero, Aalto construye con troncos de árbol, un tradicional sauna finlandés. El tirador de la puerta es simplemente una rama encontrada, *objet trouvé* diseñado con la mirada.

Su barco, “Nemo Propheta in Patria”, único medio que le permitía acceder a su edén privado, fue diseñado por Aalto no sólo como medio de transporte, sino también como espacio de esparcimiento y último eslabón de la secuencia de piezas que, esparcidas, componen la casa dentro del paisaje.

12.2 El nacimiento del lugar

Desde el punto de vista de nuestra disciplina, sitio, predio, terreno, son todos términos que preceden al hecho arquitectónico. El lugar, en cambio, no es un dato previo a la arquitectura y ve la luz recién cuando ésta hace acto de presencia.

La casa de Muuratsalo no se planta en el sitio con la voluntad de domesticarlo, ni tampoco como revelación de lo que este debiera ser. Su gesto fundacional es resultado de un pacto de convivencia entre lo dado y lo creado, entre arquitectura y naturaleza.

“...cada línea que conduce a la casa sobre la superficie del lago, es también la casa; cada árbol, cada roca sobre la península, está en la casa; estos sitios, que están a cierta distancia, han adquirido en ella una referencia, también existen desde ahora como tales a partir de ella” [QUIN-96].

La casa experimental despliega, sin dudas, artificialidad sobre el paisaje, pero en ella, paradójicamente, la naturaleza no solo sobrevive sino que se potencia. El patio es tal vez el lugar en el cual lo artificial encuentra su máxima expresión y, al mismo tiempo, donde lo natural ingresa de forma más elocuente. La disposición del conjunto de tapices cerámicos que dan forma a su envolvente es absolutamente racional y abstracta y el espacio del fuego ocupando su centro (geométrico y significativo), alude al triunfo de la inteligencia humana sobre las fuerzas de la naturaleza. No se trasluce el más mínimo intento de buscar, en las formas de la naturaleza, inspiración para el artificio. Inmersos en este paisaje, lo sinuoso del lago y lo vertical y rítmico del bosque, se convierten en una evidencia casi atmosférica, por lo que no hay necesidad de convocarlos en forma de metáfora (como ha hecho repetidamente Aalto en otras oportunidades).

En este lugar, la presencia de lo natural es mucho más sutil. Más que en su valor pictórico, Aalto se interesa en la estructura del entorno natural y en las fuerzas invisibles que en él actúan. Los procesos de transformación parecen seducirlo más intensamente que la sensualidad detenida del paisaje.

12.3 La construcción de la ruina

Para Aalto, “proyectar” tiene mucho más que ver con la acepción de: lanzarse, dirigirse hacia delante, que con la definición precisa de un plan y los medios para llevarlo a término. Probablemente porque, al igual que Klee, considera que la forma no es un estado, sino la expresión de un constante devenir. El proyecto da lugar a un proceso que, desde el momento germinal de la primer mirada sobre el sitio, no para de producirse y permanece siempre abierto a nuevas posibilidades de cambio.

La casa se construye en varias etapas. Pero no desde un proyecto cerrado que inicialmente las hubiese previsto como escalones intermedios hacia la resolución definitiva y final. Al término de cada una, la casa se completa, ya que, en ese momento, la siguiente no ha sido aún proyectada. La vivienda elabora permanentemente sobre sí misma su propio mapa. Y lo sigue haciendo. En 1996, fruto de un concurso, se incorpora un nuevo pabellón, con el objetivo de proteger la embarcación diseñada por maestro.

Aalto concibe cada gesto, como un proceso que va transformándose mientras acontece y en el cual se integra naturalmente la dimensión temporal. El proyecto “rescata de la naturaleza esas fuerzas que modelaron el perfil de la montaña y la ribera del río, y no las hace esperar por la llegada probablemente remota de la ruina, sino que las incorpora al hacer continuo de la arquitectura. Las pátinas actúan sobre el ladrillo, el cobre, y la madera, vistiendo la obra con nuevas e inesperadas pieles que no actúan como revestimientos impuestos desde fuera como agregados, sino como los que genera un camaleón que va sustituyendo una piel por otra desde dentro de sí mismo, desde su propia estructura interior... Los ladrillos de los muros del patio se deshacen y rehacen cada vez expuestos al viento; los mismos desarrollos vegetales que se oponen a los intersticios de rocas y cortezas, su crecimiento rizomático, son los que se despliegan entre las juntas de los mosaicos y ladrillos; los adoquines están colocados directamente sobre la tierra desnuda para dejar colar la nieve derretida y las lluvias, y el pavimento que conforman se mueve de forma imprevisible, levantándose y hundiéndose según la tierra empuja en sus distintos grados de humedad” [QUIN-96].

Muchos han querido ver en el gran patio, la evocación de la ruina de un antiguo espacio interior que, una vez que ha perdido su techo, entrega sus muros al devenir del tiempo. El interés de esta apreciación radica, precisamente, en la incorporación de la dimensión temporal, en la relación entre arquitectura y naturaleza.

12.4 Habitación a cielo abierto

El patio, como idea, es parte del imaginario colectivo, y ha estado presente a lo largo de toda la historia de la arquitectura. Los tipos son vías de penetración en la memoria y Aalto lo sabe. Sin embargo, cuando recurre a ellos, como en este caso, no intenta reproducir su esencia más íntima, sino todo lo contrario, ponerla a prueba. Ensayo la ductilidad del “material” que tiene entre manos, manteniendo al patio en los límites de su identidad, pero solo hasta el punto preciso en el cual siga garantizado su funcionamiento como tipo.

Borges definía al patio como “el declive por el cual el cielo se derrama en la casa”. Aalto recoge este sentido de captura y referencia del universo exterior que protagoniza el patio, generando, desde su centro, fugas visuales que acompañan los tres ejes de coordenadas espaciales. Acto seguido, este tranquilo orden geométrico (ejes cartesianos, planta cuadrada), se subvierte con la incorporación de nuevas

dinámicas oblicuas. El declive metafórico se transforma en real y el paisaje resbala, en suave pendiente, desde los altos muros protectores hacia el interior del patio.

Al abandonar su ubicación tradicional central, el patio no solo enmarca el cielo y las copas de los árboles, sino que hace lo propio con el paisaje, cercano y lejano, a través de dos estratégicas interrupciones en su envolvente perimetral.

Hacia el oeste propone una gran ventana que interrumpe la continuidad del muro (dejando intacto solo un modesto antepecho), para, a continuación, mediatizar el gesto con la incorporación de una reja que enfatiza la tensión vertical y reconstruye delicadamente la línea superior del muro.

Hacia el sur (el lago y el sol), el corte del muro es, en cambio, limpio y radical. Con recursos mínimos, se consigue dar una definición precisa y ajustada al umbral de paso entre los universos exterior e interior. Cuando venimos subiendo desde el muelle, la visión en escorzo, nos permite percibirlo apenas como una breve interrupción en la pendiente del muro, que deja entrever las rojas entrañas del patio. Desde dentro, la visión es mucho más serena. Las asimétricas jambas blancas del pórtico (que prolongan su verticalidad en la del bosque), dan vida a un “telón abierto” que enmarca la quietud horizontal del lago.

La envolvente del patio evidencia en su expresión el conflicto entre dos universos a los que sirve de frontera. La transición desde la indefensión del mundo exterior al abrigo del vientre interior, viene acompañada por un desdoblamiento del muro perimetral en dos estratos claramente diferenciados: hacia fuera los ladrillos reciben un tratamiento homogéneo que presenta a la vivienda como un monumental volumen defensivo blanco, en contraste con el verde del bosque; hacia dentro, el patio, como una fruta abierta, muestra un auténtico catálogo de disposiciones geométricas hechas con distintos formatos cerámicos, en distintas tonalidades de rojo y trabadas según múltiples variaciones de ritmos y texturas). El blanco pertenece al mundo de lo exterior y el rojo al corazón de la vivienda

Con sus puertas y ventanas abiertas al entorno circundante, el patio de Muuratsalo puede considerarse como una verdadera habitación interior que ostenta, por otra parte, una envidiable unidad expresiva. Las paredes se decoran con geométricos cuadros y altorrelieves, cuyo lenguaje abstracto se extiende al diseño del muestrario de alfombras de distinto tamaño, color y textura, que cubre el suelo por completo. En el centro, como es habitual en la arquitectura nórdica, se ubica el lugar del fuego, en torno al cual cocinar, reunirse y encontrar abrigo. En la noche cerrada, al encender la hoguera, es la luz titubeante de las llamas la que reconstruye los márgenes de la habitación, momentáneamente perdidos en la oscuridad.

12.5 Puertas adentro

12.5.1 Apariencias

Aalto elabora un rito iniciático de aproximación que incluye un complejo y sugerente sistema de apariencias, antes de permitirnos llegar a nuestro destino final. Una casa que no lo parece; un macizo volumen blanco que deviene en un patio abierto y rojo (un exterior que se extingue a cielo descubierto); una ruina recién terminada.

Lejos de las premisas del movimiento moderno ortodoxo según las cuales la arquitectura debía reflejar su función, la casa de Muuratsalo no quiere parecerse a “una casa”. Es una arquitectura sin imagen ni texto previo en el que reflejarse, concebida a imagen de sí misma.

La vivienda demora incluso su uso, y la necesidad de cobijo y protección, ineludible en estas regiones, se satisface solo luego de atravesados todos los umbrales y de cumplidos todos los ritos.

Del mismo modo en que Le Corbusier prescinde de la inclusión de imágenes exteriores al publicar su Cabanon, es muy difícil encontrar fotografías del interior de la casa de Muuratsalo, en evidente contraste con la abundante información disponible sobre el patio.

La casa (como espacio interior de uso) nace del gesto de engrosamiento de uno de los diedros que define el patio de ladrillo. La casa no rodea el patio, *la casa es el patio*.

12.5.2 Geometría

El cuerpo principal de la vivienda, de planta cuadrada, organiza, al interior de su perímetro, una grilla regular de nueve módulos, también cuadrados. Sobre el ángulo suroeste cuatro de ellos se agrupan para formar el cuadrado rojo del patio con el fuego en el centro, liberando hacia el ángulo opuesto, la “L” blanca de los espacios interiores.

En corte, la altura de los locales varía siguiendo el perfil quebrado de la cubierta. El agua menor, acompaña la pendiente natural del terreno hacia el lago, mientras que la mayor despega, desde el salón, hacia las copas de los árboles. La limahoya que ambas definen recoge el agua de lluvia y sirve de espina dorsal al ala íntima.

12.5.3 Pielés

El diseño y articulación de un cuidadoso sistema de pieles, afirma puntualmente la expresión, identidad y carácter específico de cada sector del proyecto. Mientras el patio, como vimos, se forra con una piel que recoge toda la variedad imaginable de colores y texturas de la tierra cocida, tanto el exterior como el interior de la vivienda, son cubiertos por un manto absolutamente blanco. Por fuera, el volumen principal, recibe la textura uniforme del ladrillo visto, y los secundarios, el ritmo apretado y regular de las tablas de madera. Por dentro, en cambio, el espacio es revestido con paneles lisos de madera pintada.

12.5.4 Salón

La energía experimental, parece agotarse en la composición del patio y en el delicado trabajo de implantación de la vivienda. Interiormente los espacios cotidianos están resueltos de forma eficiente pero a la vez bastante convencional: dos alas, una íntima y otra social, articuladas en “L” por la presencia de la cocina.

El ala de dormitorios adopta una solución lineal, directa y estandarizada, y la cocina no es más que un espacio funcional. Solo en el salón, que es a la vez el ambiente que disfruta de mayor amplitud, se reconoce una intención de proyecto que trasciende la función.

Sobre el extremo de mayor altura, el espacio es entrepisado, dando a luz a un pequeño estudio abierto que balconea sobre el estar. Aalto decide no descarga directamente su peso al suelo, sino que opta por suspenderlo desde la cubierta. De este modo, el espacio inferior se conserva libre y flexible.

La ubicación del pesado volumen de la estufa en el extremo opuesto del salón, opera como contrapunto expresivo del entrepiso: masa vs. espacio. Al mismo tiempo sirve de respaldo a la cocina, colaborando activamente en la articulación de las dos alas de la vivienda.

La estructura en “L” y el perfil asimétrico en “V” de la cubierta, recuerdan la propuesta de Le Corbusier para la casa Errazuriz en Chile con la cual comparte, además, la tensión bipolar del salón entre la estufa y el entrepiso en el extremo de mayor altura.

El estar es concebido interiormente como un gran contenedor, capaz de organizar rincones de reunión de diferente escala y carácter, pero sin perder en el proceso, la unidad espacial.

Frente al fuego se organiza un rincón para comer (y tal vez cocinar); bajo el entrepiso, un ángulo de conversación íntima; junto a la gran ventana que enfrenta al patio (y a través de él al paisaje), un espacio de contemplación; sobre la pared opuesta, algunos lugares para la concentración y el trabajo; y por último, en lo alto, un rincón para apartarse que domina visualmente el estar.

Si bien el interior es esencialmente blanco, los cerramientos verticales, no reciben un tratamiento totalmente homogéneo. Hacia el patio el muro conserva la textura del ladrillo, mientras que el resto de las paredes se revisten con altos paneles verticales de madera pintada que reproducen en su despiece el ritmo regular de las vigas de madera vista de la cubierta.

Los materiales utilizados en los planos horizontales se expresan con sus superficies vistas: entablonado de madera para el pavimento y fibras naturales para las alfombras. Los ladrillos que conforman el soporte elevado del fuego se prolongan, como un pequeño tapete cerámico, delante de la estufa.

La madera será también el material dominante del equipamiento. Los muebles diseñados por Aalto para la firma Artek conviven amablemente con algunas piezas de mobiliario tradicional, como el juego de sillones de mimbre del comedor.

12.5.5 Orificios

El interior respira por una gran cantidad de pequeños orificios que le aportan el aire mínimo e indispensable para sobrevivir.

Casi todos ellos abren hacia el exterior, pero la ventana más amplia de toda la casa, ubicada en el medio del salón, elige hacerlo al patio, completando el cuidado sistema de telones escenográficos que regulan la relación visual con el paisaje.

Con excepción de la pequeña y alta que ilumina la circulación de los dormitorios, ésta es la única ventana que comunica directamente con el patio de ladrillo. La casa, sin embargo, abre tres puertas hacia él: una desde el estar, otra desde el espacio de distribución que articula las dos alas y la última desde el dormitorio principal. La primera reafirma el eje norte-sur y enlaza en línea al salón, el patio y al portal que abre hacia el lago. La del ángulo, refiere a la tensión en diagonal que organiza los espacios de uso de la casa y la implantación del conjunto de volúmenes en el terreno.

Hechas con tablas de madera que alternan fajas verticales de vidrio, dejan pasar también la luz y la visión. De noche, junto a la gran ventana apaisada, funcionan como faroles que iluminan el patio.

12.6 La materia y el tiempo

La arquitectura de Aalto es intrínsecamente matérica, reclama su existencia *en* el material. Para él no hay forma sin materia. La forma está contenida toda, previamente, en el material, y es el reconocimiento simbólico y afectivo que el artista hace de éste lo que la libera.

“Cada ladrillo del patio de la casa revela el proceso en que un afecto le asignó una textura, lo conminó a atrapar una intensidad de luz, o lo dispuso a convivir junto a otro en un nuevo tejido del muro. No hay automatismo programático en el trato de los materiales. El blanco del muro exterior, que tan efectivamente ‘arma’ una imagen contra la fronda verde de los árboles, nada tiene que ver con los abstractos y lisos muros blancos de la Arquitectura Moderna centro europea. El ladrillo estucado y pintado de esta casa deja ver las huellas de las manos que intervinieron en su confección; la pasta del material se deja al descubierto casi como un gesto de celebración, sin hacer intento alguno por disimularla; las distintas densidades y texturas que revela esta mampostería se apresuran a atrapar la mayor cantidad de la luz que se filtra entre los árboles, y así celebrar su presencia en juegos de leves sombras que dan vida y profundidad al muro” [QUIN-96].

G. Schildt cuenta en su biografía del maestro, que Aalto escogía entre todos los disponibles “los peores ladrillos, los menos perfectos, los menos regulares en el color, los que menos aristas limpias tuviesen”. Esto es así, probablemente, porque en ellos encontraba eficientes trampas para enganchar el tiempo, y no permitirles escapar hacia un pasado idealizado. La casa de Aalto en Muuratsalo no pretende ser ejemplar. Está fuera de las prácticas propias de su tiempo (*Zeitgeist*) gracias a estar, precisamente, *en el tiempo*.

12.7 Libertad

Para Aalto, la naturaleza hace nacer y preserva la idea de libertad. Según él, “si fundamos nuestros proyectos, en primer lugar, sobre la naturaleza, nos aseguraremos que el desarrollo del trabajo mismo conquiste la libertad, en vez de disminuirla”.

El sueño creativo de Aalto se alimentaba, sin duda, de las temporadas transcurridas en su casa de veraneo. En Muuratsalo, su pacto con la naturaleza fue, precisamente, de armonía y libertad compartida y, quizás por eso mismo, “en el ánimo de construir y habitar su propia casa logró plasmar los signos ancestrales del hombre que existe en cada uno de nosotros, por encima y fuera de cualquier tiempo presente” [LLEO-98].

12.8 Índice de las ilustraciones del capítulo 12

Página 278

1 - Planta de ubicación de la casa en la lengua rocosa que se adentra en el lago / 2 - El patio mediterráneo arquetípico en un dibujo del propio Aalto. / 3 - Planta general del cuerpo principal y el ala de invitados de la casa, relevamiento original.

Página 279

1 - Corte transversal al ala de dormitorios, fachada interior del patio hacia el salón / 2 - Corte transversal del salón, fachada interior hacia la ventana lateral del patio / 3 - Corte transversal del salón, fachada interior del patio hacia el ala de dormitorios / 4 - Corte transversal al ala de dormitorios, fachada interior hacia la boca de ingreso al patio / Relevamientos originales.

Página 280

1 - Aino y Alvar Aalto en su bote "Nemo propheta in patria" / 2 - Geométrales de la embarcación diseñada por el propio Aalto como último eslabón (móvil) de la serie que componen la casa / 3 - Aalto asomado en la ventana del bote / 4, 5 - La caseta de protección del bote, producto de un concurso de arquitectura desarrollado en 1996.

Página 281

1 - El sauna finés construido por Aalto a pocas decenas de metros de la casa / 2 - Detalle del tirador de la puerta, diseñado «con la mirada» / 3 - Vista del cuerpo principal desde la "cola" del conjunto / 4 - Detalle del encuentro del cuerpo de invitados y el cuerpo principal de la casa. / 5 - Foto de la maqueta de la vivienda. Vista hacia el lago.

Página 282

1 - Aproximación a la casa desde el embarcadero / 2 - La casa asomando detrás de la loma de piedra. Vista desde el lago. Foto de época / 3 - Escorzo del volumen principal con la proa apuntando hacia el observador / 4 - La ventana lateral del patio vista desde el exterior / 5 - Apuntes croquizados de aparejos de piedra realizados por Alvar Aalto.

Página 283

1 - El patio de ladrillo visto desde el umbral de acceso / 2 - Detalle del collage de aparejos en torno a la puerta de ingreso al salón / 3 - Aalto encendiendo el fuego en el hogar central del patio. Foto de época.

Página 284

1 - Panorámica interior del patio hacia el ángulo de encuentro de las dos alas de la vivienda / 2 - Detalle del lugar central del fuego en el patio / 3 - Interior del patio de ladrillo, vista hacia el salón y la fachada lateral. Foto de época con las reposeras de mimbre / 4 - Vista aérea del patio en la maqueta de la casa.

Página 285

1 - El salón principal. Perspectiva aérea de la casa sin la cubierta, relevamiento original.

Página 286

1 - La boca del patio abierta hacia el lago / 2 - La axialidad salón-patio-paisaje vista desde el interior.

Página 287

1 - El rincón del fuego en el salón principal. En primer plano el juego de comedor en mimbre diseñado por Maija Heikinheimo en 1948 / 2, 3, 4, 5 - El entrepiso del estudio, vista general y detalles del diseño de la estructura de madera.

Página 288

1 - Lámpara Artek 69, 1957. Metal esmaltado en blanco o negro y base cromada. / 2 - Silla Artek 69, 1933-35. Abedul natural laqueado. Dim: H.74 cm, A.44 cm, L. 47 cm, H asiento 44 cm. / 3 - Estantería Artek 112A & 112B. Dim: H.24 cm, A.25 cm (A) y 36 cm (B), L. 90 cm. / 4 - Lámpara de pie A801, diseñada para la Maison Carré en 1959. Pantallas difusoras cónicas de acero, pintadas de blanco mate (diam 27 cm). Base y fuste forradas en cuero negro con detalles en bronce. Dim: H.152 cm, A.48 cm. / 5 - Sillón Artek 406. Madera de abedul. Dim: H.84 cm, A.60 cm, L. 72 cm, H asiento 36 cm.

Página 289

1 - Banco Artek 60. Abedul natural laqueado. Dim: H.44 cm, Diam.42 cm. / 2 - Cama Artek 710B. Madera de abedul. Dim: A.82 cm, L. 203 cm / 3 - Detalle del banco Artek 60. Encuentro de la pata curvada con el asiento / 4 - Interior del dormitorio principal.

13 Atrium

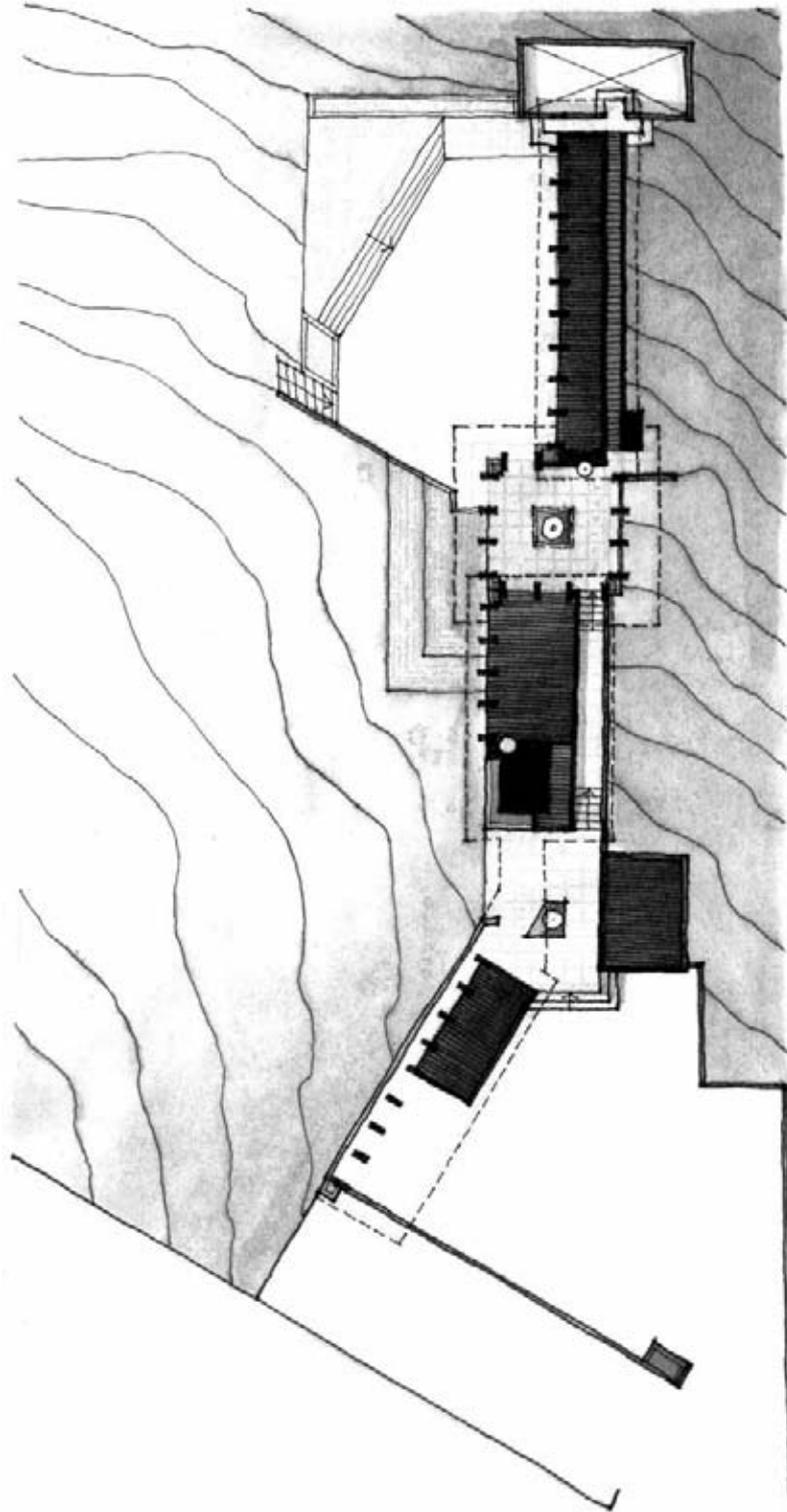
Casa Harold Price, Frank Lloyd Wright

Identificación:	Grandma House, Casa Harold Price
Arquitecto:	Frank Lloyd Wright (Wisconsin, 1867 - Arizona, 1959)
Propietario Original:	Harold y Marylou Price
Ubicación:	Paradise Valley, Phoenix, Arizona, EEUU
Número de niveles:	Uno
Construcción:	1954-55





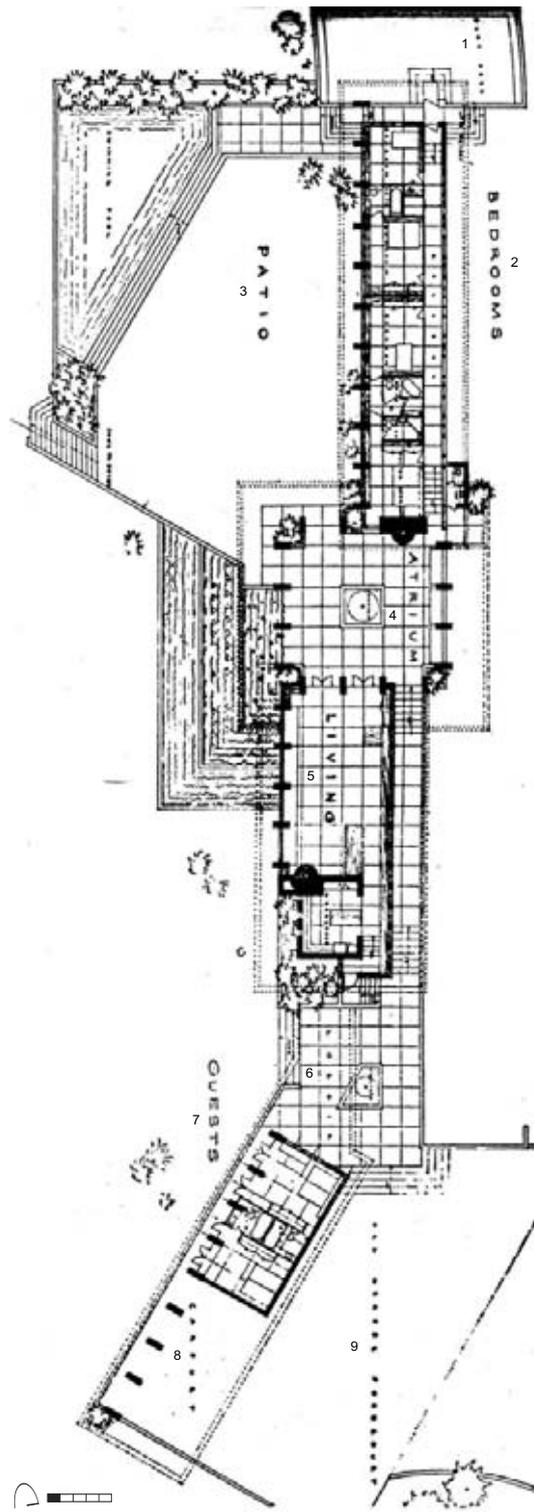
Integración de la vivienda en el paisaje desértico de Paradise Valley



Articulación de llenos y vacíos, sistema de patios, espacios abiertos y alas de habitaciones



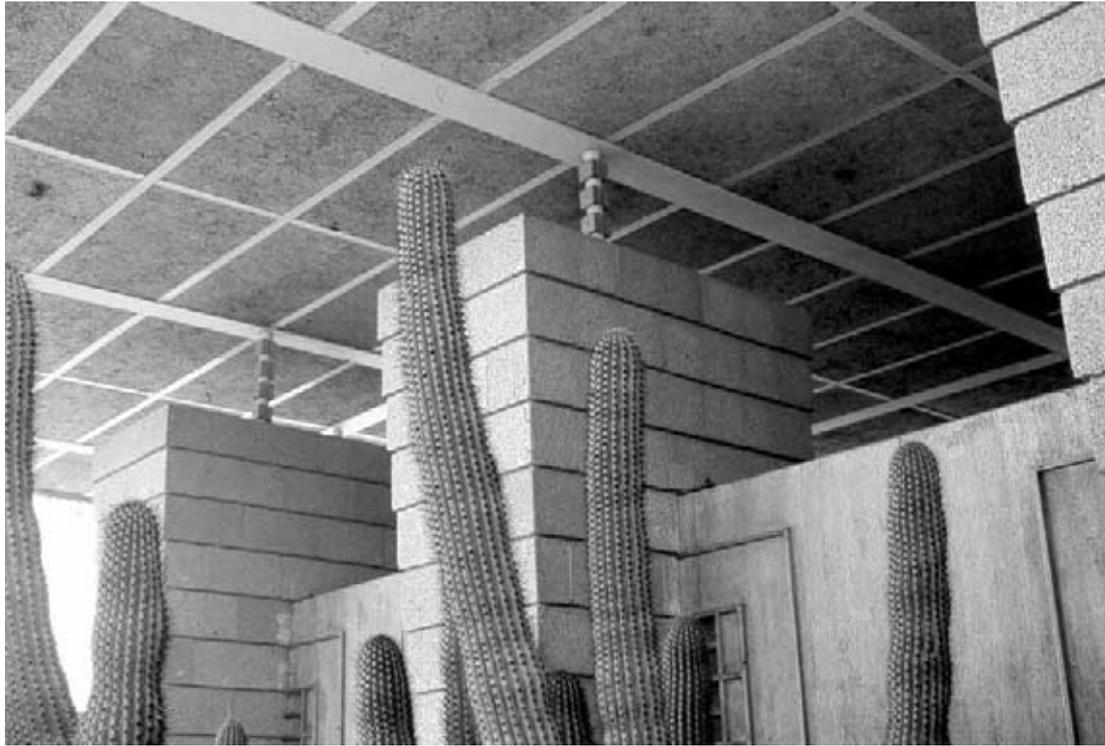
Secuencia de aproximación e ingreso: el portón, la gran explanada y el patio de acceso



1. Patio de dormitorios
2. Ala de dormitorios
3. Solarium
4. Atrio
5. Ala de espacios colectivos
6. Patio de ingreso
7. Apartamento de invitados
8. Cocheras
9. Gran explanada de acceso



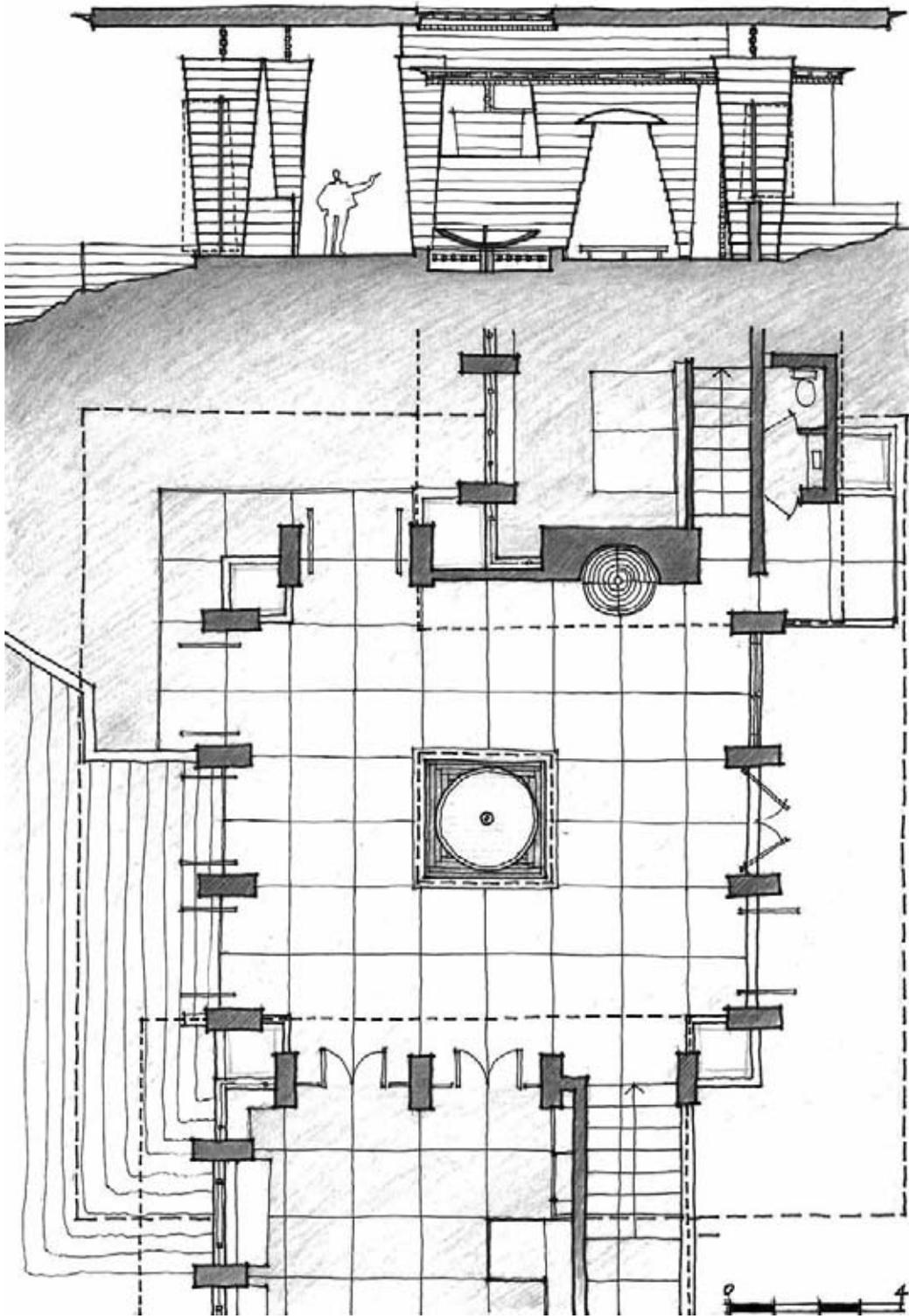
La cubierta "flotante" del atrio



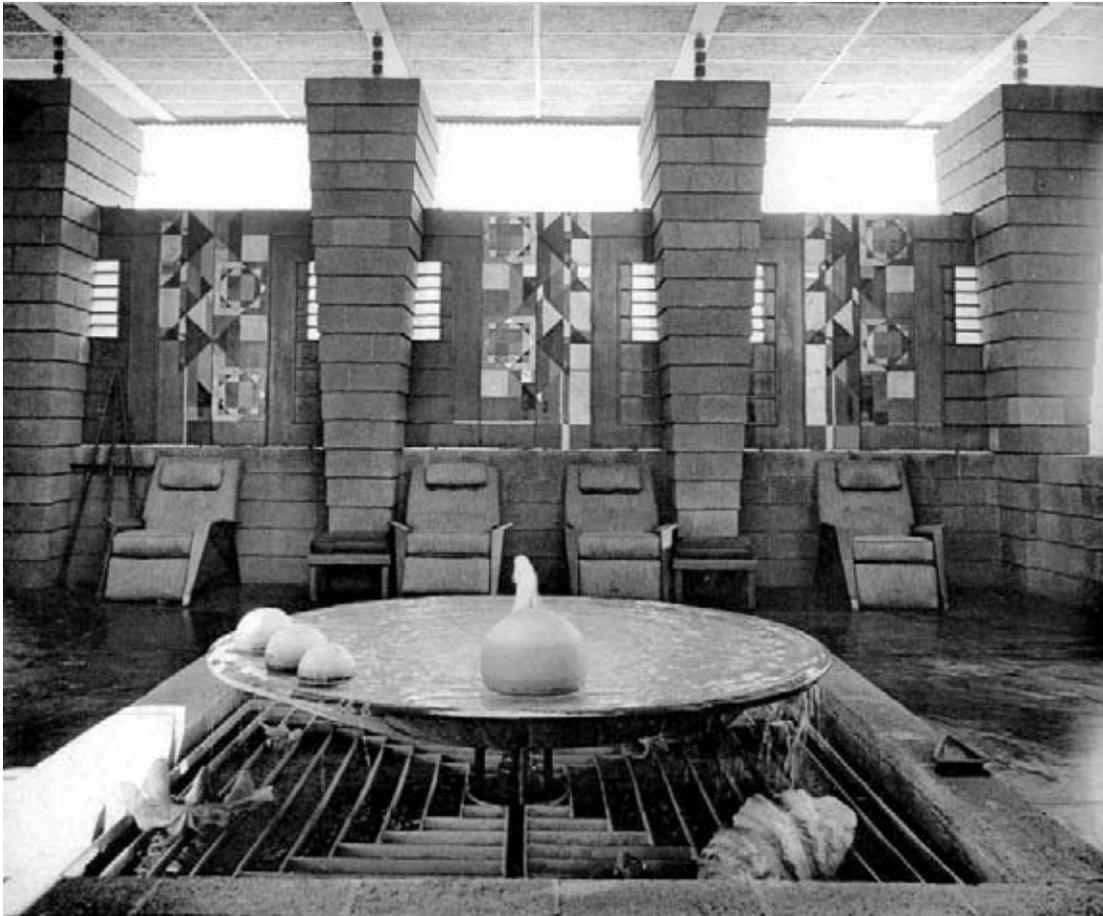
Detalle de la articulación formal y estructural de la cubierta y las pirámides invertidas de los pilares.

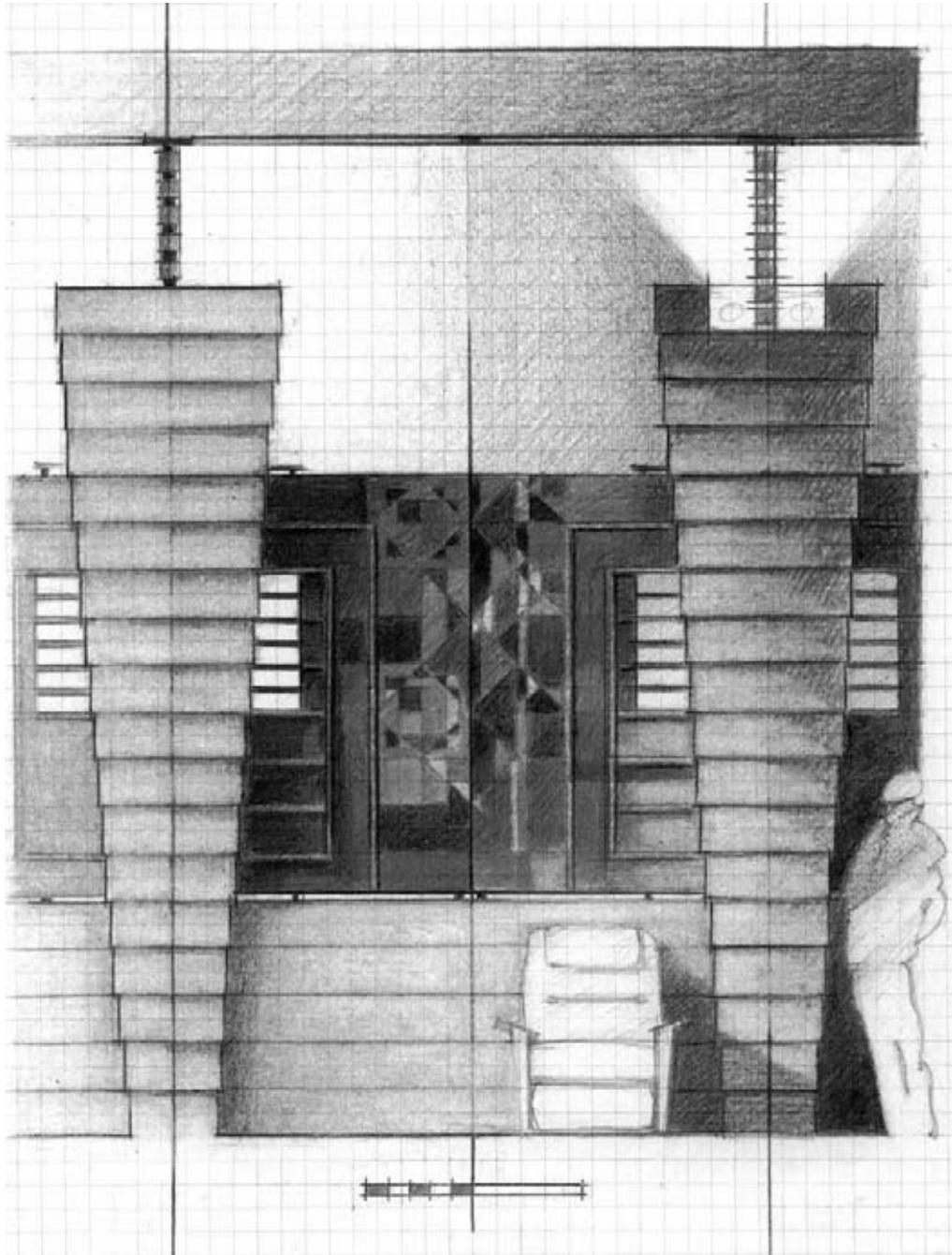


El espacio ventilado y en sombra del atrio como respuesta natural a la aridez del desierto

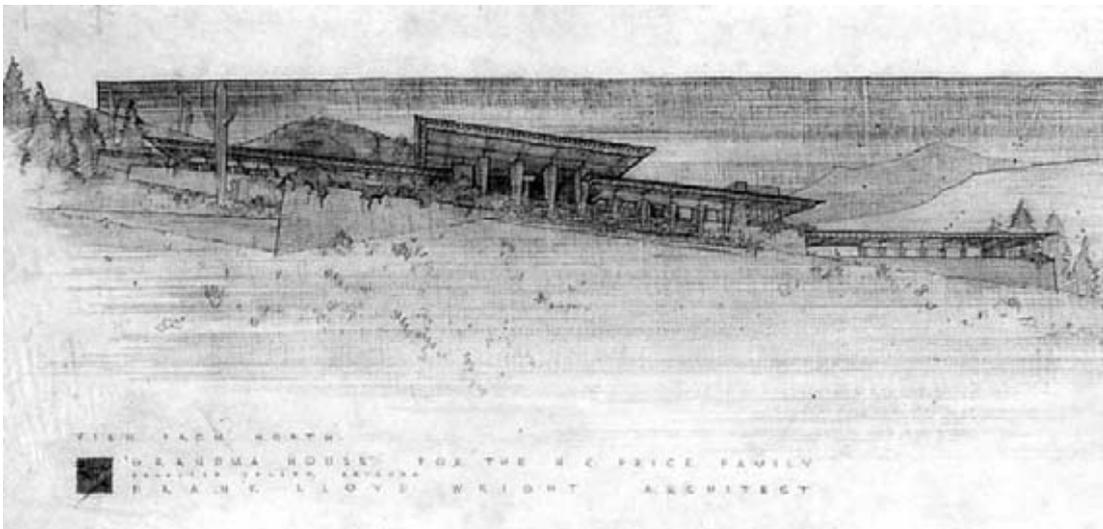


La geometría modulada del patio central

*Phoenix y Pompeya*



Detalle de la fachada interior del atrio: ornamentación estructural y aplicada



El salón principal abierto al paisaje y el atrio



La reunión junto al fuego, dentro y fuera

13.1 Breve introducción

El sitio elegido por los Price para construir su vivienda “de temporada” (que en realidad es para pasar amablemente los inviernos), se encuentra en una zona poco urbanizada en las afueras de la ciudad de Phoenix. Elevaciones y valles dibujan un paisaje impactante, en el cual puede encontrarse toda la variedad imaginable de la flora y fauna desértica.

La atmósfera del desierto es extremadamente particular: las partículas suspendidas en el aire caliente y seco parecen aumentar aún más la difusión de una luz, cuyo tinte anaranjado e intensidad permanecen milagrosamente constantes a lo largo de todo el día.

El solar, estrecho y largo, desciende en pendiente hacia la ruta proyectándose en uno de los lados hacia el valle. La casa construye su identidad a medida que se adapta a la traza del terreno y al sistema de respaldos y aperturas que sugiere la topografía natural.

A requerimiento de la dueña, la vivienda debería ser: “lo suficientemente grande para que todos mis nietos puedan venir a quedarse conmigo y jugar al sol, pero protegidos del desierto” (de ahí que Wright la bautizará como la “Casa de la Abuela”).

Esto detona en la composición en la creación de un gran atrio central, cubierto y protegido pero, aún así, abierto a disfrutar del entorno natural. Toda la tensión de la vivienda confluye en este patio techado que se transforma rápidamente en su núcleo vital. Desde él se desarrollan, longitudinalmente y en sentidos opuestos, el ala social y el ala privada.

La propuesta se completa con la incorporación de otros dos patios en los extremos de la larga estructura: uno de recibimiento, sobre la ruta de acceso, y otro que remata el recorrido ascendente. De este modo a lo largo del eje del predio se alternan expansiones y comprensiones espaciales, aperturas y cierres, patios y bloques que agrupan series de locales interiores.

El proyecto se materializa con componentes constructivos sencillos y comunes: bloques de hormigón, perfiles metálicos y paneles aglomerados de viruta de madera. Dada esta austeridad material, parecería ser que el verdadero protagonismo reside en la intensidad de la luz y la profundidad de las sombras que el desierto provoca. El tratamiento formal es, por el contrario, exquisito y refinado. Incluso, en algunos puntos clave, se alimenta de una profusa ornamentación.

Las tradiciones de la antigüedad dan forma a los ritos del tránsito y la pausa, y el resultado es un espacio doméstico amablemente atrapado en una envolvente monumental.

13.2 Aproximación e ingreso

Desde el momento en que nos acercamos a la casa, resulta inevitable sentir curiosidad por esta construcción, entre compleja y evidente, que parece capturar bajo la profunda sombra de sus aleros, el misterio de la vida en el desierto.

El primer gesto que realiza la casa es de defensa. A la derecha y sobre la ruta crecen con rapidez muros que protegen y demarcan el rincón donde se alzarán las casas (con los ojos puestos sobre el valle próximo que se abre a la izquierda). El segundo, pretende acondicionar mínimamente la parcela distribuyendo axialmente un estructurado conjunto de planos que flotan, proyectando sobre el suelo sombras reparadoras. Recién entonces podemos, con tranquilidad, “estacionar” bajo las cubiertas suspendidas nuestros contenedores domésticos: un vagón para la casa de huéspedes, otro para los espacios colectivos, y por

último, un tercero para los dormitorios. La sabiduría de Wright, regula el lugar preciso en que cada elemento debe congelar su movimiento, para que la secuencia espacial optimice su rendimiento. La vivienda Harold Price puede entenderse, esencialmente, como una secuencia meditada de espacios abiertos y cerrados que se estructuran en una transición continua, bajo el signo permanente del respaldo de la montaña y la apertura hacia el valle.

A cierta distancia de la ruta, lo primero que percibimos son dos muros de bloques, articulados por la filigrana geométrica (y asimétrica) del enorme portón de ingreso. Desde aquí asoma solamente el extremo de un plano de cubierta y un alto mástil metálico.

Para atravesar el primer umbral debemos salvar la empinada rampa por la que ingresan personas y vehículos. Todavía en ascenso, el primer espacio que nos recibe es una amplia plataforma triangular recostada en el ala de invitados.

Una cubierta alargada y plana define el límite de la terraza que mira hacia el valle. Bajo ella encontramos el primer refugio: sobre la calle sombra suficiente para varios coches y, sobre el extremo opuesto, el pequeño apartamento de huéspedes que estrecha el paso hacia el siguiente eslabón espacial.

El embudo de la explanada nos impulsa hacia el segundo umbral. Luego de subir algunos escalones, desembocamos en un pequeño patio rectangular, cuyo centro es señalado por la presencia de una pequeña fuente. El telón de fondo es el testero que inaugura la extensa y longitudinal historia de la vivienda a lo largo predio.

En este momento el recorrido se bifurca. A la izquierda, la cubierta que protegía la casa de huéspedes se angosta, gira y adapta a la geometría del cuerpo principal de la casa, indicando el ingreso. Del otro lado, bajo el alero del ala social, da inicio una circulación exterior que, en permanente ascenso, acompaña su desarrollo.

Atravesando la galería interior de espacios colectivos, avanzamos por el gran estar comedor disfrutando del perfil lejano de las montañas. Paralelamente y por fuera, entre la casa y el muro medianero de contención, subimos lentamente y en contacto directo con el árido paisaje que desciende hasta nosotros. Sobre el final del tramo, ambos recorridos desembocan simultáneamente en la sombra del majestuoso atrio central.

En este punto, el techo sube y nuestro paso se desacelera. La geometría encuentra su centro. En el cuadrado flotante de la cubierta, un retazo de cielo se abre camino sobre la fuente central. Una inmensa estufa a leña abriga el espacio desde el testero de las habitaciones privadas. Hacia ambos lados y entre los monumentales pilares juegos de postigos decorados permiten al atrio cerrarse o abrirse el paisaje. Desde el patio, nuestro recorrido prosigue, hacia la izquierda, en la generosa terraza-solarium junto a la pileta o, hacia la derecha, en la espina circulatoria de los dormitorios (continuación del corredor exterior del tramo anterior).

Ya sobre el final, un último patio definido enteramente por muros, articula el encuentro de la casa con la pendiente de la sierra y habilita un segundo espacio protegido de juego para los nietos de la Sra. Price.

Una suerte de procesión ritual guía la experiencia espacial de la casa, controlando nuestros movimientos, la velocidad del paso, la pausa y el descanso.

13.3 Templo doméstico

Las referencias a la antigüedad son múltiples. La expresión de pesadez de la estructura muraria frente a la ligereza de la cubierta, recuerda las estructuras de piedra y madera de los templos griegos.

La casa entera es una especie de nueva ruina que una vez que el tiempo le arrebató la cubierta, la recrea casi como una estructura que protege y preserva los restos “arqueológicos”.

Los recorridos de aproximación, siempre en ascenso hacia el espacio ritual central, poseen sin dudas una fuerte sentido ceremonial anclado en la profundidad de la historia. El espacio del atrio concentra el grado máximo de representación social y consistentemente es en él donde se despliega el sistema ornamental más rico y elaborado. Todas las señales confirman la filiación histórica (y con más precisión, romana) de la propuesta espacial.

La “casa de la abuela” es, en realidad, un selecto fragmento de historia de la arquitectura que habiendo atravesado tiempo y espacio echó raíces en el paisaje árido y amable del desierto de Arizona.

13.4 Atrium

El interior de la casa romana muestra su magnificencia en los espacios colectivos, de reunión y recibimiento. El primero en darnos la bienvenida, luego de atravesar el estrecho vestíbulo (antecesor del zaguán contemporáneo) es el atrio, rodeado en todo su perímetro por habitaciones. Siendo el espacio de presentación (y representación) de la casa, es natural que las paredes y los pavimentos se construyeran con materiales nobles y preciosos y recibieran una decoración acorde al status familiar. Desde aquí el dueño de casa conduce al visitante hacia el *tablino* o el jardín privado

La cubierta del atrio toscánico o itálico, está sostenida en vigas de madera que liberan al centro un rectángulo de cielo por donde se ventila la casa. Bajo él, en correspondencia precisa, el pavimento se deprime dando lugar a un pequeño estanque que recoge el agua de lluvia (y que desagua a continuación en una depósito inferior de reserva para uso de la vivienda). El indiscutible sentido utilitario del *impluvium* o el *compluvium* es trascendido por su innegable dimensión significativa. El eje vertical tierra-cielo se materializa entre el espejo de agua y la visión enmarcada del firmamento.

El *impluvium* al centro del espacio, fija el carácter del atrio como estructurador de los ejes de composición de la vivienda. En general el sistema axial no es absoluto y se introducen, voluntariamente, pequeños desfasajes que preservan cierto misterio, aumentando interés de los recorridos.

Wright reconstruye bajo su óptica (y estética) personal la realidad del atrio romano.

El atrio de la Casa Price es un espacio amplio, sombreado y de planta cuadrada, rodeado por masivos pilares de forma tronco-cónica invertida. La cubierta plana y ligera, parece levitar sobre el espacio, impulsada tal vez por el caliente aire del desierto. Un óculo (también cuadrado) la perfora sobre la fuente que, ubicada en el centro del pavimento, asegura la presencia permanente de agua. Sobre el testero de los dormitorios, que oficia como telón de fondo del espacio, se construye una enorme estufa a leña (signo ancestral de abrigo y bienvenida). Los cuatro elementos primarios de la naturaleza se reúnen en el atrio: el fuego, el agua, el aire surcando constantemente el espacio y la tierra, representada en el árido paisaje.

13.5 Dentro y fuera

El tránsito hacia el exterior está siempre mediado por la transición del atrio, concebido como lugar de todos los atravesamientos y comunión de todas las actividades colectivas. Generosamente ventilado y a la sombra, es el gran espacio de bienvenida, el salón de juegos, el estar, el comedor y el patio, todos juntos.

Todo el atrio respira centralidad. El eje ascendente tierra-cielo se eleva desde el encuentro preciso del eje frente-fondo que estructura los locales interiores y el derecha-izquierda que relaciona la casa con el entorno natural. Sin embargo, la organización axial no es, al igual que en Roma, directa ni obvia. Un estratégico desfase entre las dos alas de la vivienda permite crear fugas espaciales que preservan la sorpresa y confieren dinamismo a una geometría esencialmente estática. El cuadrado del atrio se transforma en una especie de molinete que en su movimiento virtual precisa sus vínculos con el resto de la casa, dentro y fuera.

El atrio es concebido desde el vínculo intenso y determinante con el exterior. No es casual que Wright defina las aristas del espacio con aire. No hay pilares en las esquinas del espacio cuyos ángulos permanecen invariablemente abiertos al paisaje y es siempre una franja de cielo la que articula el encuentro de los pilares con la cubierta.

La masa de los pilares, definida en función de su rol de control espacial, va aumentando gradualmente hacia arriba, interrumpiéndose de improviso un poco antes de llegar al plano de la cubierta. Por encima de este nivel, delgadas columnillas metálicas (verdadero elemento estructural, concentrado y mínimo), sostienen el cerramiento superior. El contraste es tan abrupto que no puede interpretarse sino como un desvanecimiento repentino de la lógica gravitatoria. El techo no puede apoyarse en ese conjunto de alfileres, ergo: flota.

A pesar de su rigor geométrico y formal, el atrio demuestra ser un espacio flexible. En dirección al ala social se abre francamente y hacia los dormitorios tiende a clausurarse. En los intercolumnios se incorporan pares de postigos, pivotantes y opacos, capaces de graduar el vínculo con el exterior a voluntad. Hacia la terraza mueren en el pavimento mientras que, hacia el otro lado, se apoyan en el antepecho que contiene el avance del terreno natural. El carácter del atrio será siempre interior, siempre interno, pero tan abierto como la situación lo requiera.

13.6 Interiores

El gran salón se integra en una secuencia espacial que se modifica dependiendo del sentido del recorrido. Si entramos desde el patio rectangular de ingreso, el espacio ira expandiéndose gradualmente, a medida que avanzamos guiados por la presencia del muro equipado a nuestra derecha, hasta desembocar, primero en el estar comedor y, finalmente, en el monumental atrio central. Si, por el contrario, ingresamos desde el atrio, aparece como una continuidad natural y “doméstica” de este. Al pasar del atrio al salón, cambian las proporciones y la escala pero la estructura espacial es la misma.

El estar comedor es un espacio alargado fuertemente respaldado en el muro que conforma la circulación exterior (hacia la montaña) y en un testero ciego en el cual se excava una estufa (esta vez sobre el volumen cerrado de la cocina). Hacia el atrio y el valle, en cambio, la relación es franca y directa. El antepecho de la ventana abierta a las vistas, desaparece tras los sillones empotrados entre los pilares. Nuevamente una banda de cielo media el encuentro del cerramiento vertical y la cubierta prolongando la magia de la flotación. Otro tanto sucede en el ala de los dormitorios: la articulación compositiva de la ventana corrida de vidrios fijos sin carpintería, ritmada apenas por las columnillas, metálicas y huecas, que soportan el techo, se transforma rápidamente en un motivo formal recurrente en toda la vivienda.

El proyecto de la envolvente va secundado por el cuidadoso diseño del equipamiento fijo y móvil. Asientos, mesas, estanterías y luminarias completan la hipótesis formal y geométrica concebida para la

vivienda de los Price. La estética del mobiliario es bastante despojada, austera e incluso mucho más tradicional de lo esperable en Wright. El conjunto de sillones butacas y apoyapiés, es resuelto con su estructura oculta, renegando de la moderna distinción entre componentes portantes y soportados. Solo en el juego de comedor el tapizado, verde y texturado, contrasta sobre los geométricos planos de madera clara de las sillas.

La iluminación del ambiente es esencialmente indirecta. Focos de luz que apuntan hacia el techo desde la parte superior de los pilares, brazos que descienden desde allí aproximándose al plano de lectura de los sillones empotrados y, como excepción, una luminaria compuesta que fija el centro de reunión en torno a la mesa del comedor.

A pesar de que el salón está poblado por gran cantidad de piezas de mobiliario, el carácter del espacio lo construye pacientemente el diseño de su envolvente. Los acentos principales residen en el modo en el que se conciben cerramientos y aperturas. De ellos nacen algunos de los eventos más característicos del equipamiento del salón, como el muro de respaldo, poblado de estanterías, o la serie de nichos-asiento en los intercolumnios. Solo en algunos puntos estratégicos, como el rincón del comedor o de la estufa, el espacio cede parte de su protagonismo.

Tal y como había propuesto en su casa de Oak Park, las sillas de comedor, de respaldos intencionalmente altos, generan un nuevo núcleo de intimidad dentro del salón. Al igual que los pilares que rodean el atrio, los respaldos de las sillas conforman un cerramiento virtual en torno a la mesa. Dentro del microespacio así definido, los comensales, aislados momentáneamente de su entorno, se concentran naturalmente en la actividad compartida.

13.7 Ornamentación

La base material con la cual se levantan espacios de tanta intensidad es, paradójicamente, extremadamente sencilla. Toda la casa se construye con simples bloques industriales de hormigón y las cubiertas flotantes se resuelven con un entramado metálico que soporta paneles de conglomerado aislante. La cuidadosa resolución de los detalles contrasta expresivamente con la simplicidad constructiva del conjunto de cerramientos. Comenzando por la concepción del aparejo de los mampuestos: aquí y allá los bloques de hormigón avanzan o retroceden dando movimiento al plano que construyen y desterrando lo previsible y lo banal.

El refinamiento de la puesta en obra es tal que todo el sistema se exhibe honesta y orgullosamente sin ningún tipo de revestimiento o pintura. Sobre una base cromática restringida y controlada (hormigón gris, madera clara, cerámica roja y cobre), solamente un color es aplicado selectivamente a algunos elementos de la composición: el turquesa. A pesar de no ser utilizado en grandes superficies, el contraste con los tostados y tierras del paisaje lo transforma naturalmente en el color que identifica a la casa.

Es poco probable que la identidad de una vivienda, aferrada tan fuertemente a su universo espacial, necesite de una cuidada ornamentación como medio de validación. ¿Cuál es entonces el sentido último del tratamiento interno de los postigos como ricos murales o el delicado respunte de cobre que acompaña la definición de cada arista de la cubierta? Probablemente, solo el reflejo de un propósito intemporal de representación, consonante con la de su antecesor: el atrio romano.

Como en el pasado, el atrio es poblado por obras de arte. Los antiguos frescos encuentran paralelo en los murales geométricos pintados sobre la cara interior de los postigos. Las estatuas de mármol

en la concepción objetual y escultórica de la fuente y la estufa. En ambos casos el refinamiento material y formal es exquisito.

El friso (y más genéricamente las series repetitivas de motivos decorativos) renace integrado o aplicado en los distintos componentes arquitectónicos. Lo encontramos organizando la regularidad de una serie de ventanas, pautando con pequeños cubos la textura rítmica de las delgadas columnillas que soportan el techo, definiendo los bordes del plano de madera de una puerta, o estampando motivos geométricos en el cobre. Cada encuentro de la cubierta con la bóveda celeste es mediado por la presencia de una suerte de “puntilla” geométrica y metálica (guarda de grecas estampada en láminas de cobre).

Los cerramientos horizontales aparentan de este modo una ligereza mucho mayor que la real, colaborando con el misterio de la suspensión. De noche cuando la luz que surge desde la parte superior de los pilares, fagocita en su resplandor los delgados soportes metálicos y la magia se completa.

13.8 Índice de las ilustraciones del capítulo 13

Página 300

1 - Perfil de la casa en el predio. Fachada lateral hacia la montaña / 2 - Escorzo de la fachada lateral de la casa desde la parte alta del predio / 3 - La fachada lateral de la vivienda abierta al valle. Foto de época.

Página 301

1 - Esquema planimétrico de la casa con la sucesión de patios y bloques que agrupan las distintas alas de espacios interiores. Explanada de acceso, ala de invitados, patio de ingreso, ala social, atrio principal, terraza-solarium, ala de dormitorios y patio posterior. Relevamiento original.

Página 302

1 - Vista del portón de ingreso desde el retiro frontal. Al fondo y atrás, ala social / 2 - Gran explanada triangular recostada sobre el ala de invitados / 3 - Patio de ingreso. Vista hacia el testero del ala social. A la derecha, corredor exterior que comunica directamente con el patio central.

Página 303

1 - Planta general de la vivienda. Dibujo original del estudio de Wright.

Página 304

1 - Vista nocturna del atrio desde el exterior / 2 - Vista diurna desde el mismo punto de vista / 3 - Detalle de la fachada exterior del Atrio hacia la sierra.

Página 305

1 - Detalle de la articulación entre los pilares y la cubierta / 2 - Vista del Atrio a través de una de sus aristas vacías / 3 - Detalle exterior de los paneles pivotantes / 4 - Articulación exterior del Atrio con el volumen del ala de dormitorios.

Página 306

1 - Interior del Atrio. Vista hacia el ángulo de la estufa y la conexión con el ala de los dormitorios.

Página 307

1 - Corte transversal y planta del espacio del Atrio. Relevamiento original.

Página 308

1 - El Atrio abierto al paisaje. Vista hacia el ángulo del salón y la terraza. Foto de época / 2 - El atrio de ingreso a la *Casa dei Vetii*, Pompeya / 3 - Fachada interior del espacio del Atrio vista desde la fuente central. Atrás, biombos decorados pivotantes.

Página 309

1 - Detalle de la fachada interior del Atrio, relevamiento original.

Página 310

1 - El interior del salón. Vista hacia el rincón del fuego y el comedor. Foto de época / 2 - Vista del salón desde el umbral de ingreso junto al bloque de la cocina. Foto de época / 3 - El corredor del ala de los dormitorios / 4 - Perspectiva de la casa desde el valle. Dibujo original del estudio de Frank Lloyd Wright

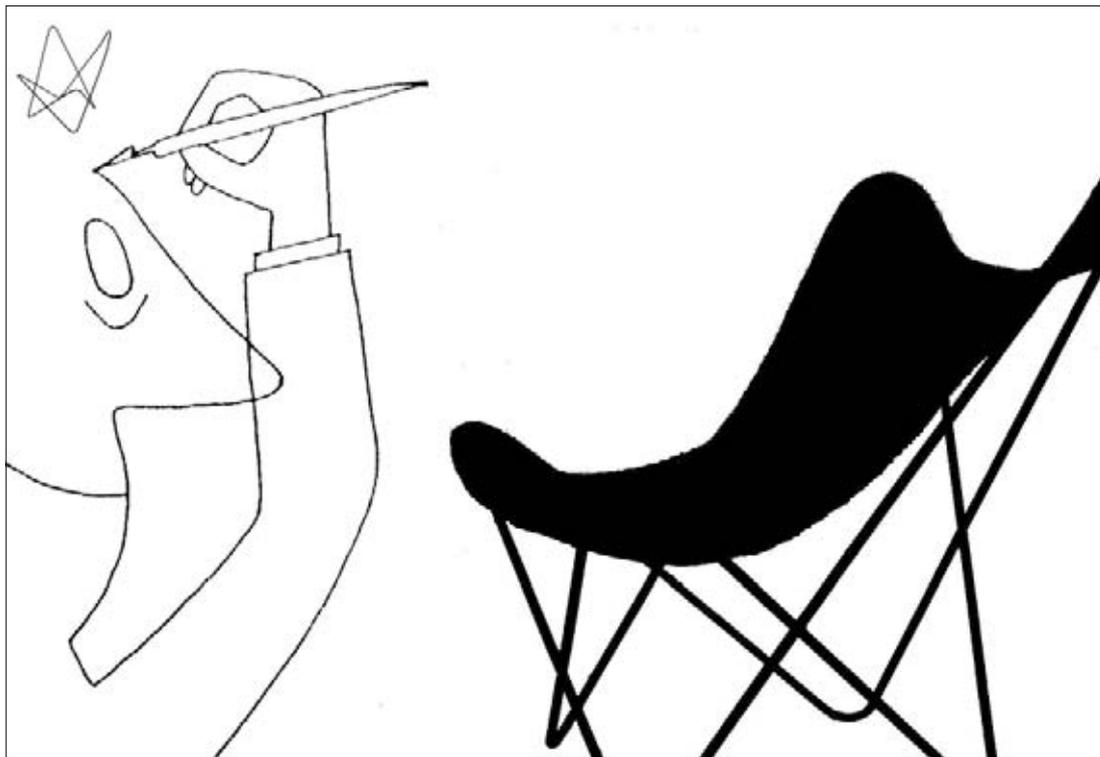
Página 311

1 - El interior del salón. Vista del rincón del fuego y el comedor / 2 - El Atrio central. Vista del ángulo de la terraza-solarium y la estufa.

14 Escenarios para un asiento doméstico

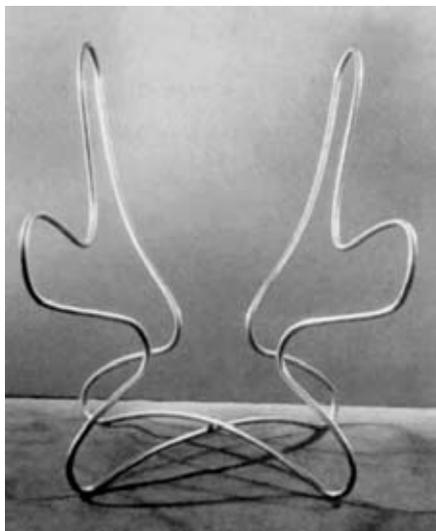
Sillón BKF, Antonio Bonet

Identificación:	Sillón Austral, BKF, Butterfly, AA
Diseñador:	Antonio Bonet, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy
Materiales:	Armazón de hierro y asiento en cuero natural
Diseño:	1938

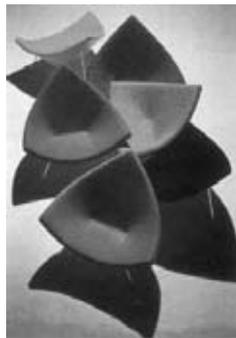
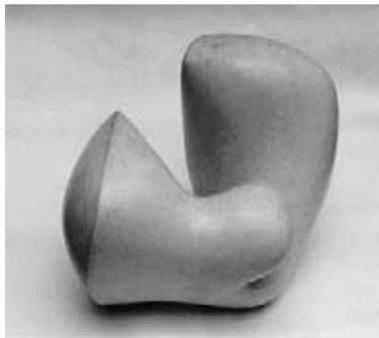




Eslabones encontrados, la silla tripolina de J. B. Fenby

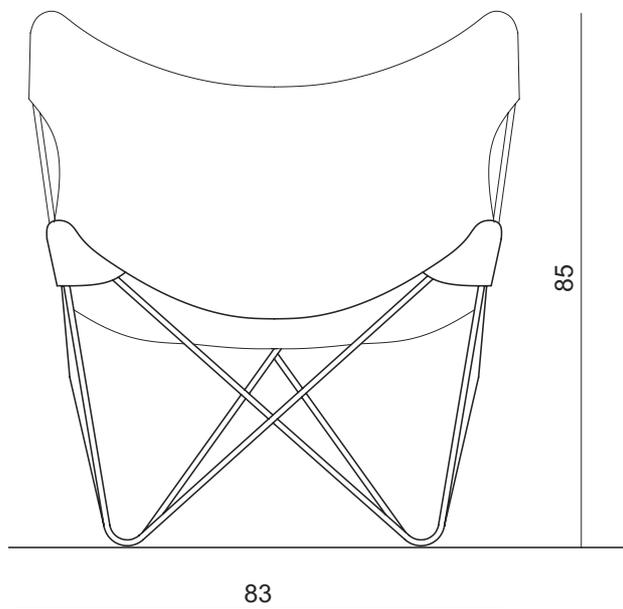
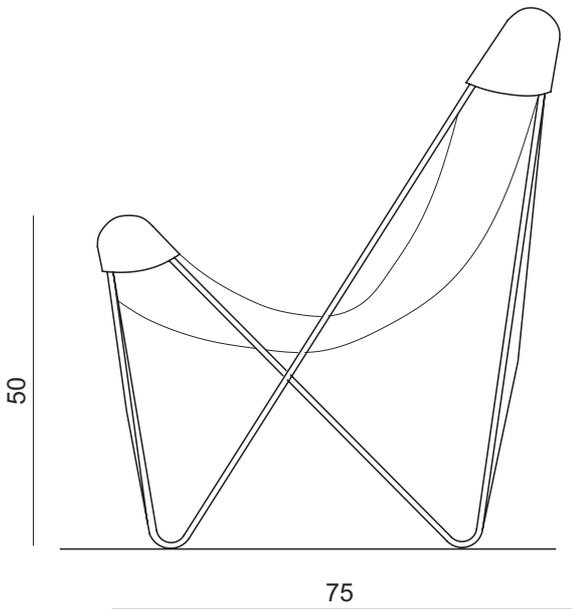
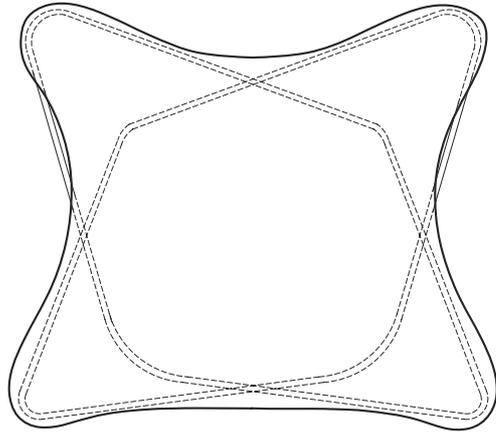


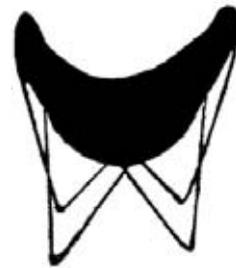
La cualidad escultórica del trazo en el espacio



Herencias y herederos, la estética formal de los años 50



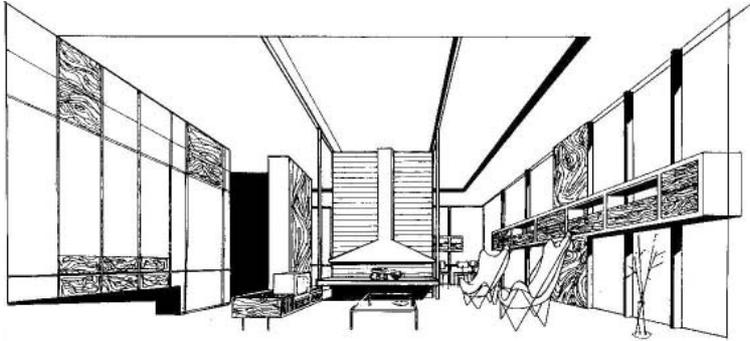




La lógica de uso: versatilidad espontánea



El escenario doméstico en la década de los '50

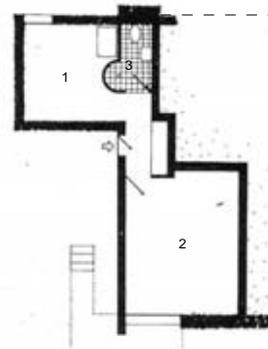


Interiores de Wendell H. Lovett, Craig Ellwood y Richard Neutra



Ecos y reflejos: escenarios domésticos para el sillón BKF





- 1-2. Habitaciones de servicio
- 3. Baño
- 4. Estudio
- 5. Baño
- 6. Dormitorio principal
- 7. Dormitorio secundario
- 8. Baño
- 9. Dormitorio secundario
- 10. Cocina
- 11. Cochera
- 12. Estar comedor

La Rinconada, Punta Ballena, Uruguay, 1948



El salón principal abierto al paisaje marítimo

14.1 Breve descripción

Casi como alguno de los personajes de Steinberg que se dibujan a sí mismos, Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy delinear con precisión el grafismo continuo que, zigzagueando en el aire, define la estructura de soporte de una burbuja individual tan ajustada y confortable como pueda imaginarse.

Acogedor, envolvente, íntimo, el sillón BKF es, ante todo, un asiento doméstico difícil de imaginar en otro lugar que no sea “en casa”. Emanan un espíritu de cómoda informalidad asociable únicamente a los momentos privados, en grupo o en soledad.

Tal y como la describen sus autores en la revista Austral nº3 de 1939, el sillón BKF posee una “armazón de hierro redondo de 12 mm soldado a tope y pintado a fuego y un elemento elástico constituido por un cuero vaqueta natural con forro de lona dividido en cuatro partes para conseguir la superficie gausa necesaria para adaptarse al cuerpo que descansa, unido a la anterior mediante 4 bolsillos en los ángulos del cuero”. Se reconoce la “intención de unir dos mundos, uno blando - uno duro; uno fijo - uno móvil; uno industrial - uno artesanal; uno mineral - uno animal; uno futuro - otro pasado” (juego de dualidades también presente en el mobiliario diseñado por Marcel Breuer, Charlotte Perriand o Lina Bo Bardi).

Antes que superficie de apoyo o asiento, el BKF es un *espacio* donde sentarse. Su expresión se afirma sobre sí mismo y, sobretodo, en la gestualidad humana. El signo gráfico de sus patas anteriores reproduce el cruce natural de piernas de una persona sentada. Como en las alfombras de cueros de vaca que muchas veces la acompañan, la piel envolvente conserva la señal de los hombros y rodillas que fijan el cuerpo del asiento a sus extremidades de hierro. Estas, a su vez, posan sobre el suelo con cautela y en “puntas de pie”. El BKF exhibe su personalidad camaleónica vistiéndose, según la ocasión, de lustroso negro, cuero de vaca, lona estampada o de intensos colores.

Probablemente sea esta presencia “humana” la que permita al BKF (casi como una extensión natural del cuerpo) habitar indistintamente el interior o el exterior de la vivienda.

Su carácter flexible, directo y fácil de comprender (e incluso de reproducir) lo puso en sintonía natural con toda una serie de propuestas experimentales de espacios domésticos de características análogas. Las casas de estructura metálica y livianos paneles prefabricados, reflejaban y se veían reflejados en el modo como la estructura de hierro redondo del BKF recibía el cuero, lona o tela de su asiento.

En el espacio funciona como una escultura contemporánea, un “estallido controlado” (como lo define Fernando Álvarez), aéreo y liviano, independiente de la envolvente arquitectónica. “Su carácter escultórico diluye los conceptos tradicionales de planta y alzado: como objeto espacial recorrible, sin frente ni lados, materializa la gran cualidad solicitada por la crítica modernista, la fusión de Arte y Vida”. (J.F.Liemur y P. Pschepiurca citados en [RECO-02]).

El sillón BKF proporciona, una considerable dosis de confort psicológico, fundada por un lado en la calidez y flexibilidad de su ‘cáliz’ y por otro en la libertad, versatilidad e informalidad de posturas que habilita. Este asiento, nos dice André Ricard, “posee una gran mano que nos acoge en las más variadas y libres posiciones que queramos adoptar: desde el ya clásico apoyo de la cabeza a los lados, como en un sillón orejero, ladeado en amazona, y hasta el extremo de quedar sentado al revés, con la espalda en el asiento” [RICA-98].

14.2 Eslabones encontrados

Los autores del sillón BKF, manifestaron siempre su desconocimiento de la que, sin duda, es su natural antecesora. Eslabón encontrado, la silla “Tripolina” patentada por Joseph Beverly Fenby en 1855 encierra buena parte de las virtudes de diseño del por entonces futuro BKF.

La “Tripolina” es una silla plegable de madera y lona, ligera y de fácil traslado, usada por las expediciones militares y arqueológicas de fines del siglo XIX e inicios del XX. Las escuadrías de madera articuladas mediante herrajes de bronce anticipan la silueta del BKF y el asiento colgante de lona ostenta ya el sencillo sistema de enganche a la estructura portante mediante bolsillos.

Si bien las similitudes son evidentes, las diferencias, aunque puedan parecer sutiles, no lo son tanto. El cambio de materiales recontextualiza el objeto en la contemporaneidad. La rigidización de las articulaciones enfatiza su valencia como pieza escultórica ampliando su rol previo estrictamente funcional.

La *hamaca* presente en las culturas indígenas de buena parte del globo, había sido ya transformada por Fenby en silla de campaña de ejércitos imperialistas. Renace entonces en versión ciudadana, conservando intacto el principio de placer libre y distendido del objeto original. Probablemente sea la misma historia condensada en su forma, la que explique el inmenso poder evocador (y la aceptación) del BKF. En paralelo el sillón BKF aparece como mutación en la cadena de muebles de estructura metálica iniciada por Mart Stam, Mies y Breuer algunos años atrás. El tubo hueco de acero es sustituido por el hierro redondo macizo, iniciando toda una nueva serie de investigaciones técnicas y formales.

Paradójicamente, las últimas versiones comerciales del BKF, abiertas al consumo masivo, cierran el círculo. Retomando la premisa de fácil transportabilidad, flexibilizan nuevamente las articulaciones y vuelve a proponerlo plegable.

14.3 Herencias y herederos

Además de la línea evolutiva que, pasando por la silla de Fenby, nace de las hamacas y perezosos tradicionales, el BKF encuentra eco y resonancia en una multiplicidad de objetos que comparten con él un espíritu común de diseño.

El abrazo protector del cascarón flexible del BKF es congelado por Arne Jacobsen en su diseño de los sillones “*Swan*” y “*Egg*” suspendidos sobre delgadas estructuras metálicas, al igual que la “palma acogedora” que proponen los Eames para su reposera “*La Chaise*”.

Sus premisas de diseño han servido para dar a luz a innumerables piezas de mobiliario y objetos de diseño que reversionan el espíritu lúdico del garabato estructural y espacial (que recuerda incluso a aquel juego infantil de los “hilitos”), y su diálogo polar con la cáscara orgánica que sostiene. Localmente, una feliz transposición de sus preceptos principales, se aprecia en la silla que Enrique Monestier diseña en la década del '60.

En franca oposición al geometrismo abstracto y al dominio de la línea recta, el trabajo con la curva sinuosa y orgánicamente estilizada, propone una imaginería gráfica que parece surgir tanto de la pintura de Joan Miró o Jean Arp, la escultura de Calder o Moore, la arquitectura de Niemeyer, como del perfil de un lago, el cáliz de una flor, las manchas de un cuero de vaca o la silueta de una mariposa (no en vano fue rebautizada en Norteamérica como “*butterfly*”).

14.4 Célebre y popular

Desde su creación en 1938, el sillón entonces denominado “Austral” ha disfrutado de una aceptación académica y popular rara vez igualada. Inmediatamente luego de recibir en 1943 el primer premio del Primer Salón de Artistas Decoradores en Buenos Aires, es reconocido en 1944 por el MOMA de Nueva York, que compra un ejemplar para su colección permanente de diseño. Simultáneamente, el por ese entonces curador del museo, Edgar Kaufmann Jr., adquiere un segundo sillón para la casa que Wright construye pocos años antes para sus padres en Bear Run: la famosa “Casa de la Cascada”.

Producida inicialmente por la firma Artek Pascoe Inc. de NY, desde 1947 la fabricación en EEUU pasa a manos de la Knoll International que la comercializa bajo el nombre de “*Butterfly*”, mientras que en Europa, comienza a producirse bajo el auspicio de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. En la contrapunta de dicha revista aparece frecuentemente un aviso que promociona una línea propia de muebles de fabricación en serie denominada “*Style AA*”. Rodeando a la pieza matriz, el sillón BKF (rebautizado en Europa como sillón AA), aparecen algunas imágenes del mismo ubicadas en contextos arquitectónicos de vanguardia. Junto a ellas, otras fotografías muestran piezas de mobiliario diseñadas a partir del concepto formal y estructural del sillón BKF: una mesa cuya tapa de vidrio flota sobre el trazo aéreo (“sin levantar el lápiz”) de un soporte de hierro continuo y una nueva versión del BKF que congela la flexibilidad del cuero en un asiento de mimbre.

En 1958, el Instituto de Diseño del Illinois Institute of Technology (IIT) lo incluye en la lista de los cien mejores diseños industriales de los tiempos modernos. Pocos años más tarde, luego de un juicio de patentes perdido por la Knoll, la producción del sillón BKF se multiplica a través de un sinnúmero de copias no autorizadas.

Objeto de diseño (y culto) que, a diferencia de tantos otros, no ha caído jamás en desuso, se calcula que en la actualidad, suman más de cinco millones los ejemplares vendidos desde el inicio de su producción.

Para nuestras latitudes, el BKF es, además, una especie de orgullo local que integra la memoria colectiva del pasado reciente de gran parte de nuestra población. Nuestras casas modernas, nuestras viviendas de temporada aparecen indisolublemente ligadas a la silueta inconfundible del este sillón y nuestra memoria sensorial no olvida fácilmente el confortable placer de tirarse a descansar entre las manchas de su cuero de vaca.

Célebre y popular, desde una modesta casa de balneario o una tienda de “modernariato”, el BKF, intacto, continúa desafiando tiempo y espacio.

14.5 Escenarios

A pesar de haber visto la luz en 1938, el sillón BKF reina indiscutiblemente en la década del '50 y desde ese momento en adelante se transformará en un ícono indiscutible de la modernidad.

Luego del espaldarazo del MOMA y la producción masiva en Norteamérica y Europa, parecería como si la energía del BKF fuera gradualmente ganando terreno y contagiando los escenarios en los cuales se posa hasta conformar con ellos un todo unitario y consistente.

La idea de la casa como una serie de habitaciones con usos predeterminados es fuertemente desafiada. El interior se flexibiliza, dividiéndose a voluntad en favor de una relación espacial dinámica y cambiante. La nueva construcción evita la masividad y las casas-pabellón levitan sobre el suelo persiguiendo idea-

les de liviandad y ligereza extrema. La frontera con el exterior se vuelve espacial, abierta e indeterminada (tal vez sean las imágenes de Julius Shulman, fotógrafo de la modernidad, las que con mayor precisión registren la definición ambigua de los interiores de este período).

La lectura espacial se hace cada vez más abstracta y despojada. Se afianza un minimalismo simple y sofisticado, intensamente representado en los interiores domésticos de arquitectos como Richard Neutra, Craig Ellwood o Pierre Koenig y fundamentalmente en la experiencia del programa de las *Case Study Houses* en California.

Domina una gran libertad de expresión y un espíritu experimental que permite, por ejemplo, a los Eames proponer para su casa (la CSH n°8) una construcción realizada con componentes metálicos industriales, montados en obra y en seco. Esta materialidad (“bastarda” y poco decorosa para los estándares domésticos) se exhibe orgullosamente exhaltando juntas y uniones. La estructura sistematizada y abstracta define en su interior espacios amplios y fluidos, habitados por objetos, pinturas y esculturas de todas partes del mundo. Se incorpora así, el espíritu y colorido del arte popular y de las vanguardias. Paneles blancos, negros y de colores primarios componen en la fachada un cuadro neoplástico.

14.6 “La Rinconada”

Así es conocida una de las casas que Bonet construye en la zona balnearia de Punta Ballena, Uruguay, en 1948. La vivienda, a la cual se accede desde lo alto y por detrás, se ubica en el último tramo de pendiente de un predio que desciende desde la cresta de la punta rocosa hacia la playa de Portezuelo.

Como primer gesto, Bonet construye, paralelamente a la línea de la costa, una apretada secuencia de habitaciones que sirve de respaldo al gran salón, volcado hacia la espectacular vista, sobre el borde mismo de la barranca de piedra. Dos hemisferios surgen así con claridad en el interior de “La Rinconada”: uno privado e individual representado en la rítmica crujía de locales que se desarrollan entre el estudio y la cochera, y el otro público y colectivo ocupado por el estar comedor

El bloque de dormitorios y servicios parece recoger la experiencia decantada en las viejas casas a patio rioplatenses. En ellas los dormitorios se organizaban en línea, vinculados entre sí por una circulación pasante y abiertos directamente a la circulación exterior o el patio. En “La Rinconada” la función del patio es retomada por el espacio del amplio salón y la serie de habitaciones conserva intacta la alineación de puertas enfrentadas que permite pasar de un dormitorio al contiguo. Mediando entre ambas zonas encontramos la presencia clave del muro equipado de doble faz. Inteligentemente Bonet alterna las habitaciones privadas con servicios y frente a estos abre la crujía hacia el estar, habilitando de este modo el acceso directo a todos los locales.

La estructura espacial resultante sugiere lecturas abiertas y cambiantes. Cuando todas las puertas están abiertas, se materializa de improviso un corredor que permite rodear totalmente el cerramiento equipado, mientras desfilamos frente a los nichos individuales. Cuando, por el contrario, están cerradas, el muro vuelve a operar separadamente como respaldo y equipamiento de uno y otro hemisferio.

Este mueble-cerramiento funciona hacia ambos lados brindando espacio de almacenamiento. Hacia atrás la profundidad mayor permite albergar placares para cada dormitorio. Hacia el frente la profundidad del nicho se reduce ofreciendo espacio para libros, pequeños objetos y marco de referencia para algunas pinturas. La expectativa por el mundo que se abre detrás, crece con la presencia de dos grandes planos de puertas corredizas que ocultan y descubren alternadamente la estrecha abertura central o el sector de la biblioteca. Simultáneamente la composición de la fachada interior del salón muta.

Evento especialísimo, la escalera exterior de acceso, nexo ligero entre el suelo y el nivel sobreelevado de la vivienda, opera como un “trampolín para la contemplación”. Más que funcional, la ascensión es espiritual y poética, predisponiendo al visitante a detenerse en silencio frente a la imponente del paisaje, antes de ingresar al gran salón.

Una vez dentro, dos tensiones fundamentales signan su espacio unitario: por un lado, la que se establece entre el límite tangible del respaldo del mueble (permeable en los extremos y el centro) y el vuelco libre hacia el horizonte marino y, por el otro, la polaridad diagonal entre el punto de ingreso y el rincón del fuego. Solamente los márgenes reciben algún equipamiento fijo, despejando totalmente el centro para que naveguen libremente en él, asientos, mesas, alfombras y objetos.

En 1968, el poeta Rafael Alberti, que por ese entonces habitaba “La Gallarda”, realiza una descripción del interior de “Solana de Mar” (ambas viviendas proyectadas por A. Bonet) que bien podría fundirse en la imagen del salón de “La Rinconada”: “... allí se encuentra su hoy ya famoso sillón de vaqueta, extraño y bello, con algo de paraguas al revés, pero cómodo para la intimidad diaria, junto a la mesa de mármol o jaspe, como laja caída de la luna. Pieles de vacas y de toros tienden sus mapas por los pisos. Cortinas amarillas envuelven a ciertas horas el ambiente en una penumbra dorada” (cita tomada de [CATA-98]).

14.7 Índice de las ilustraciones del capítulo 14

Página 320

1 - La silla "Tripolina" en las Galerías del Palazzo Bianco, rehabilitación de Franco Albini, Génova, 1950 / 2 - La silla patentada por Fenby, utilizada en las expediciones arqueológicas de principios de siglo. Fotografía tomada en el interior de un templo maya.

Página 321

1 - Lámpara de escritorio de luz indirecta. Diseño de Martin Eisler y Susy Aczel. Fabricada por Ilum, Argentina / 2 - El escultor sueco Olle Baertling trabajando en una de sus obras, 1959 / 3 - Silla de tres pies diseñada por Lina Bo Bardi / 4 - Estructura metálica de la silla diseñada por Eva Zeisel en 1948.

Página 322

1 - Reposera TDCO, inspirada en el sillón BKF, Team Fierro, Argentina, 2001 / 2 - Florero trilobado, Valentine Schlegel, 1954 / 3 - Sillón y apoyapiés "Egg", Arne Jacobsen, 1957 / 4 - Sillas "Ant", Arne Jacobsen, 1951 / 5 - "Human Concretion", escultura de Jean Arp / 6 - Sillas "Coconut", George Nelson, 1955 / 7 - Reposera "La Chaise", Charles y Ray Eames, 1948.

Página 323

1 - Bancos de estructura metálica diseñados por Dorothy Schindle en 1955 / 2 - Silla de inspiración BKF, Enrique Monestier, Uruguay, década del '60 / 3 - Ilustración de Gil Elvgren.

Página 324

1 - Antonio Bonet sentado en su creación. Foto de época / 2 - Detalle del enganche del asiento de cuero con el sistema de "bolsillos" / 3 - Geométrales del sillón BKF, relevamiento original.

Página 325

1 - El sillón BKF, en su versión original en cuero natural. Vista de escorzo / 2 - Viñetas que muestran las infinitas posiciones de uso del sillón BKF.

Página 326

1 - Afiche publicitario de la compañía de pavimentos cerámicos "Marley", 1953. La identidad "moderna" del pavimento se refleja en el mobiliario y los objetos de diseño de la vanguardia de los '50, entre ellos el sillón BKF.

Página 327

1 - Interior doméstico de una casa diseñada por Wendell H. Lovett en 1952. Nótese la coherencia expresiva entre el ejemplar de BKF y la envolvente arquitectónica / 2 - Croquis perspectivos del interior de los apartamentos Broughton de Craig Ellwood, en el que aparecen como parte del equipamiento un par de BKF / 3 - El BKF en un interior doméstico diseñado por Richard Neutra en Los Ángeles.

Página 328

1 - Detalle de "Trois Femmes", Le Corbusier, 1950. Nótese la separación entre el soporte lineal y la mancha soportada / 2 - El estudio de Antonio Bonet en Buenos Aires.

Página 329

1, 2 - El sillón BKF en los estanques de la casa experimental VDL de Richard Neutra en Los Ángeles.

Página 330

1 - "La Rinconada", Vista desde la parte inferior del barranco de piedra / 2 - La fachada vidriada hacia el mar / 3 - Planta baja de la vivienda con las habitaciones de servicio / 4 - El ingreso a la vivienda, a través de la escalera exterior abierta a las vistas. Fotos de época.

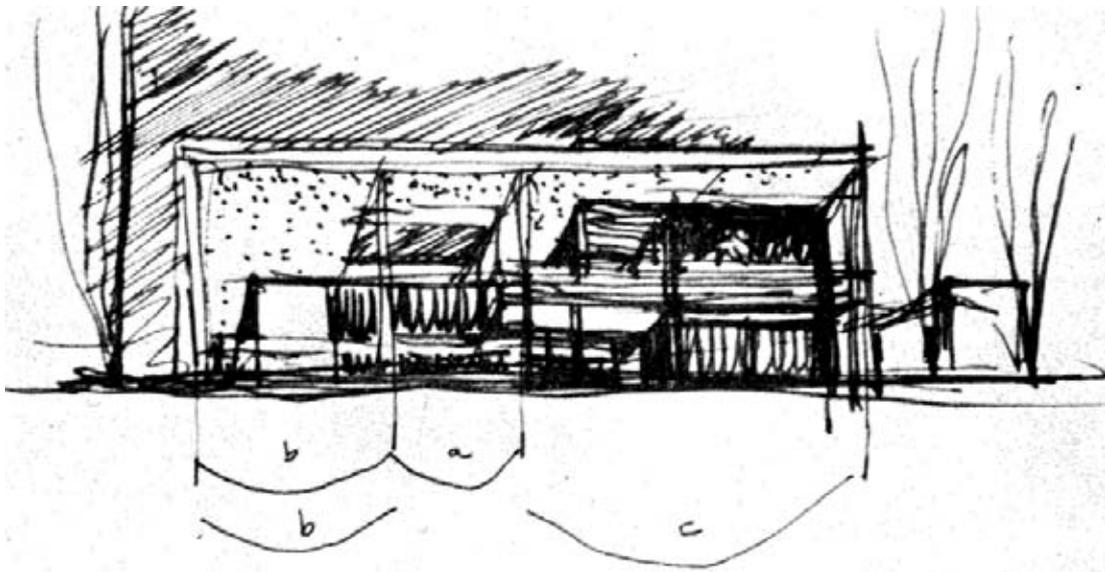
Página 331

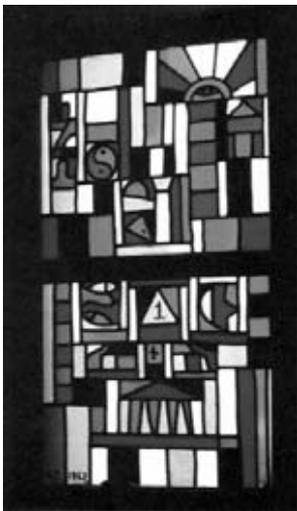
1 - "La Rinconada", vista general del conjunto desde el mar / 2 - Planta principal de la vivienda. Atrás la crujía de habitaciones y adelante el gran salón comedor / 3 - El interior del salón. Composición original del autor a partir de fotografías de época.

15 Reino intermedio

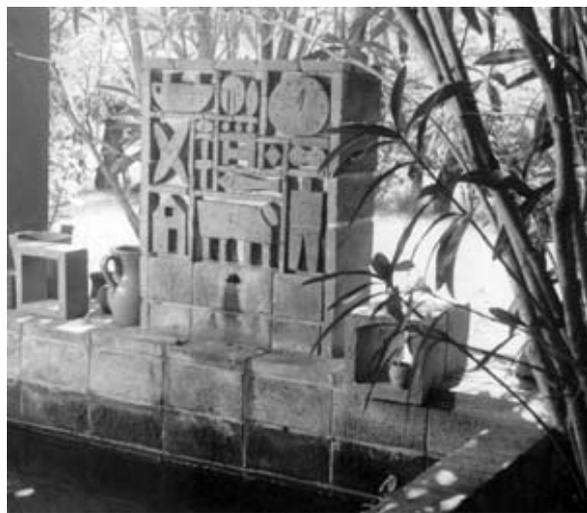
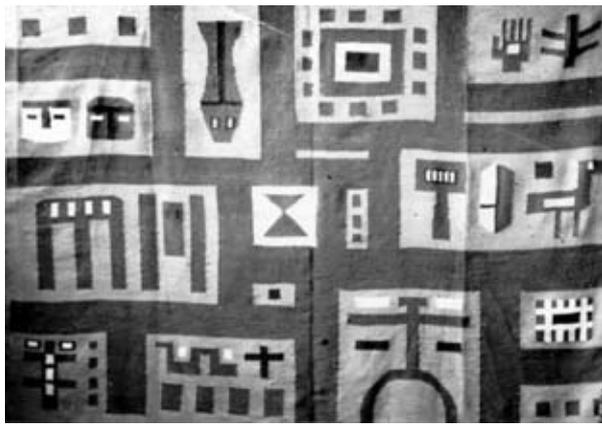
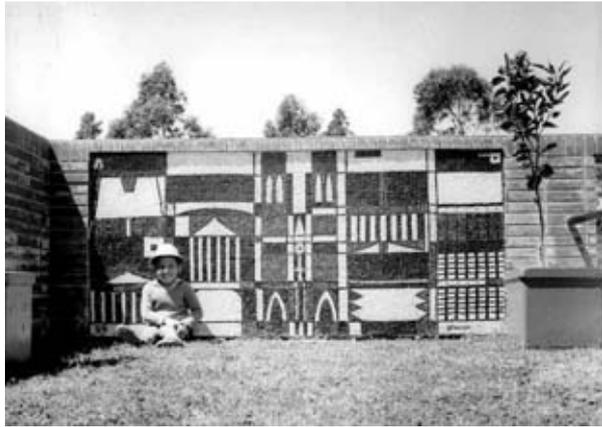
Casa Payssé, Mario Payssé Reyes

Identificación:	Vivienda Payssé
Arquitecto:	Mario Payssé Reyes (Montevideo, 1913 - 1988)
Propietario Original:	Mario Payssé Reyes
Ubicación:	Gral. Santander 1725, Carrasco, Montevideo, Uruguay
Número de niveles:	Tres
Construcción:	1954 - 56

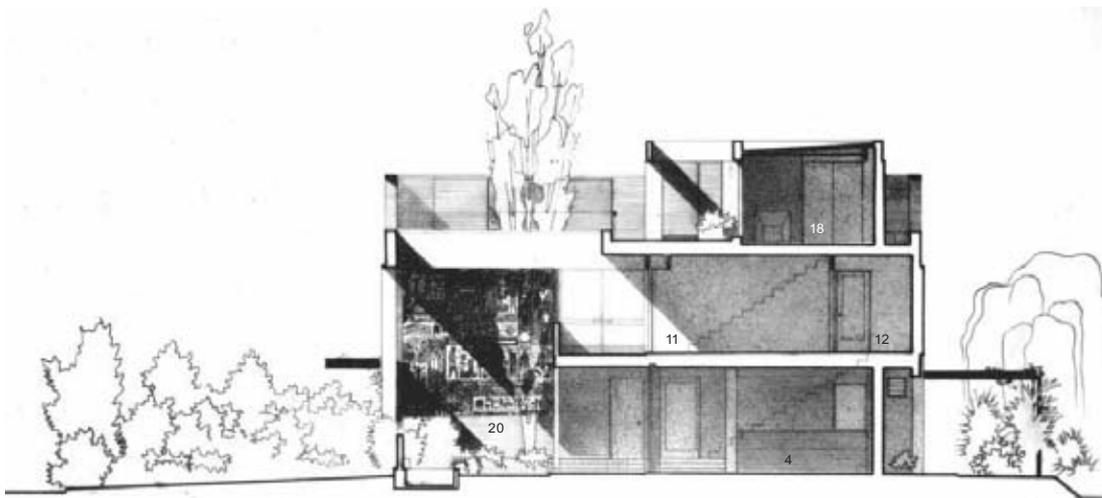
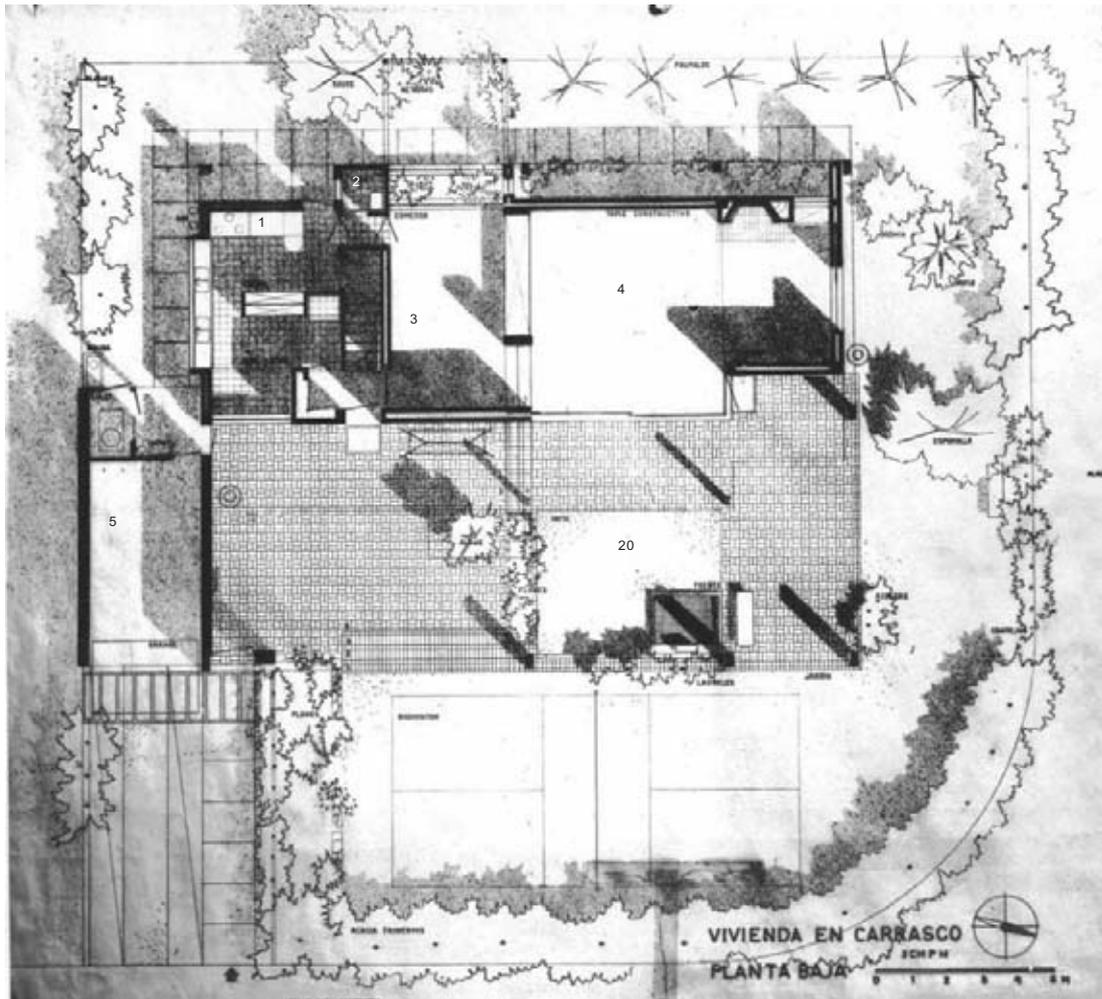




Aproximación y reconocimiento exterior

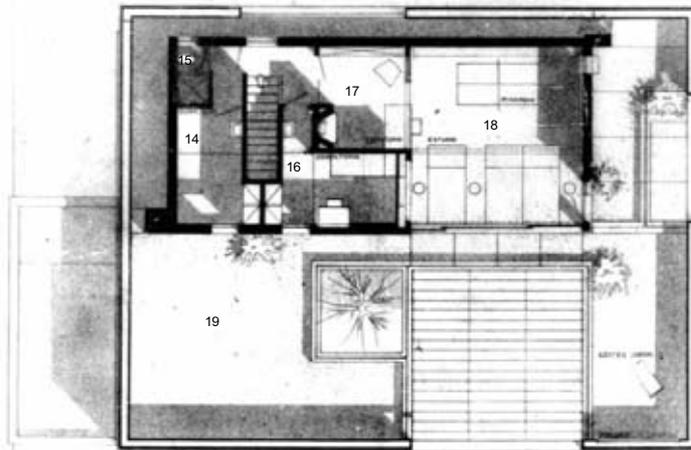
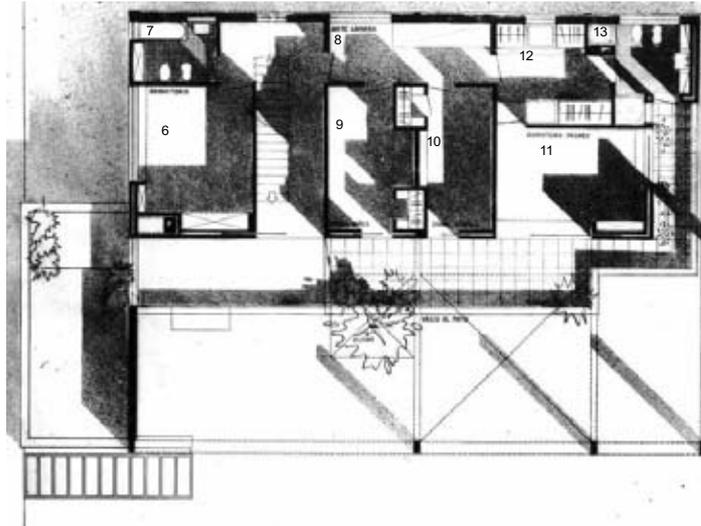


La tradición del hombre abstracto: el arte constructivo de la escuela de Joaquín Torres García



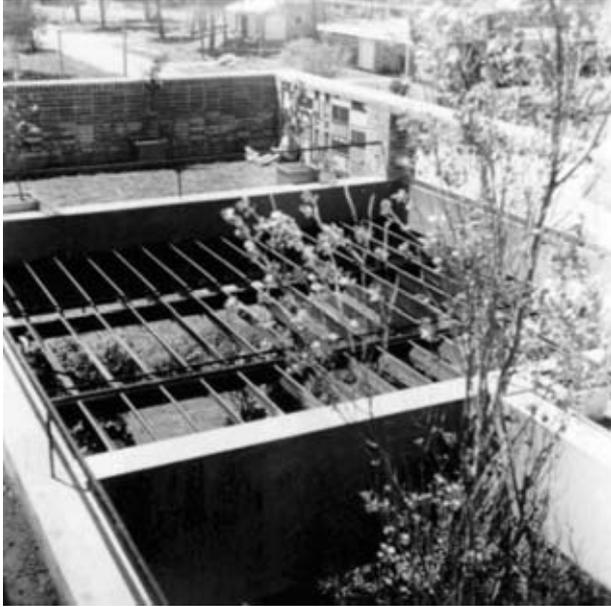
La vivienda según los gráficos originales de Mario Payssé

1. Cocina
2. Toilete
3. Comedor
4. Caldera
5. Garaje
6. Dormitorio
7. Baño
8. Ante cámara
9. Dormitorio niños
10. Dormitorio niñas
11. Dormitorio padres
12. Vestidor
13. Baño
14. Dormitorio servicio
15. Baño
16. Dormitorio
17. Escritorio
18. Estudio
19. Azotea jardín
20. Atrio

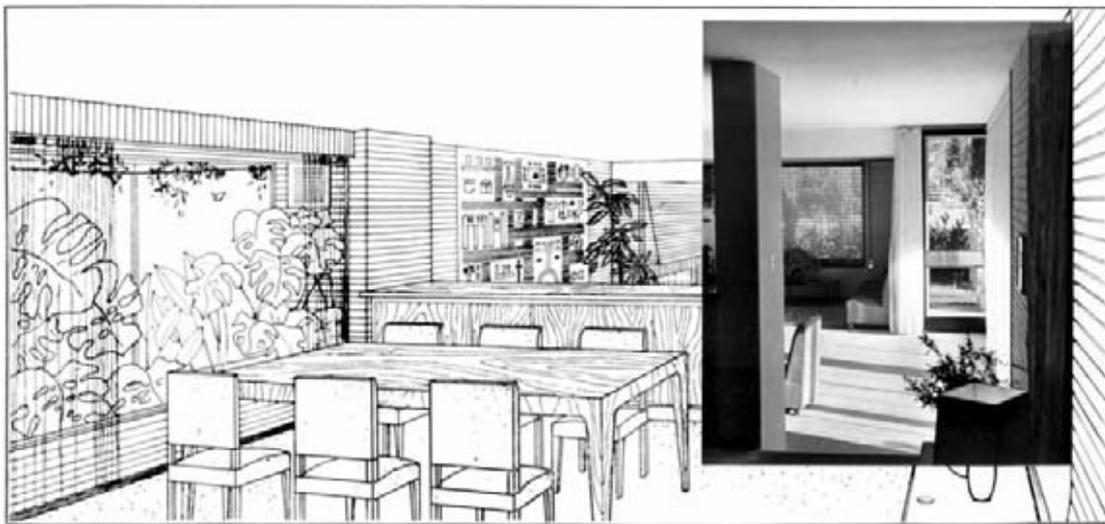




El gran espacio del atrio donde se desarrollan la mayor parte de las actividades colectivas de la familia



La huella espacial del atrio, presente en todos los niveles de la vivienda



La transición hacia el interior; los espacios de reunión



La presencia permanente del verde en los ambientes interiores



El mural "Las cuatro estaciones" de Alamy dominando visualmente el espacio de múltiple altura del atrio

15.1 Breve introducción

La vivienda celebra su carácter de artefacto, de objeto producto del ingenio humano. Se reconoce con claridad una caja prismática cuyas proporciones han sido cuidadosamente estudiadas y, dentro de la cual, la vida doméstica parece encontrar todos los matices que necesita. Más allá de la preocupación evidente por diseñar un artefacto, una *machine d'habiter* capaz de resolver el conjunto de necesidades cotidianas de su propia familia, Payssé es consciente, y así nos lo hace saber, que “*la realidad del espacio no consiste en el techo y las paredes, sino en el espacio interior en que se vive*” (Lao-Tse, citado por el propio arquitecto, con relación a su vivienda en Carrasco). Le interesa la caja pero sobretodo el universo espacial interior que esta delimita.

La apuesta proyectual divide el espacio interno a la envolvente de ladrillo visto en dos hemisferios: hacia el fondo se organizan los espacios interiores propiamente dichos y hacia el frente un racimo de espacios de transición que dan vida - con una unidad compositiva pocas veces vista anteriormente - a un verdadero reino espacial intermedio.

15.2 Credo

Como Le Corbusier, Mario Payssé Reyes publica sus obras completas en vida. Gracias a esto, queda registrada su forma de pensar y de aproximarse a las diferentes dimensiones de la arquitectura. Sobrevuela en toda la obra un espíritu integrador que rescata el pensamiento y la práctica que fundan el movimiento moderno. A todos sus maestros, directos o indirectos, dedica alguno de los capítulos de esta “autobiografía intelectual”, exposición de principios, credo. Vilamajó, Cravotto y Torres García, representan su realidad local; Gropius, Le Corbusier, Mies, Mendelsohn, Aalto, Wright y Richard Neutra (a quién, no casualmente, dedica el capítulo: “La vivienda, sus principios”), su filiación moderna internacional.

Subyace en la raíz misma del proyecto de su casa, el espíritu del Pabellón del L' Esprit Nouveau; la materialidad dispuesta al devenir del tiempo de la contemporánea Casa Experimental de Aalto en Muuratsalo; la imbricación espacial de Wright, Loos o Vilamajó; la confianza absoluta en la geometría de Le Corbusier o Torres García; la calibrada fluidez interior-exterior de las viviendas de Neutra. La casa de Payssé es, en ese sentido, un original y personalísimo ejercicio de síntesis disciplinar.

15.3 El espíritu necesita más espacio que el cuerpo

“La casa era pequeña, de pocas piezas, pero tenía pórticos, terrazas, pérgolas donde contemplar la naturaleza; el espíritu necesita más espacio que el cuerpo” (Axel Munthe en El Libro de S.Michele, citado por Payssé en [PAYS-68])

Así es la casa que Mario Payssé Reyes construye para su vida diaria. Los espacios realmente interiores forman un conjunto pequeño, funcional y en cierto modo previsible para una familia como la suya (pareja y cuatro hijos). Su organización es compartida en buena medida por la práctica doméstica contemporánea. En planta baja el área de relación con los servicios agrupados en un extremo, en la planta intermedia el área íntima de los dormitorios y en el tercer nivel su estudio personal. Sin embargo, la experiencia espacial crece y se multiplica al infinito cuando la casa encuentra su otra mitad y se completa en el magnífico porche de múltiple altura. Como opuestos que se complementan vitalmente los interiores se funden y entrecruzan con una variada gama de espacios intermedios, ingrediente clave de la gratificante sorpresa de habitar la casa.

Payssé menciona que “la vida al aire libre exige en el Uruguay que la casa tenga un espacio verde parcialmente cubierto y cerrado donde pueda obtenerse intimidad y protección” [PAYS-68]. Para avalar la afirmación - y coherentemente con el espíritu “cientificista” del momento - cita estadísticas que verifican que: “durante los tres meses de verano y a lo largo de doce horas de luz natural (de 8 a 20hs), por lo menos la mitad del tiempo resulta molesto estar a la intemperie absoluta sin reparo del sol, viento, lluvia o humedad” [PAYS-68].

La primera impresión de la casa puede sugerirnos un proceso de sustracción compositiva, que alcanza su expresión final “excavando” la mitad anterior del volumen. Pero, si observamos atentamente, reconoceremos con facilidad como Payssé se preocupa por conservar intacto un gigantesco edículo que protege y señala el sector de terreno destinado a la vida doméstica. Un ancho friso de ladrillo descansa sobre una trama geométrica de pilares rodeando toda la construcción. Este primer y definitivo gesto formal, identifica el lugar y habilita su apropiación. Podemos ahora sí decidir con libertad en que sectores concentrar la masa construida y en cuales preservar el carácter aéreo y “espacial”.

La mitad anterior de la vivienda se convierte en un espacio donde el “rozamiento” aumenta y la velocidad se reduce. En ella se concreta radical y gozosamente la integración de todas las artes plásticas que profesaba la doctrina constructivista y que Payssé acompañaba entusiasta. Es el espacio de proyección natural del cuerpo y el espíritu; lugar de encuentro y transición natural entre todas las dimensiones de la vida. Este gigantesco atrio, si bien conserva siempre su unidad, permite la creación de múltiples rincones diferenciados desde los cuales nacen variadas perspectivas. La vista fuga, casi siempre, dirigida por un orquestado conjunto de estímulos: a veces la horizontalidad de los balcones nos dirige la atención hacia la presencia focal del gran mural, otras la verticalidad del álamo piramidal perforando la cubierta nos proyecta hacia el cielo. Las múltiples aperturas de la envolvente son alternativamente afirmadas o negadas por la presencia del vegetal. Es interesante apreciar como la ubicación estratégica de pantallas verdes no solamente aumenta el misterio, sino que va modificando la percepción de la profundidad del espacio a medida que nos adentramos en él. Objetos de escalas muy diversas como la íntima fuente de Matto Vilaró o el enorme mural de Alpu, proporcionan la atmósfera adecuada a cada uno de los distintos rincones del espacio.

El vínculo entre los ambientes interiores y el gran atrio cubierto (sobre el cual todos se proyectan), evoca las relaciones espaciales cruzadas del *piano nobile* de la Casa Müller de Loos. Por otra parte, es indudable que “el aprendizaje y la vivencia junto con su maestro Julio Vilamajó, imprimieron en Payssé una particular visión del contexto y el ambiente y una predisposición natural para el tratamiento de las sutiles conexiones entre interior y exterior, entre construcción y naturaleza (Mariano Arana y Salvador Schelotto en [AAVV-95]).

La experiencia de la casa en movimiento se transforma, -como en Loos, como en Vilamajó - en un catálogo vivo de eventos y situaciones difíciles de imaginar desde la bidimensionalidad de una fotografía. “La forma es fotogénica, el espacio no. Si los acontecimientos se siguen unos a otros en el tiempo, no se les puede mostrar como tales en una superficie plana” (Jean Grenier, citado por Payssé en [PAYS-68]).

El devenir temporal tiene un rol fundamental. La naturaleza aprovecha los espacios cedidos voluntaria y gustosamente y conquista otros. El fluir de las estaciones y el crecimiento vegetal aportan su dinámica propia. Cambia el color, cambia la luz, los aromas, el espacio. Árboles, arbustos, enredaderas e incluso los musgos, que conviven simbióticamente integrados a los ladrillos que levantan la casa, rediseñan día a día el atrio, siempre nuevo, siempre cambiante.

15.4 La huella del espacio

El impacto inicial del espacio de recibimiento se desdobra en los múltiples estímulos que generosamente nos ofrece. Encontramos en él espacio (en el sentido más amplio) para cada situación y estado de ánimo imaginable. La secuencia inaugurada en el atrio fluirá naturalmente puertas adentro.

Nos recibe una zona de relación donde se reconocen claramente tres sectores. Hacia la izquierda y algunos escalones más arriba encontramos el espacio del comedor, abierto al estar y a la “escenografía” montada en torno al totem en el retiro posterior. La imagen cuidadosamente estudiada de la ventana del comedor, se prolonga plásticamente en el tapiz realizado por Elsa Andrada sobre diseño de Augusto Torres (hijo del maestro del constructivismo), y culmina hacia la derecha en el rincón del fuego con la aparición de la estufa. Flanqueado por éstos dos bolsones estáticos, el gran cuadrado central aparece como el área más flexible y cambiante de todo el espacio de relación. El movimiento de grandes paños vidriados consigue, por momentos, desmaterilizar su frontera con el espacio del atrio. Es particularmente intenso el modo en el cual la esquina vidriada (batiendo un paño, deslizando otros) desaparece ante nuestros ojos. Como siempre y como nadie el registro fotográfico de Julius Shulman logra captar la delicada relación interior-exterior, signo de identidad inconfundible de la modernidad doméstica de los años cincuenta.

Espejando el interior, otro cuadrado de idénticas dimensiones califica también flexiblemente el espacio del atrio. Sobre el rincón de la fuente, la perforación superior regula la cantidad de sol que ingresa al espacio mediante el movimiento controlado de las lamas regulables. La luz, el sol, la brisa y la vista surcan la casa. El espacio vital del atrio deja su huella en toda la vivienda. Invade y atraviesa los interiores colectivos, estrechándose momentáneamente en los espacios de circulación, para retornar sobre sí mismo desde la planta superior.

Un gran balcón corrido avanza todo a lo largo del atrio, mediando la relación de éste con los dormitorios. Uno de sus extremos se cierra para crear un área de estar íntima que pueda ser utilizada durante todo el año. Por encima de nuestra cabeza, las aperturas se solapan y cruzan con aparente libertad. El universo espacial continúa su expansión, multiplicando las alternativas de disfrute de la vivienda.

15.5 La azotea

“Subo el alma a la azotea, para que esté libre y pueda jugar” (Fernando Cabrera, “La Azotea”, Album “Fines”, 1993).

Al igual que su maestro Vilamajó, Payssé elige las alturas y hace que su estudio emerja libre, por encima de su propio universo doméstico. El volumen construido en la terraza, se retrae lo suficiente de modo que su presencia hacia el exterior pase prácticamente inadvertida. Desde la ausencia protegida del estudio y la azotea dominamos visualmente la casa sin ser vistos. Hemos superado la cota de referencia natural que cierra por lo alto el espacio del atrio y a través de las mismas aperturas que permitían el crecimiento del álamo y el ingreso de la luz del sol, espiamos ahora su actividad cotidiana. Bordeando la terraza jardín, un muro perimetral impide la visión horizontal descontrolada. De esta forma la tensión se concentra naturalmente en un par de puntos claves en los que se abren generosas ventanas apaisadas. El mundo exterior se resume entonces, en esos dos paisajes enmarcados, las copas de los árboles vecinos asomando sobre el muro-horizonte y el cielo infinito.

15.6 Ladrillos / Tierra cocida

Según Payssé, *“el ladrillo, pese a los cincuenta siglos de uso no ha agotado aún sus posibilidades”*, reconociendo en el ladrillo una serie de ventajas que lo destacaban sobre otros materiales. Es manuable y adaptable a distintas aplicaciones constructivas, envejece bien, tiene buen aspecto y color, posee buena inercia térmica, es buen absorbente acústico y de la humedad y, además, se produce en el país (en la segunda mitad del siglo XX la experiencia uruguaya con los cerámicos ha sido internacionalmente reconocida a través de la obra de Eladio Dieste).

Esta búsqueda de tecnologías apropiadas para el tiempo y el lugar, sumada a una actitud absolutamente contemporánea frente al diseño, anticipa en varias décadas lo que K. Frampton bautizaría luego como *“regionalismo crítico”*. En 1968, citando a Miguel de Unamuno, Payssé anota: *“es dentro y no fuera, donde hemos de buscar el Hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno”* [PAYS-68].

15.7 Vida y geometría

El ladrillo es un trozo abstracto y geométrico de materia natural e intemporal. Sus dimensiones remiten a la mano del hombre que lo fabrica y pone en obra. Es, además, una unidad expresiva que se enlaza muy bien con un manejo compositivo que multiplica por igual razones geométricas y mampuestos. La lógica constructivista y constructiva funcionan empáticamente. La casa se levanta con códigos similares a los que construyen los murales, vitrales, esculturas y tapices. El número, la regla de oro, proporciona la consistencia geométrica del conjunto.

“Intuir y ordenar: construir. Vida y geometría se confunden; espíritu y forma; idea y cosa”. “Un objeto (cosa o ser vivo) en el plano geométrico, ya es idea, algo espiritual”. “Lo vital y lo abstracto se identifican. El descubrimiento de tal nexos es el conocimiento de lo real profundo: vida y geometría. Hombre-universo” [TORR-38].

15.8 La tradición del hombre abstracto

“Ahora la pintura, la arquitectura, la escultura y la música están en un mismo plano”. “Cuadro, objeto plástico, vaso, muro pintado, se sustentan y fundamentan en lo que se sustenta y funda todo, universalmente: en la unidad”. “En el arte constructivo todo es uno” [TORR-38].

Toda la casa está pautada por la sucesión de acontecimientos plásticos que se ubican de modo estratégico, focalizando la mirada sensible y geométrica del espacio. “Las cuatro estaciones” (el gran fresco de Alpu), altar principalísimo, remata la visión longitudinal del atrio. Un segundo altar pequeño e íntimo nace entonces en torno a un espejo de agua bordeado por abundante vegetación. Payssé ubica la fuente de Francisco Matto Vilaró bajo el sol tamizado por las lamas de madera y la enfrenta hábilmente al estar siguiendo un eje secundario que ingresa libremente en la casa. Una vez dentro, nuestra vista se dirige hacia la ventana del comedor. Tras la pantalla transparente y en medio del filtro luminoso de la densa vegetación (que camufla la escasa profundidad del espacio), una obra de arte vuelve a atrapar nuestra atención. Un antropomórfico totem, diseñado y construido por el propio arquitecto con los mismos cerámicos que toda la casa, se yergue como un centinela en medio del verde. El devenir de la luz natural a lo largo del día, sumado a la integración de iluminación artificial, transforma a la ventana en una especie de diorama que ofrece su cambiante espectáculo como telón de fondo del comedor. Una

vez alcanzada la estación terminal, en el universo elevado e independiente de la terraza, el mural de Edwin Studer perpetua con mosaicos venecianos rojos azules y blancos, los grandes períodos de la historia de la arquitectura.

Mario Payssé logra transformar su casa en un espacio pictórico-escultórico-arquitectónico que apuesta por la unidad del evento plástico. Los artistas involucrados intervienen comprometidamente en el espacio, mientras que la aproximación proyectual del arquitecto es perceptiblemente plástica. Los límites entre las distintas disciplinas artísticas se desdibujan al mismo tiempo que hacen lo propio las fronteras entre espacios interiores y exteriores, entre artificio y naturaleza.

15.9 Índice de las ilustraciones del capítulo 15

Página 340

1 - Vista general de la vivienda desde su acceso principal sobre la calle Santander / 2 - Vitral constructivista / 3 - Vista general de la casa desde la esquina del predio.

Página 341

1 - Mural de mosaicos venecianos, realizado por Edwin Studer / 2 - Totem cerámico diseñado y construido por Mario Payssé Reyes / 3 - Tapiz realizado por Elsa Andrada sobre diseño de Augusto Torres, que se ubicaba frente al punto de ingreso al estar / 4 - El mural «Las cuatro estaciones» de J. Alpuy / 5 - Fuente realizada por Francisco Matto Vilaró, integrante del Taller Torres García.

Página 342

1 - Planta baja de la vivienda y corte transversal. Dibujos de Mario Payssé Reyes.

Página 343

1 - Planta intermedia: dormitorios / 2 - Vista general de la fuente Francisco Matto Vilaró / 3 - Planta superior: estudio / 4 - Fachada lateral vista desde el jardín.

Página 344

1 - El reino intermedio del atrio, registrado por el lente de Julius Shulman.

Página 345

1 - Vista desde el estudio hacia el atrio / 2 - Vista desde el estar íntimo hacia el balcón de la planta superior / 3 - Visión axial del atrio hacia el mural de Alpuy.

Página 346

1 - El vínculo fluido entre la galería bajo el balcón corrido de los dormitorios y el estar comedor / 2 - La relación entre el espacio del comedor y el estar en un montaje de fotografías y dibujo realizado por el propio arquitecto.

Página 347

1 - El espacio de estar de la planta alta, abierto sobre el atrio / 2 - Vista del estar hacia el rincón del fuego / 3 - El “diorama” del comedor con el tótem cerámico de Mario Payssé / 4 - Dibujo correspondiente al proceso de ideación del tótem cerámico.

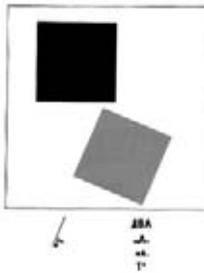
Página 348

1 - Vista del atrio desde el balcón de los dormitorios. Al fondo, el mural “Las cuatro estaciones” de Alpuy.

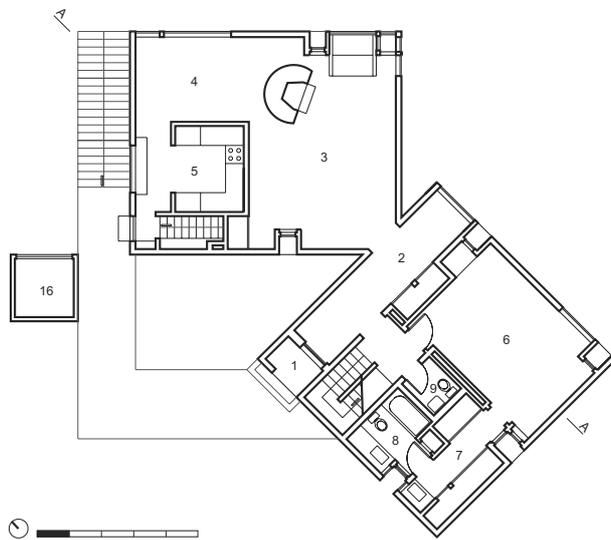
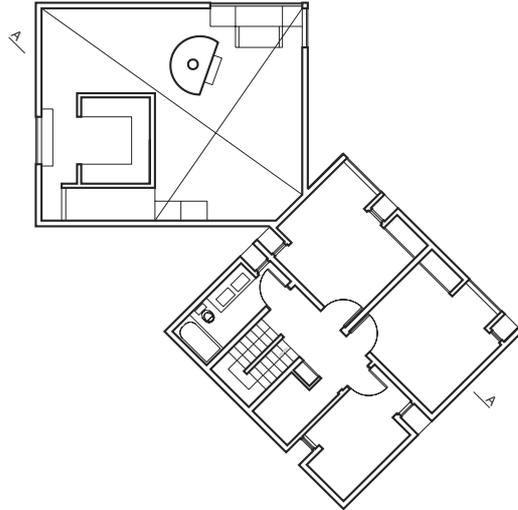
16 La ventana habitada Casa Norman Fisher, Louis Kahn

Identificación:	Casa Norman Fisher
Arquitecto:	Louis Kahn (Isla Osel, 1900 - Nueva York, 1974)
Propietario Original:	Norman Fisher
Ubicación:	Hatboro, Pennsylvania
Número de niveles:	Dos
Construcción:	1960 - 1967

Architecture comes from The Making of a Room
The Plan. A study of rooms is a place good to live work learn



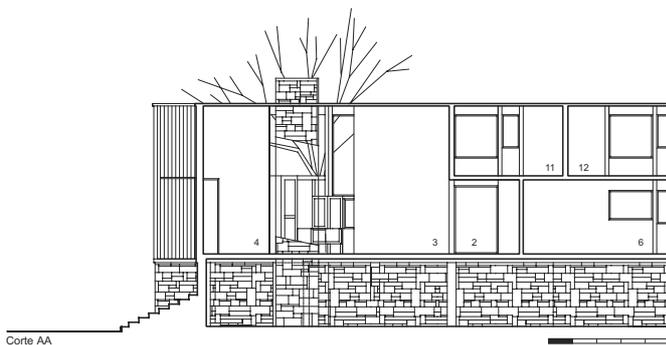
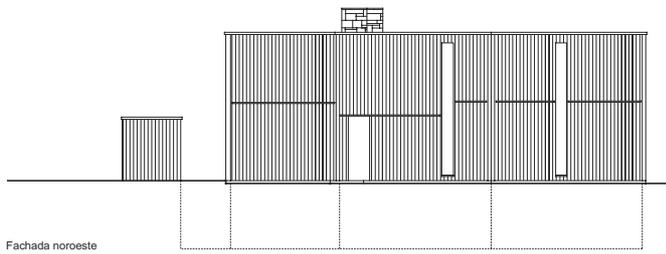
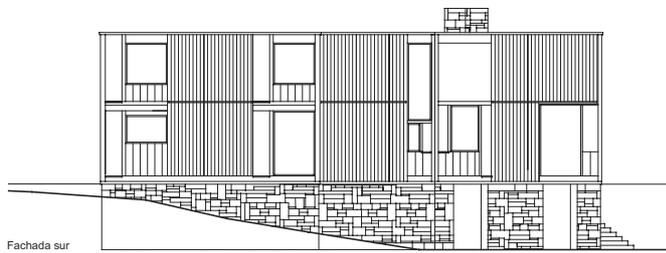
*Implantación y reconocimiento exterior*



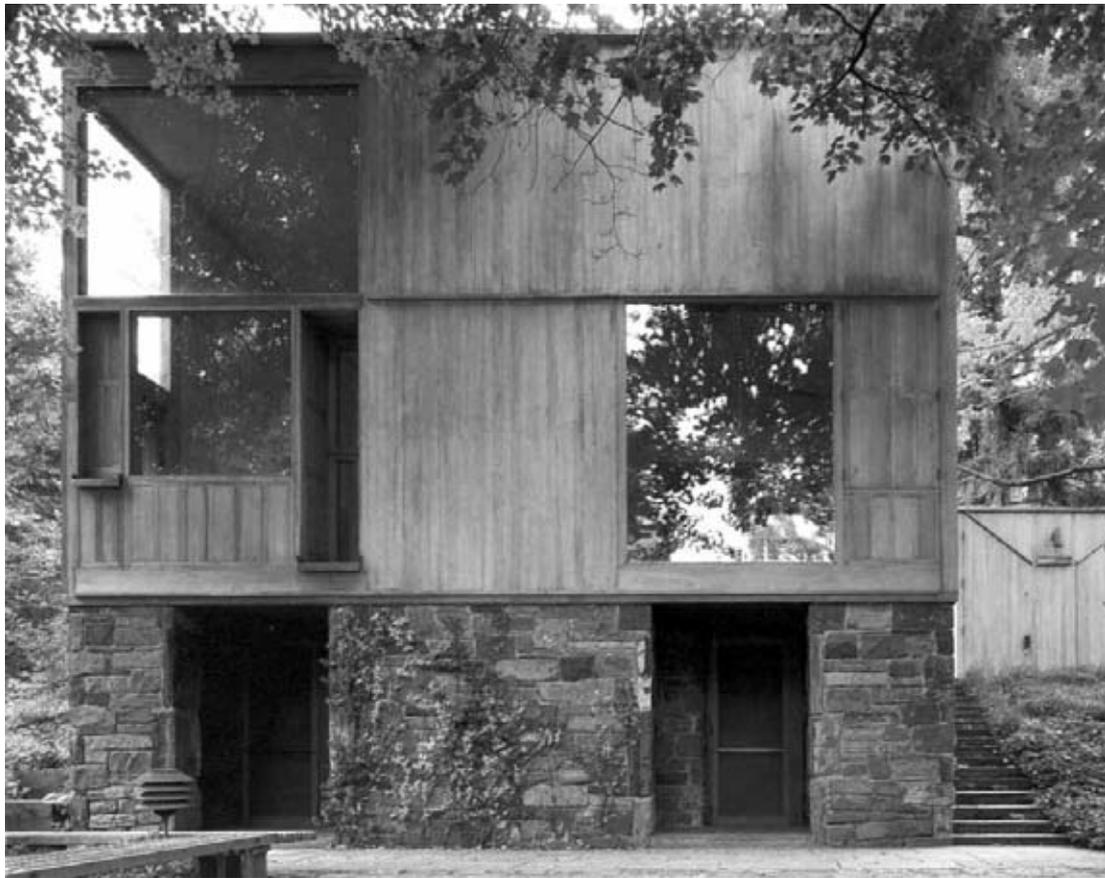
1. Porche
2. Vestibulo
3. Estar
4. Comedor
5. Cocina
6. Dormitorio principal
7. Vestidor
8. Baño
9. Toilete
10. Doble altura sobre estar, comedor y cocina
11. Dormitorio secundario
12. Dormitorio secundario
13. Estudio
14. Depósito
15. Baño
16. Depósito



“Historia de dos cuadrados”



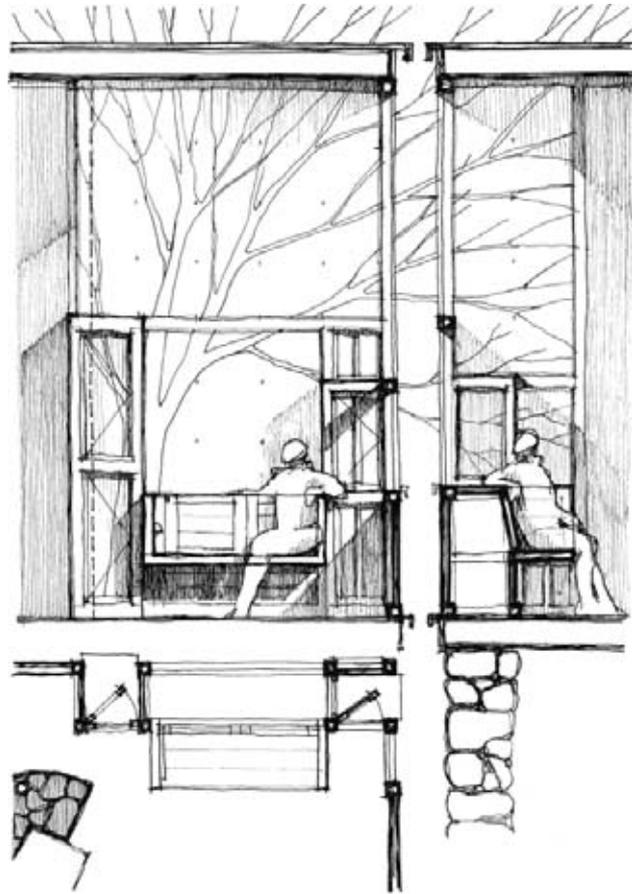
- 2. *Vestíbulo*
- 3. *Estar*
- 4. *Comedor*
- 6. *Dormitorio principal*
- 11. *Dormitorio secundario*
- 12. *Dormitorio secundario*

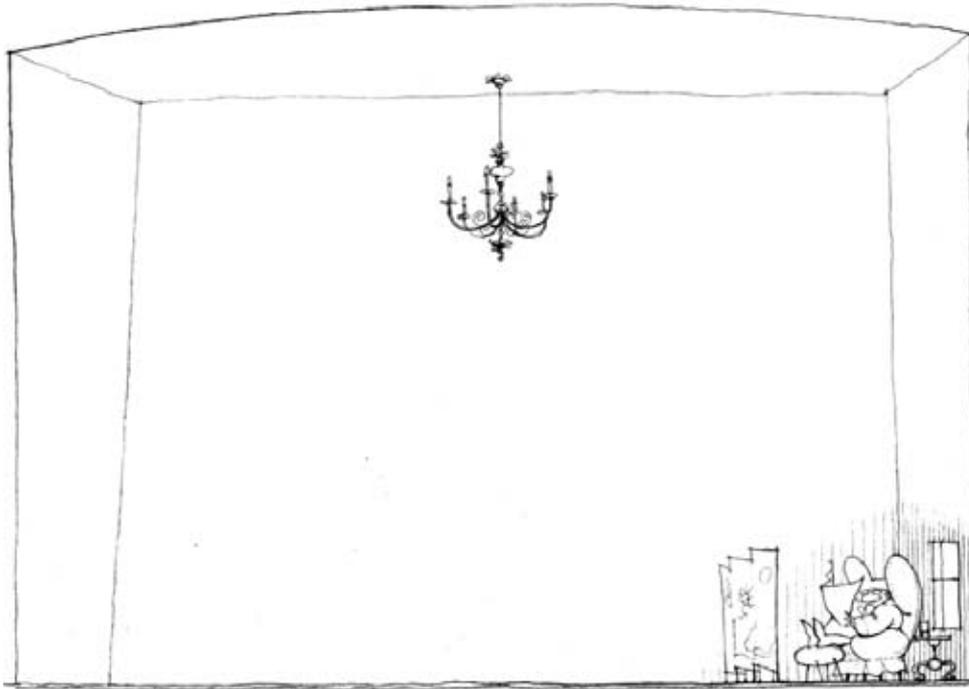


La condición material. Piedra y madera: pesado, macizo y permanente vs. ligero, aéreo y efímero



La ventana habitada, proa abierta al paisaje





El espacio de la ventana y el espacio del fuego



La Arquitectura hace de La Creación de una Habitación
La Planificación de habitaciones es un buen lugar para vivir, trabajar, aprender



Un gran poeta como
nunca preguntó alguna
vez al Arquitecto que
podría de sol compatible
tu edificio. Que tu ático
tu habitación se como
dices el movimiento del
sol como su esplendor
cuando golpea al costado
de un edificio

La Habitación
es el lugar de la mente. En una habitación pequeña como me
expresa lo mismo que en una grande. En una habitación a solas
con otra persona esto podría generarse desde el vector de proximidad al
con el otro. Una habitación no es tal sin luz matutina
en la mañana comienza la
hora del día y el cambio
de las estaciones



«Architecture comes from the making of a room»

16.1 Breve descripción

La casa Norman Fisher, obra de la madurez de Louis Kahn, se levanta sobre un terreno que desciende suavemente desde la ruta de acceso hasta encontrar su límite natural en un pequeño curso de agua.

La vivienda está compuesta por tres prismas de madera, aproximadamente cúbicos, apoyados sobre un basamento de piedra. Los dos mayores, análogos aunque no idénticos, contienen respectivamente los espacios colectivos e íntimos, mientras que el tercero, bastante menor, completa la composición ofreciendo espacio para la sala de calderas y un pequeño depósito.

Una articulación geométrica de recursos sencillos y efectivos, regula con precisión la ubicación de cada elemento: dos cubos girados en frágil contacto a través de una simple arista.

La presencia de los dos volúmenes principales evidencia la estructura binuclear de la vivienda. El sector del ingreso y los dormitorios se distribuye en dos niveles, mientras que la mitad correspondiente a las actividades de relación se desarrolla a doble altura. Los servicios correspondientes se integran a cada una de las áreas. Sólo basta entonces, que la arista del primer cuerpo profundice su contacto y se encastre en una de las caras del segundo, para asegurar la continuidad de uso del espacio interior.

La contención formal del exterior se traslada a la definición de los espacios interiores de la vivienda, cuya mayor expresividad converge en la resolución del rincón del fuego del estar, junto a la ventana en ángulo abierta al jardín posterior. Esto es así, a tal punto, que la casa puede incluso entenderse como concebida para otorgar sentido último a la aparición de esta exquisita “ventana habitada”, herencia y síntesis de tradiciones espaciales que, a lo largo de la historia, han afirmado innumerables propuestas de microambientes vinculados al fuego y la ventana.

16.2 *Saltbox houses*

En más de una oportunidad, Kahn manifestó su interés por las casas que construyeron los colonos en New England en el siglo XVII. Las llamadas “*saltbox houses*”, son construcciones de madera, de gran abstracción geométrica y techos de aguas asimétricas, levantadas casi siempre sobre un basamento de piedra. Será precisamente la simplicidad formal y constructiva y el carácter directo de esas volumetrías primarias bajo el sol, la expresión que Kahn retoma de las construcciones rurales de Pennsylvania.

Por otra parte, Kahn, admira explícitamente la producción doméstica de Utzon y algunas viviendas de Le Corbusier, en las que cuales revela su interés por la rusticidad de los materiales y la integración de tradiciones regionales. El Cabanon, la Villa en Mathes, la Casa Errazuriz y las casas Jaoul serán mencionadas repetidamente en el desarrollo de su actividad docente.

El ojo adiestrado de Kahn es capaz de reconocer en la historia los temas de investigación que, enraizados en la más auténtica tradición, le permiten desarrollar un discurso personal y contemporáneo. De algún modo, su preocupación por trabajar conscientemente la continuidad de las ideas arquitectónicas, se refleja en el carácter intemporal y universal que trasluce el conjunto de su obra (sin importar escalas o programas), y en el cual la Casa Fisher no es por cierto una excepción.

16.3 Historia de dos cuadrados

Kahn tenía colgada en su estudio una imagen de la planta de la Villa Adriana. El encadenamiento minucioso y preciso de espacios puede ser también interpretado bajo la óptica objetual del movimiento moderno, como una serie de volúmenes agrupados fortuitamente. Éste tipo de inversión de la figura sobre el fondo es la que probablemente convalide la composición “casual y desordenada” de fragmentos que propone la Casa Fisher (y, contemporáneamente, alguna de sus obras en oriente). La otra referencia bastante probable, por la coincidencia en la impronta gestual utilizada, es la serie de imágenes creadas por El Lissitzky para el cuento infantil: “Historia de dos cuadrados” de 1922.

La Casa Fisher inventa un conflicto sin referencia alguna en su entorno, y exhibe su voluntaria irresolución. La imagen repetida de un cubo que rota para encontrarse con su sombra, reflejo, o estadio anterior, inaugura en Khan, una asimetría compositiva infrecuente hasta entonces. El mismo, sorprendido, llega a expresar: “nunca antes había pensado que pudiera tomar un cuadrado y hacerlo rotar de forma que el propio giro actuase como articulación”.

Cuando nos enfrentamos al edificio desde el exterior, la simplicidad del planteo geométrico (dos cubos girados uno respecto al otro, articulados por el contacto ‘fortuito’ de la arista de uno, sobre una de las caras del otro), revela una admirable variedad perceptiva, funcional por otra parte, a las intenciones del proyecto. Los mecanismos que regulan la posición y orientación exactas de cada componente, son tan complejos y precisos, como sencillos y aleatorios parecen ser. Las formas son simples pero la relación entre ellas es compleja.

Al rodear el conjunto, instintivamente nuestra mirada se dirige, de forma alternada, según alguna de las lógicas impuestas por los pares de direcciones involucrados en el diseño. Al mirar perpendicularmente al cubo de ingreso, vemos como el otro fuga tranquilamente hacia la intimidad del jardín posterior. En cambio, cuando observamos el mismo cuerpo desde atrás (misma dirección, sentido contrario), el prisma del estar comedor, cuya dimensión ha aumentado gracias al desnivel del terreno, avanza dramáticamente hacia nosotros penetrando con su proa acristalada el verde paisaje circundante.

Este gesto (movimiento detenido), transporta la ventana en ángulo del estar, al medio de la naturaleza. Entre las copas de los árboles y junto al fuego, este espacio es en realidad, un “claro del bosque” integrado al salón.

Para conservar su integridad geométrica, reforzar su independencia y el carácter casual de su implantación, los ligeros prismas de madera no se afirman directamente en el terreno, sino que se posan sobre un basamento de piedra, este sí fuertemente enraizado en el suelo.

La pendiente natural del predio, que desciende hacia la orilla del pequeño arroyo, es utilizada para incorporar al proyecto otro concepto abstracto: el arriba y el abajo. Cuando el terreno desciende, descubre el mundo de lo subterráneo, representado en los muros de piedra que, invisibles desde el acceso, emergen en la fachada posterior (y que en el interior del salón construyen el volumen de la estufa). En oposición, el mundo de lo aéreo, representado por la ligereza de la estructura superior de madera, construye simultáneamente, la casa y el bosque.

Un simple giro y un plano horizontal de referencia, dan forma el “drama” de la casa Fisher, y están presentes en cada transición, en cada pequeño movimiento dentro o fuera de la vivienda. Recursos mínimos, máximo rendimiento. Tan simple como una historia de dos cuadrados.

16.4 Dentro y fuera

Cuando nos aproximamos a la casa desde la calle, la expresión de la construcción es absolutamente hermética. Dos cubos de madera, apoyados apenas sobre el terreno, surgen silenciosos entre los árboles. La leve modulación que produce la presencia de algunos cortes verticales profundos, no consigue alterar la pureza volumétrica del conjunto.

La intensa abstracción formal del exterior necesita ser preservada, debido a lo cual, se evita la incorporación de cualquier elemento que altere (incluso temporalmente) su imagen.

Cuando se necesiten superficies vidriadas amplias (para tomar luz y vistas del exterior), serán resueltas casi a plomo exterior, de modo de generar la mínima alteración posible en el sistema planar de la vivienda. Consistentemente, la movilidad de las aberturas de ventilación (batientes) es trasladada al interior de la envolvente, desarrollándose oculta en la profunda sombra de los estrechos tajos verticales que pautan las fachadas (*bay window* invertido).

El acceso no se enfatiza en absoluto, apareciendo como una simple perforación que interrumpe la continuidad de envolvente. La transición mínima se produce en un nicho cuya profundidad coincide con el ancho de la puerta de ingreso. Aún en su austeridad extrema, el diminuto porche se las ingenia para equiparse incluso con una pequeña banca lateral.

Una vez traspasado el umbral, un corredor, relativamente amplio, culmina en un gran paño vidriado que nos permite disfrutar desde el primer instante del jardín posterior. A la derecha, una distribución funcional mínima vincula con la escalera y el dormitorio principal. Un poco más adelante y a la izquierda, el muro se interrumpe abriendo paso hacia el cuerpo social de la vivienda.

Entramos entonces, desde uno de sus ángulos, al espacio a doble altura del salón. Libres y despegados de la envolvente perimetral (aproximadamente cúbica), navegan en su interior: el prisma de la cocina y el cilindro de la estufa a leña. La composición define sus campos de fuerza cuando (siguiendo un gesto circular cuyo centro se sitúa en la arista por la cual ingresamos al otro cubo), ambos volúmenes eligen su destino final en el espacio.

Esta forma de reestructurar espacios inicialmente flexibles, abiertos y continuos, a partir de la ubicación estratégica de islas que encapsulan los elementos de servicio, es fácilmente rastreable en muchas otras casas experimentales del siglo XX. Basta recordar, por ejemplo, la Casa Farnsworth de Mies Van der Rohe o la Casa de Vidrio que Philip Johnson construye para sí en New Canaan.

En los cuadrantes más próximos al ingreso se organiza el recibidor y el estar; en los otros dos: hacia el frente, la cocina y hacia el fondo, el comedor.

El eje vertical de la estufa, desplaza su ubicación previsible (en el encuentro de las medianas del rectángulo) hacia uno de los ángulos, desafiando la estabilidad de la planta e incorporando a su área de influencia al jardín posterior. El pesado cilindro es, además, seccionado según un plano vertical y oblicuo respecto de la envolvente. Esto hace que las tensiones del estar confluyan naturalmente en un foco situado exteriormente. La geometría integra de este modo, ambos universos: interior y exterior, convirtiendo al rincón de la ventana en protagonista absoluto de la mediación.

A su vez, la estufa oficia como vigía de la frontera entre los dos cuadrantes posteriores. Desde la diagonal por la cual entramos al salón, resbalamos suavemente por la espalda curva del volumen de piedra hacia el rincón reservado al comedor, entre la cocina y la fachada al jardín.

Considerando la fuerza y el carácter primario del planteo geométrico, quizás el mayor logro de la composición sea que su “tiranía” no llegue a manifestarse, diluida detrás de una cuidadosa manipulación de la luz y una extraordinaria sensibilidad para el manejo de las proporciones y los materiales.

16.5 Origen de todas las presencias

“Considero a la luz como el origen de todas las presencias y a la materia como luz apagada. La materia que la luz crea, implica una sombra, y la sombra pertenece a la luz” (L. Khan, Febrero 1969, Conferencia inaugural de una exposición de su obra en Zurich).

“Las sombras son ya muros” [BACH-75].

La importancia de la luz en la obra de Kahn es indiscutible. Louis Kahn devela el espacio utilizando la luz como instrumento principal. Aún dentro de una propuesta de cierta introversión como en este caso, logra transformar a la vivienda en una especie de reloj de sol, capaz de detectar las modulaciones luminosas más sutiles a lo largo del día y con el transcurrir de las estaciones.

Ningún matiz se resiste a los artilugios que la casa se inventa para capturar la luz. Los grandes paños vidriados (invariablemente sobre la fachada posterior), habilitan el juego intenso de la luz directa, mientras que los profundos nichos atrapan, simultáneamente, la suavidad de la luz difusa. En el primer caso el paisaje y el habitante se exponen al diálogo franco; en el segundo media el misterio de los fragmentos que las rendijas verticales dejan entrever.

La luz es, sin duda, una componente protagónica del diseño de la “ventana habitada”. Baña generosamente el ángulo del estar e imprime a su paso la filigrana de la carpintería de la ventana sobre los muros y la chimenea, evidenciando sus texturas. La proximidad de la abertura a las copas de los árboles hace que, además, la luz que ingresa en el salón sea filtrada por una delicada trama vegetal que muda, cíclicamente, a lo largo del año. La luz cálida del otoño alimenta puntualmente, la ilusión de desmaterialización de los volúmenes de la casa entre el follaje dorado de los árboles que la rodean.

Extraña mezcla de Vermeer y Hopper la investigación de Khan (origen europeo y adopción norteamericana), integra los delicados matices de la luz interior con el fuerte impacto del sol golpeando contra las fachadas de la casa.

Para él, ningún espacio podía considerarse verdaderamente arquitectónico si no recibía luz natural directa y por eso se opuso fervientemente a la utilización del basamento ciego de la casa como espacio de uso cotidiano. Finalmente terminarían por ubicarse allí áreas de depósito para la leña y herramientas de jardinería, lavandería y servicio en general.

16.6 Verdad material

Khan nos enseña a apreciar la naturaleza tangible de un material al aproximarlos a otro. Conoce bien la neutralidad del revoque blanco o del hormigón pulido y de ahí que lo haga ser compañero del roble o el travertino para que, en el diálogo, disfrutemos de sus texturas.

La aplicación de sus principios de legibilidad estructural y honestidad material lo lleva a utilizar los materiales en estado natural, haciendo que sus condiciones superficiales se transformen en su propia ornamentación (continuando la predica de Loos). La piedra y la madera poseerán para él condiciones

especialmente adecuadas para capturar la luz. El vidrio actuará según su doble valencia, transparente-reflejante, integrando la textura del follaje de los árboles, como presencia real o especular, al diseño de las fachadas interiores y exteriores de la vivienda.

La sensualidad del tratamiento material jamás diluye, voluntariamente, la potencia de una geometría que de lo contrario terminaría por fagocitar toda la composición.

La casa Fisher recupera el placer de reencontrarse con la naturaleza misma de la materia. Se disfruta “la madera” y no la tabla y se diseña con extremo cuidado y delicadeza el modo en el cual se acoplan y articulan los distintos materiales. Es, por ejemplo, tan solo la profundidad de una sombra la encargada de resolver eficazmente el encuentro entre los planos de madera y las superficies vidriadas. Otras sombras, esta vez mínimas, subrayan el antepecho de los profundos nichos y el pasaje entre el basamento, las fachadas de madera y el plano de la cubierta.

Aún en su continuidad material, el fino grafismo de las juntas entre las distintas piezas de madera, diferencia, sin violencia ni alarde, la estructura portante de los paneles intermedios.

Los materiales son incorporados, utilizando todas sus dimensiones (tanto físicas como semánticas). El basamento de la casa se construye enteramente en piedra, conformando el hemisferio inorgánico, mineral, pesado, masivo, afirmado al suelo, permanente y perdurable (representación plausible de una ruina futura). En franca oposición, se levanta sobre él, la envolvente de madera, hemisferio orgánico, vegetal, ligero, planar, aéreo, efímero y perecedero de la vivienda.

16.7 “Architecture comes from the making of a room”

“Cada rincón en una casa, cada esquina de un cuarto, cada pequeño espacio en dónde nos gusta ir a acurrucarnos, a recogerlos sobre nosotros mismos, es para la imaginación, una soledad, el germen de una habitación, de una casa” [BACH-75].

“La génesis de la arquitectura coincide con el nacimiento de la habitación. Una sociedad de habitaciones es un buen lugar para vivir, trabajar y aprender. La habitación es el lugar de la mente. Por ello, en un cuarto pequeño uno no se expresa de la forma en que lo haría en una gran habitación. Una habitación no puede considerarse tal sin luz natural. La luz natural revela la hora del día y el vaivén de las estaciones”. Y acota, entonces, al margen: “Un gran poeta americano preguntó alguna vez al arquitecto, ¿Qué retazo del sol atrapa tu edificio, que luz baña tu cuarto?, porque, como sabes, el sol no conoce su grandeza hasta que golpea el costado de un edificio”.

Esta reflexión de Khan sobre la arquitectura, el espacio y la luz, forma parte integral de un grafismo, admirablemente sintético, en el que se representan los atributos esenciales de la habitación, concebida como unidad arquitectónica: bajo el espacio de una cúpula (conformada también por el propio texto), dos personas conversan –íntimamente- sentadas frente a la ventana y a una estufa encendida.

Observando con atención el espacio interior de la casa Fisher, parecería ser que, en este caso, la arquitectura deriva, ya no de una habitación: el estar, sino más precisamente del rincón de la estufa, junto a la ventana que abre sobre el jardín. El origen y la resolución de la vivienda confluyen en este rincón de conversación, al abrigo del fuego y bañado por la luz natural que filtran las copas de los árboles.

16.8 La ventana habitada

16.8.1 El espacio de la ventana

“La ventana media entre el habitante y el mundo: enmarca el paisaje y al observador del paisaje. Ojos, oídos fosas nasales, boca del edificio, la ventana es el umbral de las sensaciones. La antropología de la construcción habita la ventana” [FERN-92].

En palabras del propio Kahn, “el espacio de la ventana puede devenir una habitación privada dentro de la habitación”. Esta idea se fundamenta en una larguísima tradición, reserva a la ventana el rol natural de espacio de recogimiento, propicio tanto a la conversación íntima como a la introspección.

Inicialmente era un recurso natural de aprovechamiento del espacio, ya que los gruesos muros de piedra liberaban, cuando se practicaban en ellos aberturas, verdaderos microambientes donde leer, estudiar, trabajar, conversar, ocultarse o incluso dormir.

Punto estratégico de control, en la ventana podía desarrollarse cualquier tarea mientras, simultáneamente, se estaba al tanto de todo cuando acontecía fuera de los muros.

A medida que los esquemas estructurales y constructivos fueron cambiando, los muros se hicieron cada vez más delgados. Desaparece así, el natural impulso de redimir el aspecto residual de estos pequeños espacios pero sobrevive la magnífica tensión que emana de la proximidad a los orificios por los cuales la habitación respira.

Lugar donde tienen lugar los acontecimientos vitales: aire, luz, proyección espacial y visual. Posibilidad de ver sin ser vistos, ojos que espían detrás del velo de párpados-cortina, umbral custodiado que, aún por sí solo, es capaz de engendrar espacio.

Cuando la envolvente adelgaza, busca entonces plegarse para conformar el rincón de la ventana. Nace de este modo el *bow window*, verdadero “tórax” expandido en busca del aire exterior.

Los recursos mutan, pero el espacio permanece. El espacio de la ventana sobrevive a lo largo del tiempo, afirmando su identidad y evolución propias en la historia de la arquitectura.

16.8.2 El espacio del fuego

“... cuando se inventó el fuego todo iba bien, porque los hombres se sentaban en torno y surgía una intimidad que provenía de las mismas llamas...” (fragmento de “La hoja rota” de Miguel Delibes, citado por Fernandez Galiano en [FERN-90].)

La tradición del fuego como organizador germinal del espacio, es tal vez la más remota que la memoria del hombre permite evocar. Es el centro de reunión por excelencia, abrazo circular, centrípeto, envolvente y ceremonial. “El fuego, alma antigua del hogar, está presente en los ritos de la fundación doméstica como una chispa genésica que alumbró, anima y vivifica el cuerpo inerte de la casa” [FERN-90].

Su poder significativo es tal que sobrevive aún cuando su función original (calefaccionar la casa y brindar energía para cocinar), haya sido técnicamente sustituida.

16.8.3 La ventana habitada

Históricamente, las habitaciones han debatido su dinámica espacial entre estas dos polaridades primarias: el contacto con el exterior a través de las perforaciones de la envolvente (periferia), y la búsqueda de protección y abrigo al calor del fuego (centro).

En la Hill House (Ch.R. Mackintosh, 1901), por ejemplo, los dos “atractores” del salón principal son precisamente: el rincón del fuego y el largo sillón fijo bañado por la luz del *bay window*. La dinámica del ambiente se resuelve a partir de la tensión que se establece inmediata y naturalmente entre ellos.

Junto a la ventana o el fuego, siempre habrá oportunidad para detenerse, contemplar y contemplarse.

La banca es un componente esencial de ambos rincones, ya que representa al individuo cuya presencia justifica su razón de ser. Los binomios banca-ventana y banca-fuego aparecen indisolublemente ligados. No por primera vez, pero si magistralmente, Khan los integra como tríada en el salón de la Casa Fisher, concentrando forma y significado en el diseño del rincón de conversación junto a la ventana y el fuego (otro caso paradigmático del siglo XX lo encontramos en la casa Lovell de Richard Neutra de 1927).

Bachelard define al rincón como una especie de media caja, mitad pared y mitad puerta, cuyo valor esencial es el refugio que brinda la inmovilidad. Sentados tranquilamente en la banca de madera, junto al fuego protector e inmersos en el verde del jardín posterior, habitamos el delicado umbral entre el interior del estar y el exterior del jardín.

La ventana no enmarca el paisaje, sino a su habitante sobre el telón natural del bosque. No nos enfrentamos a la ventana, estamos en ella. De esta forma, Khan trasciende el concepto de ventana equipada que Gio Ponti proponía en el monoambiente que presentara a la X Trienal de Milán de 1954. No le basta con proyectarla con criterios propios del diseño de equipamiento. Al incluir al hombre, logra transformar la abertura en un espacio vivo: una ventana habitada.

16.9 Disección anatómica

La envolvente de madera se interrumpe en el ángulo que avanza sobre el jardín, creando un balcón natural desde donde contemplar la naturaleza. Una trama lineal neoplástica de escuadras de madera surca entonces el vacío, organizando paños vidriados de proporciones variadas. Desde la propia estructura de madera crecen hacia el interior (como ramas desde el tronco madre), la banca y los nichos, tan profundos como anchos, donde luego batirán los postigos. La ventana ha sido construida dentro del paisaje y en torno a su habitante. Figura de crecimiento orgánico, emula el fondo sobre el cual se despliega. Solo resta ahora que el fuego se acerque lo suficiente para que la trama de formas y significados termine de conformar el nido.

La obviedad de la gran ventana en esquina abierta de par en par sobre el mundo natural (y su consecuente fragilidad visual), es evitada mediante la incorporación de sectores opacos en los cuales respaldar el equipamiento del rincón de conversación. Funcionalmente, se integran al diseño de la ventana: un asiento, un mueble contenedor, una repisa, un pedestal, grandes paños vidriados fijos y dos *bay window* invertidos que proporcionan adecuada ventilación al salón.

La banca y el mueble contenedor (al cual se accede rebatiendo el plano del respaldo), se fusionan evocando los baúles-asiento que se usaban frecuentemente como equipamiento múltiple en la edad media y que también solían ubicarse bajo el antepecho de las ventanas.

En el respaldo de la banca y sobre uno de los *bay-window* invertidos, transformados en repisa y pedestal, se ofrece lugar para la memoria del habitante, espacio donde exhibir recuerdos y objetos queridos. Tanto desde el interior como desde el exterior, la ventana opera como una suerte de vitrina que exhibe al habitante en su universo. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.

El carácter recogido de este rincón, mitad ventana, mitad mueble, tiene continuidad en la investigación arquitectónica de Kahn. En la Biblioteca de Exeter, las pequeñas celdas de trabajo, indisociables del diseño de las ventanas, confieren una atmósfera íntima a los rincones de estudio (reflejo de sus antecesores: la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel que evoca a su vez el típico *studiolo* medieval).

Tal vez no sea casual que, colgada frente al escritorio en el primer plano de la fotografía de este rincón de la biblioteca, aparezca una reproducción del cuadro de Edward Hopper, “Mañana en Cape Cod” de 1950. Hopper en la pintura, al igual que Khan en la arquitectura tuvo como protagonista de sus composiciones a la luz. Como en la ventana habitada de la casa Fisher, en la pintura, la mujer acompaña el gesto de la proa vidriada que avanza sobre el paisaje, para recibir el baño de luz solar.

Con un carácter más recogido, que diluye la teatralidad de la puesta en escena del rincón del estar, el juego se repite en el diseño de las ventanas de los dormitorios.

La resolución es simple, directa y eficiente: desde el antepecho del gran paño fijo de vidrio, avanza un plano de trabajo, contenido entre el muro y el nicho vertical que resuelve la ventilación de la habitación. Nuevamente la ventana es concebida como una compleja pieza de equipamiento que organiza todas las variables que relacionan la habitación con el exterior de la vivienda, al tiempo que invita al habitante a participar del espacio que construye.

Volviendo al rincón del estar, suerte de trono que celebra el encuentro con la naturaleza, no es habitual encontrar en un espacio tan reducido, una síntesis formal y semántica tan intensa y extrema. Esta química precisa destila un poder hipnótico, comparable al que gobierna la abstracción geométrica y expresiva del exterior. Desde ambos lados del guante, una atmósfera intemporal y universal afirma la construcción de la paradoja, el nacimiento de un “monumento doméstico”.

16.10 Índice de las ilustraciones del capítulo 16

Página 356

1 - Vista de la casa desde el jardín posterior con la proa avanzando hacia el observador / 2 - Vista de la fachada principal de la casa, hacia la calle / 3 - Maqueta del conjunto con los tres volúmenes que integran la composición.

Página 357

1 - Plantas alta y baja, relevamiento original / 2 - El basamento de piedra durante su construcción. Foto de época.

Página 358

1 - Vista general de la casa desde el jardín / 2 - Fachada Sur (hacia el jardín posterior) / 3 - Fachada Noroeste (hacia la calle) / 4 - Corte integral / Relevamientos originales.

Página 359

1 - Fachada posterior del volumen de los espacios colectivos.

Página 360

1 - El rincón de la “ventana habitada” con la tríada ventana-banca-fuego. Detrás del volumen de piedra de la estufa, la zona del comedor.

Página 361

1 - La ventana en esquina del estar vista desde lo alto del volumen de la cocina / 2, 3 - El espacio de la ventana en los dormitorios, con los escritorios integrados al diseño de la envolvente / 4 - Planta, fachada interior y corte de la ventana habitada del estar, relevamiento original.

Página 362

1 - Detalle de la ventana de la cocina / 2 - “Mujer en la ventana”, Caspar David Friedrich, 44x37cms, 1822 / 3 - “Oficial y mujer sonriente”, Johannes Vermeer, 50x46cms, 1658 / 4 - Detalle de “La lección de música”, Johannes Vermeer, 74x64cms, 1662-65 / 5 - “La Ventana”, viñeta humorística / 6 - Maqueta parcial del ángulo de la gran ventana del estar / 7 - La “finestra arredata”, Gio Ponti, X Trienal de Milán, 1954.

Página 363

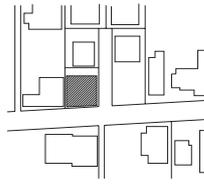
1 - Rincón de la ventana en el salón de estar de la Red House de Philip Webb / 2 - “Santa Bárbara”, R. Campin (1375-1444), 101x47 cms / 3 - El comedor y el rincón del fuego de la Casa Fisher. Foto de época / 4 - “Architecture comes from the making of a room”, grafismo de Louis Khan sobre los orígenes de la arquitectura, traducción del autor / 5 - Rincón de la ventana en la Biblioteca de Exeter de L. Khan. En la cartelera del escritorio en primer plano aparece una reproducción de “Mañana en Cape Cod” de E. Hooper / 6 - “Mañana en Cape Cod”, Edward Hooper, 1950 / 7 - La “ventana habitada” de la Casa Fisher.

17 Artilugios luminosos

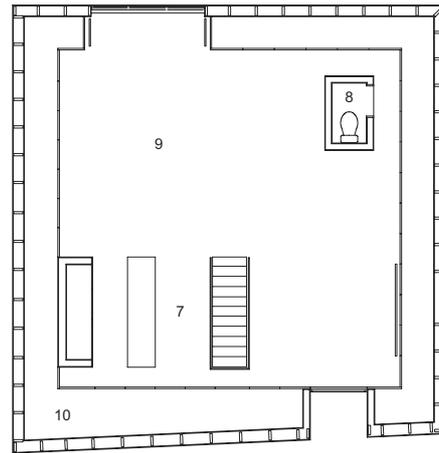
Obra doméstica de Ryue Nishizawa, Kasuyo Sejima, Tadao Ando y Toyo Ito

Identificación:	Casa-S	Casa Azuma, Casa en hilera Sumiyoshi	White U, Villa G, Casa en Nakano
Arquitecto:	Kasuyo Sejima (Ibaraki, 1956) Ryue Nishizawa (Tokio, 1966)	Tadao Ando (Osaka, 1941)	Toyo Ito (Seúl, 1941)
Propietario Original:			Nobuko Ito (hermana del arquitecto)
Ubicación:	Okayama, Japón	Sumiyoshi, Osaka	Nakano, Honmachi, Tokio
Número de niveles:	Dos	Uno	Uno
Construcción:	1996	1975-76	1976 (demolida en 1997)

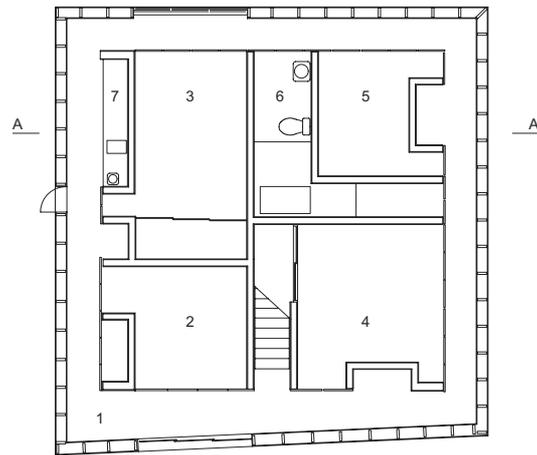




A



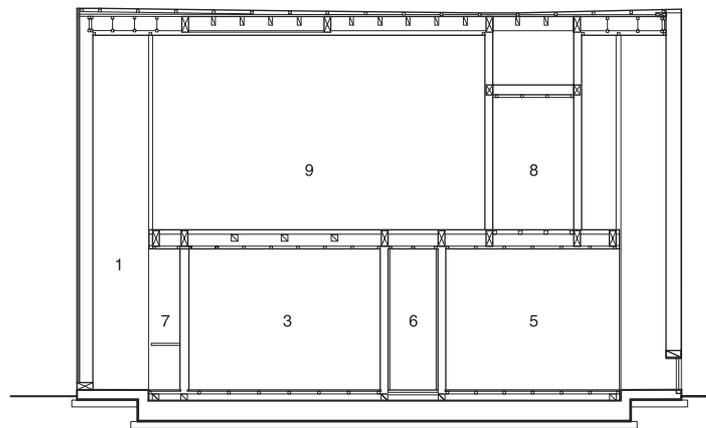
A



1. Galería perimetral
2. Estar
3. Sala tatami
4. Dormitorio principal
5. Dormitorio secundario
6. Baño
7. Cocina
8. Toilete
9. Estar-comedor
10. Vacío sobre galería



La casa «S» como fanal urbano



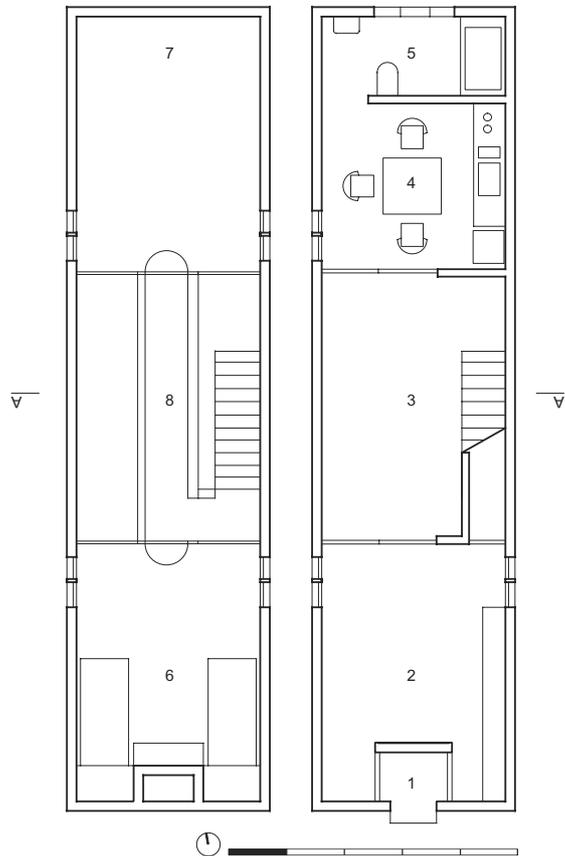
corte A A



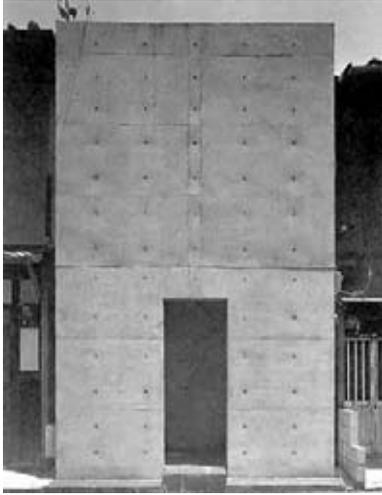
El sistema de control de la luz y la intimidad en los interiores de la casa "S"



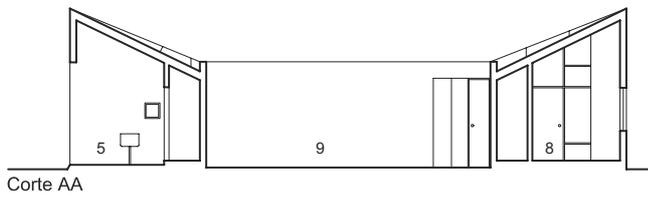
1. Zaguán
2. Estar
3. Patio
4. Cocina-comedor
5. Baño
6. Dormitorio
7. Sala tatami
8. Pasarela exterior



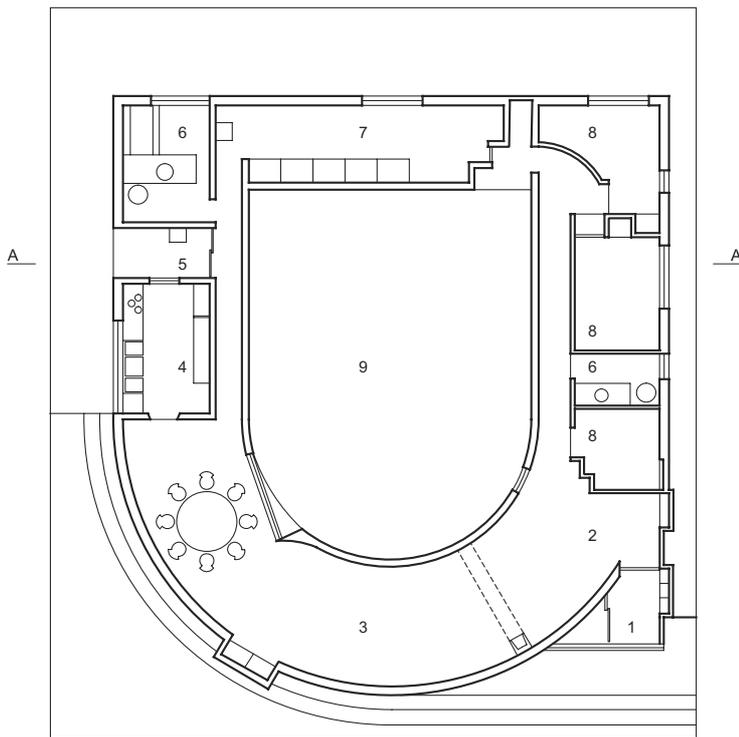
Integración tipológica de la casa Azuma en su entorno



El patio como centro significativo de la vivienda



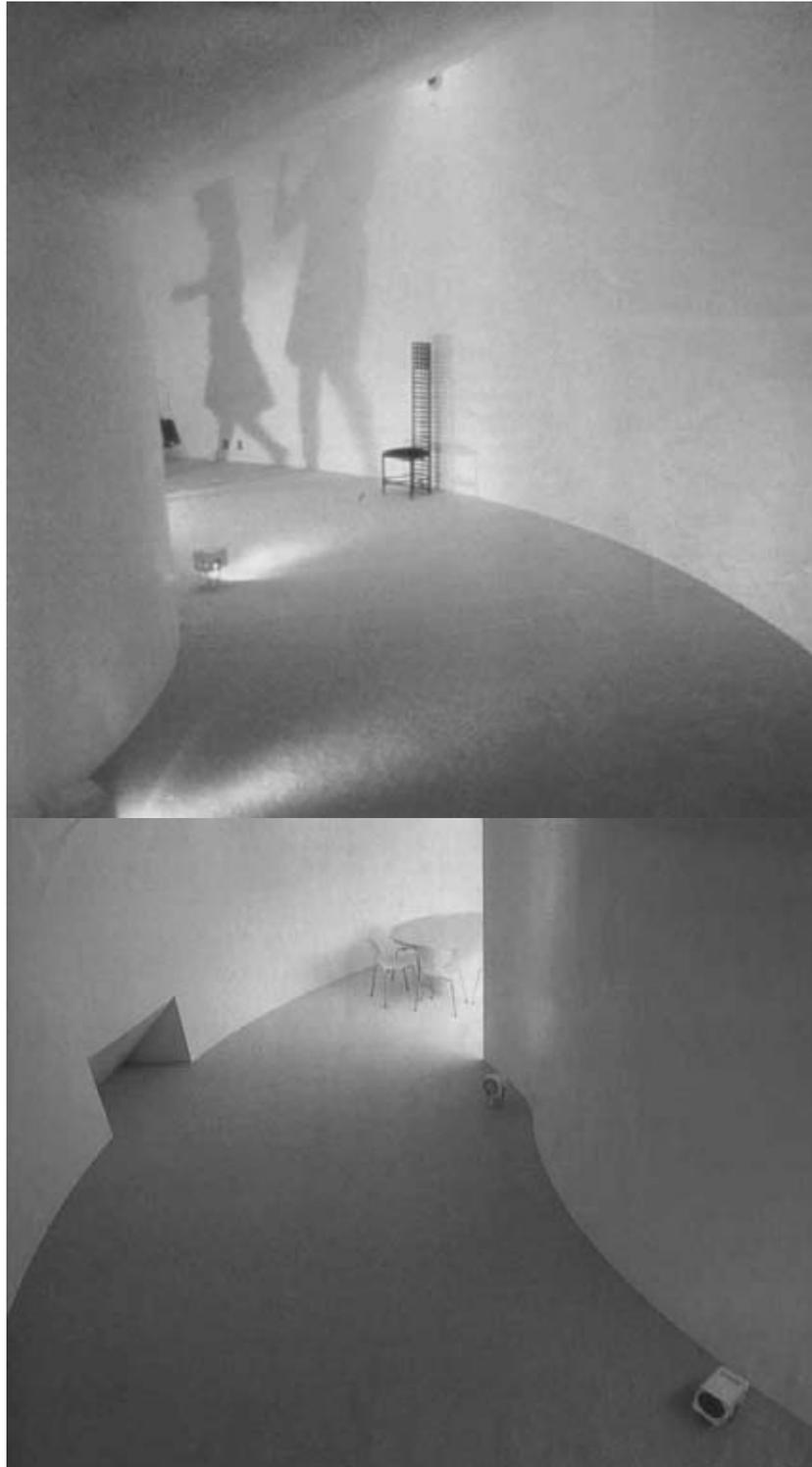
Corte AA



- 1. Zaguán
- 2. Recibidor
- 3. Estar-comedor
- 4. Cocina
- 5. Patio de servicio
- 6. Baño
- 7. Dormitorio principal.
- 8. Dormitorio secundario
- 9. Patio

La "U" blanca, vida interior en ciclo continuo





El misterio luminoso del interior

17.1 Breve introducción

Nuestro recorrido puertas adentro del universo doméstico del siglo XX, se clausura con un capítulo ciertamente atípico. No es ni una sensibilidad, ni un impulso creativo individual el que convoca en este caso nuestra atención. Son, en cambio, una serie de fragmentos e intereses comunes a varias investigaciones arquitectónicas las que dan forma a su contenido. El primer elemento de unión es geográfico: las viviendas seleccionadas están construidas en territorio japonés. La cultura oriental teñirá por lo tanto el conjunto de propuestas proveniente de tres generaciones de creadores orientales. Espacialmente modestas pero densas en significado, todas las casas, sin excepción, se proponen rescatar y seleccionar fragmentos del espacio exterior para incorporarlos en diálogo con sus interiores, invariablemente introvertidos. La escala reducida, abstracción formal y compacidad de las envolventes, aproximan su identidad a la de “macro-objetos”. Finalmente la luz, perseguida y atrapada por hábiles mecanismos, transforma poco a poco a las viviendas en pequeños e ideales *artilugios para iluminar*.

17.2 Casa “S”

Como un gran fanal cúbico, la casa ilumina una pequeña esquina de la ciudad japonesa de Okayama. Su desafiante abstracción geométrica y material la transforma en una obra fácilmente aprehensible pero, al mismo tiempo, de lenta asimilación. La lógica compositiva subyacente está ciertamente mucho más próxima al diseño objetual que arquitectónico. La *S-house* ocupa una frontera particular en la cual las escalas precisas se desdibujan y le permiten ser valorada alternativamente como una micro-arquitectura o un macro-objeto.

El tratamiento geométrico es absolutamente preciso. Sin embargo, su razón de ser es simplemente brindar un orden cómodo, práctico y lejano de todo idealismo universalista. La casa es un prisma de base cuadrada de 9,5 mts. de lado y 6 de altura, recostado sobre una única medianera y abierto sobre una calle de cierto tránsito y un callejón sin salida. Hacia la calle tan solo el signo arquetípico de la puerta de acceso bajo un brevísimo alero (tal y como aparecía en la “petite maison” de Le Corbusier) altera la uniformidad, hermética y silenciosa, del revestimiento metálico. Hacia el callejón, en cambio, la casa ofrece el rostro cálido y cambiante del policarbonato traslúcido. Todo el conjunto es tamizado por una textura ondulada y regular, eco expresivo de algunas construcciones vecinas.

Como en una cebolla, varias son las pieles que se superponen para brindar protección al núcleo íntimo de la familia. Una primer envolvente, íntegramente resuelta de madera, abriga el corazón privado de la casa. Sobre un nivel compartimentado y estable, una corona de lamas verticales móviles envuelve la planta superior, libre y flexible. Entre esta envolvente y la piel exterior, un corredor estrecho y a doble altura oficia de distribución natural hacia todos los ambientes de la vivienda. El espacio anular y cíclico (como en la “U” blanca de Ito, como en la villa en el bosque de la propia Sejima), protege en su eterno girar la verdadera casa, oculta y “embalada” dentro de la caja interior de madera. A pesar de no cumplir otra función que la de circulación, la expansión de la frontera exterior resulta un recurso clave e insustituible del proyecto. Todas las mediaciones tienen lugar en este lugar: reino intermedio, clausura permeable, colchón térmico, filtro y fuente luminosa, preanuncio y sorpresa de la vida doméstica que abraza.

La planta inferior está destinada a las habitaciones privadas. Un molinete de servicios agrupa, sobre las medianas del cuadrado, servicios higiénicos, depósitos y la escalera que comunica con la planta superior. Cuatro nichos-equipados, abiertos hacia la circulación perimetral, completan la definición de del

apretado racimo de locales. A través de este sencillo mecanismo cada habitación tamiza su relación con las contiguas y se atribuye el dominio de uno de los cuadrantes. Todas ellas miran y se orientan “hacia fuera”, integradas y separadas con la misma intensidad por la galería perimetral. Si la tensión de la planta baja es centrífuga, el ingreso al ambiente superior, despojado y vacío, apunta inequívocamente hacia su centro.

Pocos objetos navegan en el espacio. Sobre un ángulo, el equipamiento de la cocina (una mesada libre y otra incluida en un volumen equipado que puede cerrarse totalmente) completa la serie de bandas paralelas inaugurada por la escalera. En el rincón opuesto de la habitación encontramos el volumen de la *toilette*. Todo el ambiente está rodeado de lamas verticales pivotantes de madera cuya modulación espeja el despiece de la fachada de policarbonato que enfrenta. Esta estructura permite al espacio cerrarse sobre sí mismo, independizándose por completo del nivel inferior. Cuando esto sucede, la luminosidad uniforme de las pantallas traslúcidas es remplazada por la luz directa que ingresa por los dos únicos puntos de contacto permanente con el exterior.

Probablemente, la principal habilidad del proyecto sea la “espacialización” de la envolvente, sumada a una adecuada elección de los materiales. Dos cajas habitables se organizan así una dentro de la otra. Hacia la ciudad, el cerramiento exterior se perfora de modo convencional con aberturas puntuales que responden en forma y tamaño a las diferentes funciones internas. Mientras, el prisma opaco de madera, protegido dentro de su “capullo” traslúcido, se abre a requerimiento fluctuando entre la clausura y la apertura total. La superposición de las lógicas de estos dos *layers*, construye un sistema eficiente y versátil para la manipulación de la atmósfera luminosa de los diferentes rincones de la casa. La luz deviene un material maleable y efímero. Al expandirse el universo luminoso, se multiplican las opciones perceptivas del espacio que, de ahora en más, mutará constantemente.

Poco tiempo después, Nishizawa - esta vez en solitario - continúa la experimentación con estos “fanales orientales” cuya escala ha sido súbitamente alterada. En su “casa de fin de semana” reaparecen en el interior transformados en patios. Envueltos en cajas de cristal a la que, oportunamente, se suman láminas metálicas microperforadas, pérgolas de madera y cortinados blancos, estructuran nuevamente un sistema flexible y cambiante de control espacial y luminoso.

La ejercitación atenta de la abstracción formal y la limitación intencional de los recursos formales y materiales, produce cierta indeterminación y ambigüedad. Los ambientes de la casa no poseen demasiados signos que expliciten su función. Son, ante todo, espacios que, compartiendo una neutralidad de base, construyen climas propios como forma de afirmar su identidad en el conjunto.

Según Sejima, “proyectar un edificio es proporcionar un orden a una situación inicialmente confusa y descubrir en cada propuesta un método de ajuste que permita a la gente imaginar una forma más positiva de vivirlo” [AOKI-98]. La casa “S” propone sin duda alguna una nueva *domus*, una casa estuche, próxima a su usuario, y tan cambiante como los estados de ánimo o la luz del sol.

“Un instante de luz es, simultáneamente, el instante de la extinción de esa misma luz” (Tadao Ando).

17.3 Casa Azuma

Más que nunca la magnífica viñeta de Le Corbusier acompañada de la sentencia “La casa es una caja, lo bueno está dentro” se hace realidad en esta pequeñísima vivienda (de apenas 65 m²) que Ando construye (reconstruye) en un antiguo y denso barrio residencial de su Osaka natal. La casa elabora su identidad a partir de un primer y decisivo gesto: una “muralla” perimetral de hormigón bordea el predio afirman-

do, desde su nacimiento, el carácter de íntima seguridad del espacio interior. Intramuros, la dinámica ágil y apretada de las calles del viejo barrio encuentra (como en las moradas tradicionales), un mundo aparte, un “espacio otro”, privado, interno, individual y personal que la completa y complementa.

Desde el exterior la casa aparece como un sencillo rectángulo de hormigón, sobre el cual las huellas del encofrado trazan una trama regular de líneas y puntos. A eje, una puerta arquetípica perfora el muro y se rehunde, dando lugar a un diminuto zaguán abierto desde el cual desborda un “escalón-felpudo”. Sombra sobre luz, anticipo y misterio, la boca de acceso no revela el verdadero secreto interior de la casa. El fragmento de espacio que el muro selecciona, estrecho y alargado, se ocupa reservando en su tercio central un pequeño patio, verdadero corazón de la vida doméstica. Hacia él abren todos los rincones de la casa, convirtiéndose en eslabón natural y obligado del tránsito cotidiano. Debido a las reducidas dimensiones del predio, todas los ambientes se despliegan de medianera a medianera, aumentando la consciencia del límite. Más que dentro de una habitación, nos sentimos siempre dentro de la caja de hormigón que envuelve y protege *toda* la casa. Habitamos esta caja abstracta, perfecta, serena, muda. A nivel del suelo se ubican, sobre la calle: el espacio de estar, y hacia el fondo: el comedor y el baño. En planta alta encontramos tan solo dos habitaciones privadas, unidas y separadas por un puente elevado que atraviesa el patio por su eje de simetría. Se dibujan de este modo dos hemisferios de similar valencia que, de espaldas al exterior, se enfrentan cara a cara en el patio central. El diálogo que se establece entre ambos hace surgir, desde las “bocas abiertas” de las distintas habitaciones, verdaderas frases arquitectónicas que surcan el vacío central. La pasarela y la escalera descubiertas se convierten en protagonistas de esta comunicación. Frente a la alternativa de cerrar la circulación o conservar el patio a cielo abierto, Tadao Ando elige ésta última, “celebrando” el tránsito cotidiano aún a expensas de lidiar con la lluvia, el frío y la nieve. Secuencias espaciales tan breves, que podrían fácilmente devenir en vínculos inmediatos y meramente funcionales, multiplican así sus dimensiones y adquieren espesor vital.

La casa, protegida en su caparazón, se desarrolla entonces desde su núcleo abierto. “...Lo bueno está dentro” y lo bueno es precisamente el patio. El patio como interiorización del exterior y como vínculo profundo y vital de integración del hombre al mundo natural. Existe sin duda, una continuidad voluntaria con la tradición tipológica de las casas urbanas japonesas que reservan siempre un espacio ajardinado, por diminuto que sea, en el rincón más íntimo de la edificación. La manipulación que hace Ando del patio es esencialista y tipológica antes que iconológica.

En palabras del propio arquitecto, “... una casa donde se entremete la naturaleza es más adecuada al hombre y armoniza mejor con la esencia de la misma. La importancia del patio reside en que es un espacio donde los sentidos perciben el cambio de las estaciones. La expresión de la naturaleza varía sin cesar. La luz, el viento y la lluvia no se libran tampoco del cambio estacional, pueden ser desapacibles o dulces y agradables. Activan el espacio, informan sobre las estaciones y alimentan en nuestro interior una sensibilidad más exquisita” [FRAM-85].

Los espacios de la casa Azuma se construyen con muy pocos elementos. Los muros de hormigón activados por la luz son indudablemente su componente fundamental (y lo serán en toda su abundante obra posterior). Todos los locales, abren sus frentes hacia el potente baño de luz que proporciona el patio. La intensidad luminosa se desvanece entonces gradualmente y, a medida que nos alejamos, ingresamos en una agradable y profunda penumbra. Ocasionalmente, la oscuridad pacientemente conquistada volverá a ser cortada por algún (estratégico) rayo de luz furtivo. Lo apacible y lo dramático se alimentan en diálogo.

En “El elogio de la sombra, Tanizaki señala: “precisamente esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. Y para que esta luz gastada, atenuada, precaria, impregne

totalmente las paredes de la vivienda, pintamos a propósito con colores neutros esas paredes enlucidas”. “Me maravilla ver hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuanto ingenio han sabido utilizar los juegos del claroscuro” [TANI-94].

Ando es un estudioso racional y entusiasta de la arquitectura occidental. Al igual Kahn, considera al material como uno de los componentes fundamentales de la arquitectura y elige “materiales auténticos y poseedores de substancialidad”, como el hormigón visto o la madera sin pintar. Bajo la despojada y abstracta superficie de hormigón, subyace el espíritu del maestro de Philadelphia. El uso de potentes geometrías es matizado por una expresión arquitectónica nacida del silencio y el regocijo del encuentro con la luz. El muro, pesado y contundente en su clausura, es aligerado mágicamente por la utilización de encofrados laminares que transfieren a la superficie del hormigón la tersura y las delicadas vibraciones del papel de las pantallas *shoji*. La piel resultante, capaz de capturar los más sutiles matices de luz, habla en silencio. Mudez elocuente, “cuanto más sobrio sea el muro, hasta el punto de resultar frío, tanto más nos hablará” [SAVI-96].

“Es preciso descubrir lo esencial para la vida humana... la simplificación a través de la exclusión de decoraciones y de la utilización de composiciones mínimas, simétricas y de un número limitado de materias constituye un reto a la civilización contemporánea” (Ando en [FRAM-85]). *“Ando considera que se debe construir contra el exceso de objetos y la saturación de figuraciones. Aquello que necesita el hombre es un espacio vacío que le haga olvidar referencias anteriores y que le permita encontrarse a sí mismo, recuperando un estado de inocencia estrictamente individual y estableciendo una relación de admiración con la naturaleza”* (J. M. Montaner, en “Taxonomía de minimalismos”, [SAVI-96]).

La miniaturización de la casa va de la mano de una enorme abstracción lingüística. La Casa Azuma cuestiona de este modo los umbrales de las escalas de diseño: vivienda, caja y luminaria, su enigmática presencia oculta, demora y finalmente devela los elaborados mecanismos que alimentan su luz interior.

17.4 La “U” blanca

Esta casa, una de las primeras de Ito, fue construida para su hermana musicóloga y sus dos sobrinas luego del fallecimiento de su cuñado tras una larga enfermedad. De muchas y diversas formas esta situación fue determinante para el proyecto: habitualmente “la gente considera a la vivienda como un retrato familiar; ésta fue el retrato de una familia golpeada por la muerte”[ITO-98].

La casa, una herradura de hormigón que gira en torno a un patio a cielo abierto, se aísla totalmente de su entorno. Incluso de su espacio exterior propio. Dentro y fuera, los ambientes se vuelven, inevitablemente, sobre sí mismos. Introversión máxima, reflejo del potente deseo de un espacio simbólico sentido así tanto por el cliente como por el arquitecto.

Inicialmente la planta en “U” era prácticamente simétrica y la entrada estaba ubicado en el medio. La puerta de acceso abría sobre un vestíbulo que comunicaba directamente con el patio (al igual que la mayor parte de las aberturas de la casa). La interrupción que suponía el espacio pasante del acceso, aumentó la consciencia de la potencia del espacio interior lineal y continuo. Entonces, la simetría fue abandonada y el ingreso se desplazó hacia un lado. “Esta sencilla modificación cambió por completo la perspectiva del proyecto. Desde ese día la idea de un espacio cueva entubado comenzó a tomar forma”[ITO-98]. Las aberturas hacia el patio se redujeron al máximo y se privilegió la iluminación cenital. El carácter del espacio ganó en abstracción y simbolismo. Finalmente, un manto blanco e inmaculado se desplegó

sobre todas las superficies, multiplicando el efecto plástico de la luz. La paradójica oposición entre la simplicidad geométrica del exterior y la idea de un espacio interior laberíntico y subterráneo se convirtió así en la tensión principal del proyecto.

Entramos a la casa lateralmente, resbalando por el frente curvo del volumen en herradura. Una vez traspasado el umbral de la esclusa, ingresamos en el espacio anular y continuo del interior. A pocos pasos una raja de luz en la cubierta inclinada y otra en el muro interior quiebran la penumbra del espacio. Las líneas de luz entran rápidamente en consonancia con el signo gráfico (también lineal) de una *ladder-back chair* de Mackintosh. Siguiendo la curva natural del espacio caminamos hacia el fuerte resplandor que proviene del comedor. Una mesa circular rodeada de sillas *Ant* (A.Jacobsen) enfrenta la única gran abertura que comunica con el patio central. Desde ambos lados del sector curvo de la “U”, oscuros pasillos “darán a luz” a los habitantes de la casa.

Un interior como este, sencillo y complejo a la vez, puede concebirse solamente desde la experiencia perceptiva del espacio. De hecho varias decisiones claves fueron tomadas en obra. Cuenta Ito, por ejemplo, que uno de sus lugares preferidos en la casa es el remate del corredor en el cual un breve muro curvo conduce a uno de los dormitorios secundarios. Este gesto que, según él, hace que la luz de la habitación “fagocite” a quién entra en ella, fue una opción resuelta durante la construcción (a expensas del área útil del propio dormitorio). Priman las decisiones espaciales y simbólicas frente a las funcionales e incluso a las relacionadas con la habitabilidad de la vivienda. El diseño de la casa en su conjunto es radicalmente formalista. La clausura rotunda del patio y el interior habilita a una expresión abstracta extrema. Luces y sombras, movimiento y fluidez, dinamismo y calma, continuidad y cambio se convierten en condiciones esenciales del proyecto espacial.

Toyo Ito menciona que durante la etapa inicial del proyecto, su hermana le regaló un libro sobre el pintor francés del siglo XVII, Georges de la Tour, en el cual descubre una pintura inquietante: “Magdalena junto a la llama humeante”. En ella, la suave luz de la llama crea una burbuja espacial que envuelve a la mujer (con su mano derecha apoyada sobre una calavera) en una atmósfera calma, íntima y reflexiva. Posiblemente buena parte de la clave expresiva del interior de la casa esté resumida en ésta imagen. La inducción de estados de ánimo y creación de atmósferas a partir de la manipulación de la luz, tanto natural como artificial, es parte fundamental de este proyecto.

El laberinto interior es alimentado por contadas y estratégicas bocas de luz que funcionan, sobre todo en una casa tan introvertida como ésta, como necesarios puntos de contacto y referencia del mundo exterior. Las estrechas aberturas y lucernarios van modificando su vínculo dependiendo de fenómenos naturales. En primavera, cuando la enredadera alcanzaba su máxima actividad, algunos brotes incluso, encontraban rendijas mínimas entre la estructura de los lucernarios e ingresaban en el interior de la casa. En invierno, cuando las nevadas eran persistentes, la casa se transformaba en un espacio clausurado desvaneciendo su habitual juego de claroscuros.

Para poder capturar toda la luz posible y optimar el rendimiento expresivo del espacio, el acabado de las paredes resultaba fundamental. Ito perseguía que la curva del muro fuese suave, geoméricamente precisa, y en perfecta continuidad con la cubierta inclinada. La condición superficial del cerramiento le interesaba mucho más que su verdadera materialidad. Los muros de hormigón eran, antes que nada, superficies uniformes y blancas que debían crear un efecto de ausencia de profundidad. Reconoce Toyo Ito que, con el tiempo: “esta superficialidad fue transformándose hasta sugerir una imagen de levedad o una cualidad de ligereza, y acabó desembocando en el tema de la in-materialidad, que en mi opinión domina toda mi arquitectura” [TAKI-95].

Un día, mientras dirigía la construcción de la casa y casi por accidente, surgió la idea de la iluminación

artificial desde abajo, al ver las sombras proyectadas por los operarios que habían dejado una luz apoyada en el piso para trabajar. Tres reflectores fueron, desde entonces, instalados al nivel del suelo de modo de proyectar, sobre la pantalla blanca y continua del interior, las siluetas cambiantes del teatro de sombras cotidianas.

El patio, vacío y rodeado de muros prácticamente ciegos, es un espacio de clausura donde casi no pueden percibirse señales externas a la casa y en cual uno se encuentra virtualmente aislado. Inmersos en un paisaje construido por mudas paredes de hormigón visto y suelo natural, nos invade una extraña sensación de soledad. Cuando la tierra negra original se cubrió de altos pastizales, el patio se transformó en “un fragmento de naturaleza irreal, algo así como un retazo de pradera escapado de una pintura”[ITO-98]. El espacio está solo en su geometría ya que, desde dentro, no se perciben siquiera las construcciones próximas. Tan solo en una oportunidad, poco después de inaugurada la casa y durante una fiesta, un informal concierto de flauta convirtió al patio en un espacio vivo, unido por la música al resto del vecindario.

Probablemente, la imagen más difundida de la casa sea aquella en la que el espacio es habitado por la silla de Mackintosh. De alguna forma parece que este “personaje”, protagonista del primer capítulo del libro, quisiera estar presente también en el final. De nuevo, como en la *Hill house*, la silla es una referencia espacial, de escala y un signo humano inequívoco. De nuevo su silueta delicada y oscura se recorta sobre un ambiente claro. El centinela que custodiaba la intimidad del dormitorio, cela ahora esta “cinta de moebius doméstica”, infinita y ambigua que gira sin cesar en torno a la memoria familiar, cerrando nuestro viaje por los interiores domésticos del siglo XX.

17.5 Índice de las ilustraciones del capítulo 17

Página 374

1 - Vista de la fachada de ingreso revestida en chapa metálica corrugada / 2 - Planta de ubicación / 3 - Planta alta / 4 - Vista diurna de la fachada de policarbonato corrugado / 5 - Visión nocturna desde el mismo punto de vista, con las luces interiores encendidas / 6 - El ingreso visto desde la circulación perimetral interior a doble altura / 7 - Planta baja.

Página 375

1 - Vista del sector superior del corredor a doble altura con las lamas regulables de madera / 2 - La planta superior –estar, comedor, cocina– con las lamas abiertas hacia la fachada exterior traslúcida / 3 - Corte integral de la vivienda / 4 - Vista del sector inferior de la galería de transición y tránsito entre la fachada interior conformada por paneles móviles de madera y la exterior de policarbonato corrugado / 5 - La planta superior con las lamas de madera clausurando el vínculo con el exterior.

Página 376

1 - Incorporación de la casa Azuma a la serie de viviendas en hilera / 2 - Vista desde lo alto del patio central de la vivienda / 3 - Planta de ubicación / 4 - Vista hacia el patio desde una de las habitaciones de la planta superior / 5 - Plantas baja y alta.

Página 377

1 - La austera fachada de hormigón hacia la calle / 2 - Corte transversal por el patio central / 3 - La escalera y la pasarela que atraviesa el patio vistas desde lo alto / 4 - El Patio central de la vivienda.

Página 378

1 - Vista aérea de la «U blanca» al momento de su inauguración / 2 - La misma vista años después con la trama de la enredadera cubriendo las superficies de hormigón visto / 3 - Corte transversal de la casa / 4 - Planta de la vivienda.

Página 379

1 - Vista del espacio tubular del estar comedor hacia el sector del hall de ingreso, signado por la presencia de un ejemplar de la sillas que diseñara Mackintosh para el dormitorio blanco de la Hill House / 2 - El sector del comedor (equipado con sillas “Ant” de Jacobsen en torno a una mesa circular) enfrenteado a la única gran abertura que comunica con el patio. Fotografía tomada desde el lucernario lineal de la cubierta.

Bibliografía

General

- AA.VV. / *Abstracción* / Ediciones UPC-DPA n°16, Barcelona, junio 2000.
- AA.VV. / *Casa, cuerpo, sueños* / A&V, monografías de arquitectura y vivienda n°12, España, 1987.
- AA.VV. / *Micro-architectures* / L'architecture d'aujourd'hui n°328, junio 2000.
- ARIÉS PHILIPPE Y DUBY GEORGES / *Storia della vita privata, dall'impero romano all'anno mille* / Editori Laterza, Roma, 1993.
- ARIÉS PHILIPPE Y DUBY GEORGES / *Historia de la vida privada, de la Europa feudal al renacimiento* / Taurus, Madrid, 2001.
- BACHELARD, GASTÓN / *La poetica dello spazio* / Dedalo, Bari, 1975.
- BRÖHAN T. Y BERG T. / *Avantgarde design, 1880-1930* / Editorial Taschen, Colonia, 1994.
- COPPOLA PIGNATELLI, PAOLA / *I luoghi dell'abitare* / Officina Edizioni, Roma, 1985.
- CORNOLDI, ADRIANO / *L'architettura della casa* / Officina Edizioni, Roma, 1988.
- CORNOLDI, ADRIANO / *Architettura dei luoghi domestici* / Jaca Book, Milán, 1994.
- D'AMATO, GABRIELLA / *Storia del arredamento* / Editori Laterza, Roma, 1992.
- DE FUSCO RENATO / *Storia del design* / Editori Laterza, Roma, 1985
- DE FUSCO RENATO / *Storia del arredamento* / Utet, Turín, 1997.
- DELORME, J.C. Y CUISSET, T / *Architect's dream houses* / Abbeville Press, NY, 1996 .
- FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS / *El espacio privado, cinco siglos en veinte palabras* / Ministerio de Cultura, España, 1990.
- FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS / "Anatomías habitables, nueve fragmentos del cuerpo doméstico" / en *Arquitectura Viva* n°23, marzo-abril 1992
- FRAMPTON, K; LARKIN, D / *The twentieth century american house, masterworks of residential architecture* / Thames and Hudson, Londres, 1995.
- FORINO IMMA / *L'interno nell'interno, una fenomenologia dell'arredamento* / Alinea editrice, Florencia, 2001.
- GÖSSEL PETER, LEUTHÄUSER GABRIELE / *Arquitectura del Siglo XX* / Taschen, Colonia, 1991.
- HESELGREN, SVEN / *Los medios de expresión de la arquitectura* / Edit. Univ. de BsAs, 1964.
- LLEÓ BLANCA / *Sueño de habitar* / Arquithesis n.3, Edición Fund. Caja de Arqs. de Barcelona, 1998.
- LUCIE-SMITH, E / *Breve historia del mueble* / Ediciones del Serbal, España, 1988.
- MANG, KARL / *Storia del mobile moderno* / Editori Laterza, Roma, 1982.
- [MART-02] MARTIN BERNARDO / *Vida interior*/idD-Taller Folco, farq-UdelaR, Montevideo, 2002.
- OLBRICH, J. M. / *Idee, Architetture e interni viennesi* / Cantini Editore, Roma, 1991.
- PARODI, ANÍBAL / «Páginas interiores» / en *El Arqa* n°36, Montevideo, noviembre 2000.
- PAZ, MARIO / *La filosofia dell'arredamento* / Tea Arte, Milán, 1993.

- RUBINO, LUCIANO / *Quando le sedie avevano le gambe, la lunga marcia del mobile moderno* / Bertani Editore, Verona, 1973.
- SAVI, VITTORIO Y MONTANER, JOSEF M. / *Less is more (catálogo exposición)* / Ingoprint SA, Barcelona, 1996.
- SEMBACH; LEUTHÄUSER; GÖSSEL / *Diseño del mueble* / Editorial Taschen, Colonia, 1988.
- SUDJIC DEYAN, BEYERLE TULGA / *Hogar, la casa del siglo XX* / Leopold Blume, Barcelona, 2000.
- [TANI-94] TANIZAKI, JUNICHIRO / *El elogio de la sombra* / Ediciones Siruela, España, 1994.
- ZABALBEASCOA ANATXU / *Las casas del siglo* / Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Capítulo 1

La textura del ornamento / Hill house, Ch. R. Mackintosh

- AMAYA MARIO / *Art nouveau* / Schocken books, Nueva York, 1985.
- ALISON FILIPPO / *Le sedie di Ch. R. Mackintosh* / Industrie grafiche editoriali SPA, Milán, 1976.
- [BILL-91] BILLCLIFFE ROGER / *The Hill House* / National Trust of Scotland, M&M Press Ltd., Glasgow, 1991
- CASSINA / *Charles Rennie Mackintosh* / Colección I maestri-Cassina, Milán, 1997.
- [CORN-94] CORNOLDI, ADRIANO / *Architettura dei luoghi domestici* / Jaca Book, Milán, 1994.
- [DELO-96] DELORME J.C. , CUISSET T. / *Architect's dream houses* / Abbeville Press, Nueva York, 1996.
- FIELL, CHARLOTTE Y PETER / *Charles Rennie Mackintosh* / Editorial Taschen, Colonia, 1995.
- GRIGG JOCELYN / *Charles Rennie Mackintosh* / Richard Drew publishing, Glasgow, 1987.
- HOWART THOMAS / *Charles R. Mackintosh and the modern movement* / Redwood Press, Wiltshire, 1952.
- [MACA-99] MACAULAY JAMES / *Arts & Crafts houses II, capítulo 1: Hill house* / Phaidon Press, Londres, 1999.
- MC LEOD ROBERT / *Charles Rennie Mackintosh, Country life* / Hamlyn publishing group, Norwich, 1968.
- NASH CAMERON CARTER / *Charles Rennie Mackintosh, The complete furniture, furniture drawings and interiors* / Lutterworth press, Londres, 1979.
- PEVSNER NIKOLAUS / *Charles R. Mackintosh* / Editorial Il Balcone, Milán 1950.
- RYBCZYNSKI WITOLD / *La casa, historia de una idea* / Nerea, San Sebastián, 1990.
- [RUBI-73] RUBINO, LUCIANO / *Quando le sedie avevano le gambe, la lunga marcia del mobile moderno* / Bertani Editore, Verona, 1973.
- SEMBACH; LEUTHÄUSER; GÖSSEL / *Diseño del mueble* / Editorial Taschen, Colonia, 1988.
- [SELV-85] SELVAFOLTA ORNELLA / *Il mobile del novecento, Liberty* / Instituto Geográfico De Agostini, Novara, 1985.
- SCHMUTZER ROBERT / *El modernismo* / Alianza editorial, Madrid, 1985.
- [TANI-94] TANIZAKI, JUNICHIRO / *El elogio de la sombra* / Ediciones Siruela, España, 1994.
- WILHIDE ELIZABETH / *The Mackintosh style, design and decor* / Chronicle books, San Francisco, 1995.
- VISITA DEL AUTOR / Obra de Charles R. Mackintosh en Glasgow, 1989.

Capítulo 2

Intersticios / Casa Schindler-Chace, R. M. Schindler

- AA.VV / *Rudolph Schindler, 10 houses* / en 2G n.7 98/III, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- ANTONELLI PAOLA / «Tre Progetti di stili di vita; Le case di Rudolph Schindler, Richard Neutra e Charles e Ray Eames nella contea di Los Angeles» / en *Abitare* n°329, mayo 1994.
- ARCHITECTURAL RECORD / «A residence in L.A.» (Casa How), en *Architectural Record*, enero 1929.
- ARCHITECTURAL RECORD / «A beach house for Dr.Lovell» / en *Architectural Record*, julio 1929.
- [BANH-67] BANHAM REYNER / «Rudolph Schindler, pioneering without tears» / en *Archit. Design*, n° 10, 1967.

- GHEBARD DAVID / *Rudolph M. Schindler* / Oikos-Tau ediciones, España, 1979.
- GEBHARD DAVID / *R.M.Schindler* / Catálogo exposición, MOPU, Madrid, 1984.
- [GEBH-96] GEBHARD, DAVID Y PATRICIA / *The furniture of R. M. Schindler* / University Washington Press, Seattle, 1996.
- MARCH LIONEL, SHEINE JUDITH / *R. M. Schindler, composition and construction* / Academy Editions, Ernst & Sohn, Nueva York, 1993.
- MC COY ESTHER / *Five californian architects* / Reinhold Book Corp, Nueva York, 1960.
- MUSEO VILLA STUK / *R. M. Schindler, architect 1887-1953* / Catálogo exposición, Munich, 1986.
- POLYZOIDES STEFANOS / "The Lovell beach house" / en *Architectural Design* nº 6-9, 1981.
- SMITH E. , DARLING M. / *The architecture of Rudolph Schindler* / MOCA L.A. & H. N. Abrams Inc, NY, 2001.
- SMITH KATHRYN / *Schindler house* / Harry N. Abrams Inc. publishers, Nueva York, 2001.
- STEELE JAMES, SHULMAN JULIUS / *Rudolph M. Schindler* / Editorial Taschen, Colonia, 1999.
- VISCONTI MARCO, SHULMAN JULIUS / "Kings road house" / en *Domus* nº746, febrero 1993.
- VISITA DEL AUTOR / *Obra de Rudolph M. Schindler en Los Ángeles y La Jolla*, 2000.

Capítulo 3

La casa pequeña / Villa Le Lac, Le Corbusier

- [CORB-54] LE CORBUSIER / *Une petite maison, 1923* / Birkhäuser, Basilea, 2001 (1º edición 1954)
- FONDATION LE CORBUSIER / *Le Corbusier, architecte, artiste* / Cd-rom, Infinitum publications, París, 1999.
- LYON DOMINIQUE / *Le Corbusier alive* / Vilo international, París, 2000.
- RISSELADA MAX / *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos and Le Corbusier 1919-1930* / Delft University Press, Delft, 1988.
- ROTH ALFRED / *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret* / Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1997.
- [SANC-00] SANCHO OSINAGA J.CARLOS / *El sentido cubista de Le Corbusier* / Ediciones Munilla-Lería, Madrid, 2000.
- TZONIS ALEXANDER / *Le Corbusier, la poetica della macchina e della metafora* / Rizzoli, Milán, 2001.
- VON MOOS STANISLAUS, RÜEGG ARTHUR / *Le Corbusier before Le Corbusier* / Yale University Press, New Haven, 2002.
- VISITA DEL AUTOR / *Obra de Le Corbusier en Francia: 1989; EEUU y Japón: 2000; Suiza: 2002.*

Capítulo 4

Beau temps, invitation au voyage / Casa E-1027, Eileen Gray

- [CONST-00] CONSTANT CAROLINE / *Eileen Gray* / Phaidon Press limited, Londres, 2000.
- [ERIE-94] ERIE ARCHITECTURE / "Eileen Gray" / en www.archerie.com/eileen_gray, 1994.
- GARNER PHILIPPE / *Eileen Gray, designer and architect* / Editorial Taschen, Colonia, 1993.
- [GRAY-29] GRAY EILEEN Y BADOVICI JEAN / «De l'eclectisme au doute» / en *L'architecture vivante* tomo 2, Éditions Albert Morancé, París, otoño-invierno 1929.
- [HECK-91] HECKER STEFAN Y MÜLLER CHRISTIAN F. / *Eileen Gray, obras y proyectos* / Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- RAYON JEAN PAUL Y LOYE BRIGITTE / "Eileen Gray, architetto" / en *Casabella* nº480, mayo 1982.
- RUBINO LUCIANO / *Pierre Chareau & Bernard Bijvoet, dalla Francia dell'art déco verso un'architettura vera* / Edizioni Kappa, Roma, 1982.
- WARNCKE P. / *De Stijl, 1917-1931* / Editorial Taschen, Colonia, 1991.

Capítulo 5

El estuche doméstico / Casa Müller, Adolf Loos

- AA.VV. / «Adolf Loos» / número monográfico de Casabella continuidad n° 233, noviembre 1959.
- ACERBONI FRANCESCA / «Villa Müller» / en *Abitare* n°363, junio 1997.
- CORNOLDI A. / *L'architettura della casa* / Officina edizioni, Roma, 1988.
- [CORN-94] CORNOLDI A. / *Architettura dei luoghi domestici* / Jaca book, Milán, 1994.
- [GRAV-88] GRAVAGNUOLO BENEDETTO / *Adolf Loos* / Nerea, Madrid, 1988.
- KSANDR KAREL, URLICH PETR / *Mullerova villa* / Argo Publishers, Praga, 2000.
- LOOS ADOLF / *Adolf Loos, escritos II, 1910-1932* / El Croquis editorial, Madrid, 1993.
- LUSTENBERGER KURT / *Adolf Loos* / Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- [RISS-88] RISSSELADA MAX / *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos and Le Corbusier 1919-1930* / Delft University Press, Delft, 1988.
- [SCHE-82] SCHEU R. / «Adolf Loos, *Leben und Werk*» / Ruskschio y Schachel, Residenz Verlag, 1982.
- [SCHZ-96] SCHEZEN ROBERTO, FRAMPTON K. Y ROSA J. / *Adolf Loos, arquitectura 1903-1932* / Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- VAN DUZER LESLIE / *Villa Müller, a work by Adolf Loos* / Princeton architectural press, 1994.
- LLEÓ BLANCA / *Sueño de habitar* / Arquithesis n°3, Edición Fund. Caja de Arqs. de Barcelona, 1998.
- HACKMAN ANNEKE / «Rules to build by: the path taken to understanding Adolf Loos» / en <http://www.anneke.net/loos/paper.html>, 1998.
- CARO THOMAS Y FUTTERKNECHT MARKUS / «Estudio de la Casa Müller de Adolf Loos, basado en el paradigma de la analogía» / en <http://caad.arch.ethz.ch/teaching/wfp/abgeschlossene/caro/>
- VISITA DEL AUTOR / Obra de Adolf Loos en París y Viena, 1989.

Capítulo 6

Cambio de estado / Villa Tugendhat, Mies van der Rohe

- [BLAS-96] BLASER W. / *West meets east, Mies van der Rohe* / Birkhäuser-Verlag, Basilea, 1996.
- DE FUSCO RENATO / *Storia del design* / Editori Laterza, Roma, 1985.
- DREXLER ARTHUR / *Ludwig Mies van der Rohe* / George Braziller Inc., Nueva York, 1960.
- HILBERSEIMER L. / *Mies van der Rohe* / Paul Theobald & Co, Chicago, 1956.
- JOHNSON PHILIP / *Mies van der Rohe* / Editorial Víctor Lerú Srl., Buenos Aires, 1960..
- LLEÓ BLANCA / *Sueño de habitar* / Arquithesis n°3, Edición Fundación Caja de Arquitectos de Barcelona, Barcelona, 1998.
- MALCOLMSON R.M. / «La obra de Mies van der Rohe» / en *Hogar y Arquitectura* n°108-109, 1973.
- [MART-99] MARTÍ ARIS CARLOS / *Silencios Elocuentes* / Ediciones UPC-Etsab, Barcelona, 1999.
- PICKARD JAMES / «Mies miraculous survivor» / en *Architectural Review* n°1154, abril 1993.
- RIEDL DUSAN, TEPLY LIBOR / *The Villa of the Tugendhats* / The Heritage Institute & Brno City Museum, Brno, 1997.
- RUBINO, LUCIANO / *Quando le sedie avevano le gambe, la lunga marcia del mobile moderno* / Bertani Editore, Verona, 1973.
- [SAPA-86] SAPÁK JAN, STECHA PAVEL / «Ludwig Mies van der Rohe, Villa Tugendhat, Brno (1928-1930)» / en *Domus* n°678, diciembre 1986.
- SAPÁK JAN / «Villa Tugendhat» / en *Abitare* n°363, junio 1997.
- VISITA DEL AUTOR / Obra de Mies Van Der Rohe en Nueva York y Chicago: 1996, 1997, 2000; Barcelona, 1989, 2001; Berlín, 1989.

Capítulo 7

Yendo de la cama al living / Casa Wolfe, R. M. Schindler

- AA.VV / *Rudolph Schindler, 10 houses* / en 2G n°7 98/III, Editorial Gustavo Gili, Barceloan, 1998.
- ARCHITECTURAL RECORD / "A residence in L.A." (Casa How), en Architectural Record, enero 1929.
- ARCHITECTURAL RECORD / "A beach house for Dr.Lovell" / en Architectural Record, julio 1929.
- [BANH-67] BANHAM REYNER / "Rudolph Schindler, pioneering without tears" / en Architectural Design, n° 10, 1967
- LECLERC DAVID / "Schindler, la maison wolfe" / en L'architecture d'aujourd'hui, n° 307, octubre 1996.
- GHEBARD DAVID / *Rudolph M. Schindler* / Oikos-Tau ediciones, España, 1979.
- GEBHARD DAVID / *R.M.Schindler* / Catálogo exposición, MOPU, Madrid, 1984.
- GHEBARD DAVID / "Wolfe house, Santa Catalina island" / en Domus 689, diciembre, 1987
- [GEBH-96] GEBHARD, DAVID / *The furniture of R. M. Schindler* / University Washington Press, Seattle, 1996.
- MC COY ESTHER / *Five californian architects* / Reinhold Book Corp, Nueva York, 1960.
- MARCH LIONEL, SHEINE JUDITH / *R. M. Schindler, composition and construction* / Academy Editions, Ernst & Sohn, Nueva York, 1993.
- MUSEO VILLA STUK / *R. M. Schindler, architect 1887-1953* / Catálogo exposición, Munich, 1986.
- polyzoides stefanos / "The Lovell beach house" / en Architectural Design, n° 6-9, 1981.
- SMITH E. , DARLING M. / *The architecture of Rudolph Schindler* / MOCA L.A. & H.N. Abrams Inc, NY, 2001.
- STEELE JAMES, SHULMAN JULIUS / *Rudolph M. Schindler* / Editorial Taschen, Colonia, 1999.
- VISITA DEL AUTOR / *Obra de Rudolph M. Schindler en Los Ángeles y La Jolla*, 2000.

Capítulo 8

Entre el cielo y el suelo / Casa Vilamajó, Julio Vilamajó

- AA.VV / "Julio Vilamajó, contratiempos modernos", número monográfico revista El Arqa n°2, 1991.
- AA.VV. / "Julio Vilamajó, opere e progetti" / en Casabella n°697, febrero 2002.
- BOSSI AGOSTINO Y AA.VV. / *Julio Vilamajó, la poetica dell'interiorità* / Edizioni Giannini, Napoli, 1998.
- LOUSTEAU CÉSAR / *Vida y obra de Julio Vilamajó* / Editorial Dos puntos, Montevideo, 1994.
- [LUCC-70] LUCCHINI AURELIO / *Julio Vilamajó, su arquitectura* / IHA, farq-UdelaR, Montevideo, 1970.
- [PANT-03] PANTALEÓN CARLOS / "El significado del espacio interior en la obra de Vilamajó" / en Cuadernos del idD, Espacio interior n°1: Julio Vilamajó, farq-UdelaR, Montevideo, 2003.
- PANTALEÓN CARLOS, FERNÁNDEZ LAURA, PARODI ANÍBAL, ABDALA BEATRIZ / *Proyecto de recuperación y rehabilitación de la Casa de Julio Vilamajó* / Documento de trabajo, idD, farq-UdelaR, Montevideo, 1998.
- PARODI ANÍBAL / "Ecos y Reflejos, especulaciones especulares" / en Cuadernos del idD, Espacio interior n°1: Julio Vilamajó, farq-UdelaR, Montevideo, 2003.

Capítulo 9

Espacios imbricados / Casa Goetsch-Winkler, Frank Lloyd Wright

- BROOKS PFEIFFER BRUCE, FUTAGAWA YUKIO / *Frank Lloyd Wright monograph 1937-1941* / A.D.A. Edita, Tokyo, 1986.
- BROOKS PFEIFFER BRUCE / *Frank Lloyd Wright drawings, masterworks from the Frank Lloyd Wright archives* / Harry N. Abrams Inc. Publishers, Nueva York, 1990.
- BROOKS PFEIFFER BRUCE, GÖSSEL PETER, LEUTHÄUSER G. / *Frank Ll.Wright* / Editorial Taschen, Colonia, 1991.

- BROOKS PFEIFFER BRUCE, LARKIN D. / *Frank Lloyd Wright, maestro dell'architettura contemporanea* / Frank Lloyd Wright foundation, Rizzoli, Milán, 1998.
- BROOKS PFEIFFER BRUCE, FUTAGAWA YUKIO / *Frank Lloyd Wright Usonian Houses* / GA Traveler n°005, A.D.A. Edita, Tokyo, 2002.
- [FRAM-95] FRAMPTON, K; LARKIN, D / *The twentieth century american house, masterworks of residential architecture* / Thames and Hudson, Londres, 1995.
- GORLIN ALEXANDER C. / "Frank Lloyd Wright's furniture" / en a+u n°265, octubre 1992.
- HART SPENSER / *Wright rooms* / Cartwell books inc. , Nueva Jersey, 1998.
- HEINZ THOMAS / *Frank Lloyd Wright* / Architectural monographs n°18, Academy editions & St-Martin's press, Nueva York, 1992.
- HITCHCOCK HENRY RUSSELL / *In the nature of materials, the buildings of Frank Ll. Wright, 1887-1941* / Duel, Sloan & Pearce, New York, 1942.
- LIND CARLA / *Usonian houses* / Pomegranate Artbooks, Rohnert park, California, 1994.
- [WRIG-54] WRIGHT FRANK LLOYD / *The natural house* / Bramhall house, Nueva York, 1954.
- WRIGHT FRANK LLOYD / *Testamento* / Compañía General Fabril editora, Buenos Aires, 1961.
- [WRIG-78] WRIGHT FRANK LLOYD / *El futuro de la arquitectura* / Poseidón, Barcelona, 1978.
- VISITA DEL AUTOR / Obra de Frank Lloyd Wright en Nueva York:1989,2000; Chicago: 1996, 2000; Bear Run, Racine, Phoenix, Los Ángeles y San Francisco: 2000.

Capítulo 10

Burbuja íntima / Dormitorio en una casa de campo, Carlo Mollino

- [DALF-54] DAL FABBRO, MARIO / «*Furniture for modern interiors*» / Reinhold Publishing Corp., NY, 1954.
- [MOLL-43] MOLLINO CARLO / "Camera da letto in una cascina in risaia" / en Domus n°181, Enero 1943.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU / *L'étrange univers de l'architecte Carlo Mollino* / Edition del Centre Georges Pompidou, París, 1989 (sobre primer edición de Idea Book, Milán, 1985).
- FORINO IMMA / *L'interno nell'interno, una fenomenologia dell'arredamento* / Alinea editrice, Florencia, 2001.
- SEMBACH; LEUTHÄUSER; GÖSSEL / *Diseño del mueble* / Editorial Taschen, Colonia, 1988.
- TAMAGNO ELENA / *Carlo Mollino, esuberanze soft* / Editorial Testo & Immagine, Turín, 1996.

Capítulo 11

Modelo para armar / Le Cabanon, Le Corbusier

- AA.VV / *Le corbusier, architect, painter, writer* / The Macmillan Co., Nueva York, 1948.
- [BACH-75] BACHELARD, GASTÓN / *La poetica dello spazio* / Dedalo, Bari, 1975.
- BAKER GEOFFREY. / *Le Corbusier, análisis de la forma* / Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- BALL RICK / *Diseño de interiores mínimos* / H. Blume, España, 1988.
- BOSSI AGOSTINO Y AA.VV. / *Accogliereraccogliersi* / Editorial Giannini, Napoli, 2000.
- LE CORBUSIER / *Le Corbusier et son atelier rue de sévres 35, oeuvre complete 1946-52* / Editions Girsberger, Zurich, 1953.
- [CORB-53] LE CORBUSIER / *Le Corbusier et son atelier rue de sévres 35, oeuvre complete 1952-57* / Editions Girsberger, Zurich, 1953.
- FONDATION LE CORBUSIER / *Le Corbusier, architecte, artiste* / CD-rom, Infinitum publications, 1999
- [FERN-87] FERNÁNDEZ GALIANO LUIS / "La mirada de Le Corbusier" / en A&V n°9, 1987.
- LLEÓ BLANCA / *Sueño de habitar* / Arquithesis n°3, Edición Fund. Caja de Arqs. de Barcelona, 1998.

- [LYON-00] LYON D., DENIS A. / *Le corbusier alive* / Vilo international, París, 2000.
- MARCHÁN SIMÓN / *Composición y proyecto* / A&V n°9 1987.
- PAPILLAULT RÉMI / “Le Corbusier, le ‘bon sauvage’ en son cabanon” / en *L’architecture d’aujourd’hui* n°328, junio 2000.
- ROQUEBRUNE-CAP MARTIN, OFICINA DE TURISMO / “Cabanon et site corbuséen” / Folleto oficina de turismo de Roquebrune-Cap Martin, 2000.
- SANCHO OSINAGA J.CARLOS / *El sentido cubista de Le Corbusier* / Edit. Munilla-Lería, Madrid, 2000.
- TZONIS ALEXANDER / *Le Corbusier, la poetica della macchina e della metafora* / Rizzoli, Milano, 2001.
- VISITA DEL AUTOR / Obra de Le Corbusier en Francia: 1989; EEUU y Japón: 2000; Suiza: 2002.

Capítulo 12

Patio Intemporal / Casa experimental en Muuratsalo, Alvar Aalto

- AA.VV / “Pays nordiques” / número monográfico de *L’architecture d’aujourd’hui* n° 54, junio 1954.
- AA.VV / *Patio y casa* / DPA n°13, Edicions UPC, Barcelona, 2001.
- MUSEO ALVAR AALTO / *En contacto con Alvar Aalto* / Catálogo exposición, Museo Alvar Aalto, 1993.
- [LLEO-98] LLEÓ BLANCA / *Sueño de habitar* / Arquithesis n.3, Edición Fundación Caja de Arquitectos de Barcelona, 1998.
- REED PETER / *Alvar Aalto, between humanism and materialism* / Catálogo exposición MOMA, NY, 1998.
- RUBINO LUCIANO / *Aino e Alvar Aalto, tutto il design* / Edizioni Kappa, Roma, 1980.
- [QUIN-96] QUINTERO JUAN P. / “Habitar de tiempo, imágenes para la lectura de una casa” / en www.archmag.com/1/coll/coll4t.html, 1996.
- VISITA DEL AUTOR / Obra de Aalto en Helsinki, Jyvaskyla, Saynatsalo, Rovaniemi: 1990; Boston: 2000.

Capítulo 13

Atrium / Casa Harold Price, Frank Lloyd Wright

- BROOKS PFEIFFER BRUCE, FUTAGAWA YUKIO / *Frank Lloyd Wright monograph 1951-1959* / A.D.A. Edita, Tokyo, 1986.
- BROOKS PFEIFFER BRUCE / *Frank Lloyd Wright drawings, masterworks from the Frank Lloyd Wright archives* / Harry N. Abrams Inc. Publishers, NY, 1990.
- BROOKS PFEIFFER BRUCE, GÖSSEL PETER, LEUTHÄUSER G. / *Frank Lloyd Wright* / Taschen, Colonia, 1991.
- BROOKS PFEIFFER BRUCE, LARKIN D. / *Frank Lloyd Wright, maestro dell’architettura contemporanea* / Universe Publishing (a Division of Rizzoli International Publications Inc.) & Frank Lloyd Wright Foundation, , New York, 1998.
- [FRAM-95] FRAMPTON, K; LARKIN, D / *The twentieth century american house, masterworks of residential architecture* / Thames and Hudson, Londres, 1995.
- GORLIN ALEXANDER C. / “Frank Lloyd Wright’s furniture” / en *a+u* n°265, octubre 1992.
- HART SPENSER / *Wright rooms* / Cartwell books inc. , New Jersey, 1998.
- HEINZ T. / *Frank Ll. Wright* / Architectural monographs n18, Academy editions & St-Martin’s press, NY, 1992.
- HITCHCOCK H. R. / *In the nature of materials, the buildings of Frank Lloyd Wright, 1887-1941* / Duel, Sloan & Pearce, New York, 1942.
- MASUDA AKIHISA, TANIGAWA MASAMI / *The world of Frank Lloyd Wright* / Gihodo Publishing Co., Tokyo, 1976.
- [WRIG-54] WRIGHT FRANK LLOYD / *The natural house* / Bramhall house, NY, 1954.
- WRIGHT FRANK LLOYD / *Testamento* / Compañía General Fabril editora, BsAs, 1961.

[WRIG-78] WRIGHT FRANK LLOYD / *El futuro de la arquitectura* / Poseidón, Barcelona, 1978.
 VISITA DEL AUTOR / Obra de F.L.W. en Nueva York: 1989, 2000; Chicago: 1996, 2000; Bear Run, Racine, Phoenix, Los Ángeles y San Francisco: 2000.

Capítulo 14

Escenarios para un asiento doméstico / Sillón BKF, Antonio Bonet

AAVV / "Fateuil de série" / en *L'architecture d'aujourd'hui* n° 10, marzo 1947.
 ALVAREZ F., ROIG JORDI / *Antoni Bonet Castellana, 1913-1989* / Ministerio de Fomento - Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona, 1998.
 ALVAREZ FERNANDO / "El sillón BKF, modernidad, ergonomía y antropología" / en *Experimenta* n°20, 1998.
 BONET ANTONIO / "Aménagement d'une station balnéaire de vacances, Punta Ballena, Uruguay" / en *L'architecture d'aujourd'hui* n° 61, setiembre 1955.
 [CATA-98] CATALUNYA, COLEGIO DE ARQUITECTOS / *Antonio Bonet* / Catálogo exposición, Ministerio de Fomento-Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona, 1998.
 [FLOR-67] FLORES CARLOS / *Arquitectura Interior 1967* / Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1967.
 [FULL-60] FULLER HENRY / "Decorative art volume 49, 1959-60" / The Studio Publications, Londres, 1960.
 JACKSON LESLEY / "Contemporary", *architecture and interiors of the 1950s* / Phaidon, Londres, 1994.
 NELSON GEORGE / *Living spaces* / Interiors library, Whitney publications, Nueva York, 1952.
 [NELS-54] NELSON GEORGE / *Storage* / Interiors library, Whitney publications, Nueva York, 1954.
 PFANNSCHMIDT ERNST ERIK, HOFFMAN JULIUS / *Metallmöbel* / Verlag, Stuttgart, 1965.
 [RECO-02] RECOLETA, CENTRO CULTURAL / "Homenaje BKF" / Catálogo exposición, Centro cultural Recoleta, Buenos Aires, 2002.
 [REGI-57] SOCIÉTÉ FRANCAISE DE RÉGIES / *Joie et beauté dans la maison* / L'Imprimerie Blanchard, París, 1957.
 [RICA-98] RICARD ANDRÉ / "Sillón BKF, puro ingenio" / en *Experimenta* n°20, 1998.

Capítulo 15

Reino Intermedio / Casa Payssé-Reyes, Mario Payssé

[AAVV-95] AA.VV. / *Mario Payssé Reyes* / Monografías El arca, Editorial Dos puntos, Montevideo, 1995.
 [PAYS-68] PAYSSÉ REYES MARIO / *¿Dónde estamos en arquitectura?*, Mario Payssé, 1937-1967 / Impresora Uruguaya Colombino, Montevideo, octubre 1968.

Capítulo 16

La ventana habitada / Casa Norman Fisher, Louis Kahn

[BACH-75] BACHELARD, GASTÓN / *La poetica dello spazio* / Dedalo, Bari, 1975.
 BROWNLEE, DE LONG / *Louis I. Kahn, in the realm of architecture* / Universe Publishing, New York, 1997.
 COSTA XAVIER / *Kahn, Bibliotecas* / Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña & Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
 [FERN-90] FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS / *El espacio privado, cinco siglos en veinte palabras* / Ministerio de Cultura, España, 1990.
 [FERN-92] FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS / "Anatomías habitables, nueve fragmentos del cuerpo doméstico" / en *Arquitectura Viva* n°23, marzo-abril 1992

- GAST CLAUD PETER / *Louis I. Khan, the idea of order* / Birkhäuser Verlag, Basilea, 1998.
- GIURGOLA ROMALDO / *Louis Kahn* / Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- LISSITSKY-KUPPERS / «*El Lissitsky*» / VEB Verlag der kunst, Dresden, 1967.
- LOBELL JOHN / *Between silence and light, spirit in the architecture of Louis I. Khan* / Editorial Shambhala, Boston, 2000.
- [MANI-00] MANIAQUE CAROLINE / *Louis Kahn* / en AMC n°108, junio-julio 2000.
- MONEO RAFAEL / *Geometría como única morada* / A&V Louis I. Kahn n°44, 1993.
- SCULLY VINCENT / *Jehová en el olimpo, Louis Khan y el final del movimiento moderno* / A&V Louis I. Kahn n°44, 1993.
- VISITA DEL AUTOR / *Obra de Louis Kahn en New Haven y San Diego: 2000.*

Capítulo 17

Artilugios luminosos

- AAVV / "Tadao Ando 1983-1990" / El croquis n°44, 1990.
- AAVV / "Tadao Ando 1989-1992" / El croquis n°58, 1992.
- AAVV / "Toyo Ito 1986-1995 / El croquis n°71-I, 1995.
- AAVV / "Kazuyo Sejima 1988-1996" / en El croquis, n°77, 1996.
- AAVV / "Kazuyo Sejima" /, en Casabella n° 658, 1998, pgs 66-82.
- AAVV / "K. Sejima 1987-1999, K. Sejima + R. Nishizawa 1995-1999" / en The Japan Architect n°35, 1999.
- AAVV / "Kazuyo Sejima + Rhye Nishizawa 1995-2000" / El croquis n°99, 2001.
- [AOKI-98] AOKI JON / "The flexibility of Kazuyo Sejima" /, en The Japan Architect n° 35, 1999.
- DE ROSA AGOSTINO / *Tra luce e ombra, estetica della luce nella rappresentazione estremo orientale e nell'opera di Tadao Ando* / Tesis de doctorado en "Rilievo e rappresentazione del costruito", Università degli Studi di Napoli, Federico II, Il Notiziario legale - Fast Print, Napoli, 1994.
- [FRAM-85] FRAMPTON KENNETH / *Tadao Ando, edificios, proyectos, escritos* / G. Gili, Barcelona 1985.
- FUTAGAWA YUKIO / *Tadao Ando* / GA Architect N°8, A.D.A. Edita, Tokyo, 1987.
- [ITO-98] ITO TOYO / "Morte d'une maison" / en L'architecture d'aujourd'hui n°316, abril 1998.
- JODIDIO PHILIP / *Tadao Ando* / Editorial Taschen, Colonia, 1998
- [SAVI-96] SAVI, VITTORIO Y MONTANER, JOSEP M. / *Less is more* / Ingoprint SA, Barcelona, 1996.
- SEJIMA, KASUYO / "Villa nel bosco" / en Domus n°771, 1995.
- [TANI-94] / *El elogio de la sombra* / Ediciones Siruela, España, 1994.
- [TAKI-95] TAKI KOJI / "Una conversación con Toyo Ito" / en El Croquis n°71-I, 1995.
- ZABALBEASCOA ANATXU / *Tadao Ando, arquitectura y espíritu* / Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1998.
- VISITA DEL AUTOR / *Obra de Kasuyo Sejima en Tokio y Kumamoto; obra de Toyo Ito en Sendai, Yatsushiro, Kumamoto y Shimosuwa; obra T.Ando en Tokio, Kyoto, Tsuna, Kumamoto e Himeji.*

Créditos de las ilustraciones:

Alba Gabriel : 214-4 / Alfaro Ma.Laura : 216-1 / Ando Tadao, Architects & Ass. : 376-1-2, 377-1-3-4 / Archivo idD, farq-UdelaR : 205-3-4, 206-2-3, 207-1-3-4, 216-2 / Archivo IHA, farq-UdelaR : 204-3-4, 206-1, 208-1a3, 209-2, 210-2, 211-2-4, 213-5-6, 214-1a3, 215-1-2, 216-6 / Archivo Marcelo Paysée : 340-2-3, 341-1-2-4-5, 342, 343, 345, 346, 347-1-3-4 / Archivo Schindler, USBC : 52, 62-2, 188, 189, 190, 193-2, 194-1, 195-4 / Artek : 288, 289-1a3 / Aztiazarán Panta : 341-2 / Bertachi Carolina : 211-3 / Blaser Werner : 169-4-8 / Browlee David : 363-5 / Canziani Mauro : 282-4, 284-1-2, 286-2, 287-4 / Carballal Matías : 157-2-3, 158, 164-1, 165, 166-1, 167-2, 168, 254-1a3, 324-3, 374-2-3-7, 375-3, 376-3-5, 377-2, 378-3-4 / Clausen Meredith : 358-1, 361-2-3, 362-1 / Cortizo Fernanda : 253-3 / Cuisset Thibaut : 27-2, 32-1, 39-3 / Dearborn-Massar : 327-1 / Falkenstein Gabriel : 280-4-5 / Fiennes Mark : 31-3, 32-3a5, 35-1 / Firpo Francisco : 26-4, 55-3, 74-3, 76-2, 84-1-2, 85-1, 156-1, 253-5, 257-4, 261-5, 262-4, 263-1, 281-2-3 / Gastou Yves : 246-2 / Giardiello Paolo : 215-3 / Giudice Pedro : 281-4, 282-1, 287-5 / Ito Toyo, Architects / 378-1-2, 379 / Korab Balthazar / 227-2, 232-1, 233-2 / L'Architecture Vivante, 1929 / 103, 104-2, 106, 107, 108-, 109, 110-2-3, 111-4-5, 112-2-4-6, 113-1, 114-2-3, 115-1-3-4, 116-3 / Leavenworth : 227-1, 232-2 / Maniaque Caroline : 361-1, 363-7 / Masselink Eugene : 311-2 / Mollino Carlo : 244, 245 / Mudford Grant : 53-2, 55-1, 58-3, 59-2, 356-1, 359, 360 / Munroe Joe : 228-1 / Nadal Daniel : 257-1-2-5-6, 258-2, 261-1, 262-1, 264-1, 265-3, 281-1, 282-3, 287-2-3, 289-4 / Nieto Mónica : 323-2 / Oliver Anthony : 26-5, 36-3, 37-2, 38-2 / Parodi Aníbal : 29-2-3, 34-2, 35-2, 38-1, 39-1, 53-1, 54, 55-2, 56-1-2, 57-1, 58-1, 60-2-3, 61-1, 62-1, 63, 74-1-2, 74-4a13, 77-1a7, 79-1, 80-2, 81, 82, 83, 84-3, 85-2-4, 86, 87, 88, 111-2, 113-2, 133, 138, 191, 192, 193-1, 194-2-3, 195-1a3, 196, 204-1-2, 205-1-2, 207-2, 208-4, 209-1, 210-1, 211-1, 212, 213-1a4-7, 216-3a5, 231, 233-3, 252-4-5, 253-4, 255, 256-4, 258-4, 259, 260, 264-3, 281-5, 284-4, 285, 300-1-2, 301, 302-1-2, 304-2-3, 305, 307, 308-2, 361-4, 362-5 / Pérez Amanda : 214-5 / Pérez Diego : 75, 357-1, 358-2a4 / Rayon J.P. : 102-2 / Rithven Ianthe : 28-3 / Rocheleau Paul, Freeman Michael : 302-3, 304-1, 310-3 / Salvador Fernanda : 102-3, 104-1, 105, 139, 278-3, 279 / Schumacher Joachim : 60-1 / Sedy Vaclav : 142-1, 143-4 / Shinkenchikusha : 374-1-4a6, 375-1-2-4-5 / Shullman Julius : 56-3, 57-2-3, 340-1, 344, 347-2, 348 / Stecha Pavel : 132-1, 134-1a4, 135-3, 141, 142-2, 156-3, 157-1, 160-2, 162-3, 163-1, 167-5 / Takase Yoshio : 376-4 / Tepy Libor : 159-1-2, 160-3, 162-4-5-10, 164-4, 166-3, 167-3, 169-1-7 / Von Der Schulenburg Fritz : 27-1, 28-1, 29-4, 32-2.

Las ilustraciones incluidas en el Cd-rom proceden en general de las mismas fuentes utilizadas y referidas en el libro. De lo contrario, se trata de imágenes de acceso libre seleccionadas de diversos sitios de internet.