NO VA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE MEDELLÍN
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Rector
Moisés Wasserman Lerner
Vicerrectora General
Beatriz Sánchez Herrera
Vicerrector Académico
Alfonso Correa Motta
Vicerrectora Sede Medellín
Ana Catalina Reyes Cárdenas
Decano Facultad de Arquitectura
Juan Carlos Ochoa Botero
Vicedecano
Juan David Chávez Giraldo
Director de Bienestar
Aurelio Arango Sierra
Director de Investigación y Extensión
Fabián Adolfo Beethoven Zuleta Ruíz
Secretaria de Facultad
Gloria Patricia Sánchez Aristizabal
Director Área Curricular de Arquitectura y Urbanismo
Álvaro Hernán Acosta Páez
Directora Área Cunicular de Artes
Edith Arbeláez Jaramillo
Director Área Curricular de Tecnología y Urbanismo
Julio César Sánchez Henao
Director Escuela de Arquitectura
Pedro Ignacio Torres Arismendi
Director Escuela de Artes
Juan Luis Mesa Sánchez
Director Escuela de Construcción
Román Botero Restrepo
Directora Escuela del Hábitat
Cecilia Inés Moreno Jaramillo
Director Escuela de Medios de Representación
Edgar Arroyo Castro
Director Escuela de Planeación Urbano Regional
Luis Aníbal Vélez Restrepo

Comité Editorial
Oscar Almario García
Peter Charles Brand
Federico Londoño González
César Augusto Echavarría López
Juan Alejandro Saldarriaga Sierra
Natalia Andrea Cataño Muñoz

Diseño gráfico
Juan Diego Restrepo Giraldo

Corrección de estilo
Silvia Vallejo Garzón

El péndulo del hogar. Historia crítica del espacio doméstico en Occidente
© de los textos, Juan David Chávez Giraldo
© de la edición, Universidad Nacional de Colombia
© de las fotos y dibujos, sus autores

ISBN: 978-958-719-986-4

Primera edición 2011: 70 ejemplares físicos y 100 digitales

Preparación editorial e impresión: Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

720.1
C41 Chávez Giraldo, Juan David
El péndulo del hogar. Historia crítica del espacio doméstico en Occidente / Juan David Chávez Giraldo. – Medellín : Universidad Nacional de Colombia, 2009.

191 p. il., mapas, planos (col.)

ISBN: 978-958-719-986-4

1. ESPACIO EN EL ARTE. 2. ESPACIO EN ARQUITECTURA. 3. ARTE – HISTORIA. 4. ARQUITETURA – HISTORIA. I. Chávez Giraldo, Juan David. II. Título.

Publicación con fines exclusivamente divulgativos académicos, prohibida su venta y comercialización
Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización expresa de la Universidad Nacional de Colombia.

ÍNDICE

Presentación editorial 4

Preámbulo [El espacio doméstico como tema] 5

Introducción 6

Capítulo 1 [El espacio doméstico] 14

Capítulo 2 [Balbuceos domésticos] 22

Capítulo 3 [Autodomesticación humana] 30

Capítulo 4 [Mundo Antiguo] 40

Capítulo 5 [Democracia vs domesticidad] 48

Capítulo 6 [Necrópolis romana] 54

Capítulo 7 [El espíritu encarnado] 60

Capítulo 8 [La vuelta al mundo] 78

Capítulo 9 [El concepto moderno de lo doméstico] 88

Capítulo 10 [Tránsito híbrido y utópico] 100

Capítulo 11 [El Proyecto Moderno] 116

Capítulo 12 [Ruptura capital] 152

Capítulo 13 [Avizorando futuros] 162

Bibliografía 172

Créditos de imágenes 176

Índice onomástico 192

PRESENTACIÓN EDITORIAL

Ante la imperiosa necesidad de difundir los trabajos investigativos de alta calidad que se desarrollan en nuestra institución y con el fin de contribuir al mejoramiento de las condiciones de vida, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín se complace en presentar a la comunidad académica especializada y al público general, el trabajo que el profesor Juan David Chávez Giraldo ha realizado en torno al tema del espacio doméstico en la cultura de Occidente. Este proyecto editorial permite poner en consideración las reflexiones del autor en el escenario contemporáneo para mirar al futuro con el deseo de propiciar cambios profundos y fundamentales en la manera de abordar el mundo y así facilitar la construcción de un universo sostenible, en equilibrio, dentro de los principios de la democracia y los más altos valores humanos.

JUAN CALOS OCHOA BOTERO
Decano Facultad de Arquitectura
Universidad Nacional de Colombia
Sede Medellín

PREÁMBULO
EL ESPACIO DOMÉSTICO COMO TEMA

El libro de Juan David Chávez Giraldo es el resultado de una aventura investigativa y conceptual de gran alcance. El subtítulo mismo "Historia crítica del espacio doméstico en Occidente" así lo indica. Una revisión a los títulos de los trece capítulos da a entender la extensión del trabajo y una simple hojeada deja al lector frente a un documento cargado de contenido discursivo y gráfico que requiere una lectura cuidadosa y detallada para aprovechar y disfrutar de lo que el libro dice al pensamiento y a la mirada.

En la Introducción el autor pone de presente su planteamiento conceptual frente al espacio doméstico, señalando los autores que le han guiado en esta expedición, en especial José Luis Pardo a través de su planteamiento sobre el "espacio doméstico" y Edgar Morin a través de la idea del pensamiento doble, lógico y sensible en constante interacción, aproximación que se verifica a lo largo de la lectura del texto. El autor da especial importancia al concepto de "poética" en muchas formas, valorando así esa parte sensible del espacio doméstico que se ha extraviado en los meandros de una objetualidad carente de humanidad.

El espacio doméstico, tema central del libro, es estudiado en forma detallada en el primer capítulo en el que, como ya se ha anunciado en la Introducción, una guía especial pero no la única, será el trabajo de José Luis Pardo. Este capítulo constituye el cimiento de todo el edificio que seguirá en los capítulos siguientes. El espacio doméstico como una condición particular del espacio de la arquitectura, no es sólo un hecho material sino que trae consigo una serie de condiciones, entre ellas la de los mundos simbólicos. Ese espacio doméstico es diferente del espacio social, el que a su vez posee sus propias condiciones.

El autor propone que el espacio doméstico es… "un dominio, un campo o territorio mental, mucho más amplio que la concepción material, concreta, tectónica, dimensionable y corpórea alusiva a lo cuantificable del universo tangible". Y añade:.. "es una condición multidimensional que incluye y apuntala los productos arquitectónicos con una serie de condiciones que tiene que ver con la categoría de la percepción existencial doméstica e íntima del ser humano, cercana al dominio del hogar como sentido de protección, de tranquilidad, sosiego, interiorización, descanso, renovación, recuperación y placer".

La dimensión existencial del espacio doméstico y sus cualidades poéticas serán temas que el autor analiza a lo largo de los siguientes capítulos, el primero de los cuales titulado "Balbuceos domésticos" trata, palabras más palabras menos, de las raíces profundas del modo humano de habitar. El siguiente capítulo "Autodomesticación humana" es una extensión del anterior y se adentra en la formación del espacio doméstico a través de la permanencia de los grupos humanos y del surgimiento de una "vida doméstica" en la que aparecen las ciudades con sus densos tejidos habitacionales en los que las "casas" se agrupan en formas organizadas, sujetas al trazado de la ciudad. En estos capítulos, como en todo el libro, se aprecia la densidad del trabajo investigativo presente en parte en las referencias a los numerosos documentos consultados. El discurso escrito se entreteje con las igualmente numerosas ilustraciones tomadas de diversas fuentes, en un planteamiento visual novedoso. El contenido gráfico adquiere en este libro un papel de mucha significación pues no se limita tan sólo a "ilustrar" el discurso escrito sino que posee su propia dinámica e incluye en más de una ocasión imágenes inusitadas o aparentemente ajenas al texto.

Sería fatigante para el lector de esta presentación hacer una lectura detallada de los capítulos siguientes en los que se hace un seguimiento cronológico y geográfico a la evolución del espacio doméstico desde el mundo antiguo hasta la modernidad, la posmodernidad y la visión de futuro. Sus títulos son sugestivos: "Mundo Antiguo", "Democracias vs. domesticidad", Necrópolis Romana", "El espíritu encarnado", "La vuelta al mundo", El concepto moderno de lo doméstico", "Tránsito híbrido y utópico", El proyecto moderno", "Ruptura capital" y "Avizorando futuros". El peso específico de los tres últimos capítulos que tratan el espacio doméstico en el mundo moderno y contemporáneo indica claramente que el autor se sitúa en el momento presente, desde el cual ha estudiado esos pasados que lo antecedieron. Desde muchos puntos de vista estos capítulos se constituyen en un aporte especial del libro.

El recorrido cronológico no se limita a enunciar series de ejemplos provenientes de distintos períodos y lugares sino que busca contextualizarlos en sus respectivos momentos y adentrarse en el estudio del sentido del espacio doméstico reflejado en las transformaciones de la arquitectura de la vivienda. Se hacen constantes referencias a las condiciones de la política, de la cultura, de la ciencia y de las artes y todo ello se entreteje en el discurso escrito y en las imágenes. Una extensa bibliografía acompaña el contenido de este libro que es y no es únicamente una historia de la arquitectura. O mejor aún, es una manera diferente de abordarla.

Como se dijo al inicio de esta presentación, el libro es una aventura cuyos riesgos, ya superados por el autor, se plantean ahora a los lectores quienes, frente a la abundancia de palabras e imágenes, pueden sentirse abrumados. Es por eso necesario tomar este libro como una fuente de conocimientos que debe ser apreciada y disfrutada en todo lo que ofrece.

Alberto Saldarriaga Roa
Decano Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño
Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá

introducción

El estudio de un producto cultural, en tanto expresión de la huella del pensamiento y el sentimiento de quien la engendra bajo el manto contextual de su tiempo y su espacio geográfico, permite acercarse a la dimensión profunda del ser humano como hacedor de historia y poética, facilitando la comprensión del devenir de la humanidad, promoviendo el entendimiento de la realidad actual y advirtiendo futuros para conducir por los caminos de la autoconciencia en beneficio de la experiencia por la cual *el verbo se hizo carne*. Así entonces, en este trabajo se presenta un acercamiento crítico a un tipo de producción artística, para reflexionar sobre el ser y el hacer desde lo que se denomina el *espacio doméstico*. El objeto de la investigación se sitúa en el marco arquitectónico de la producción espacial de lo que se ha conocido como la cultura occidental transitando por los momentos más significativos de su desarrollo histórico bajo la mirada crítica y poética que nutre la noción que se tiene del dominio íntimo del hogar.

I.1. La dimensión artística del espacio doméstico: *Mae West*, Salvador Dalí, gouache sobre papel periódico, 31 x 17 cm, 1934-1935, Instituto de Arte de Chicago, EEUU.

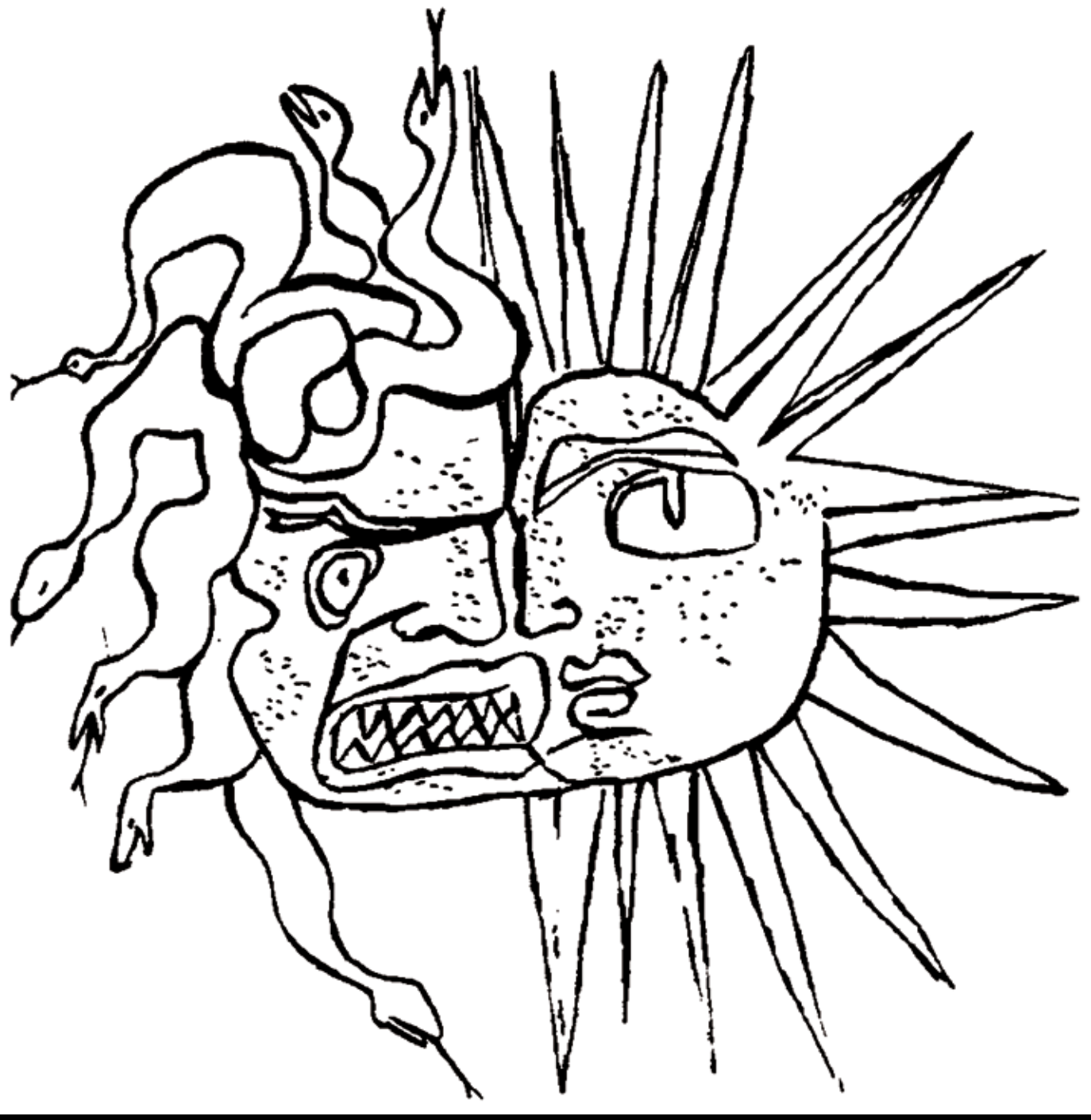
Ahora bien, se plantea que la creación arquitectónica es un tipo de producción artística, ya que la obra de arte en general es el producto de una actividad o experiencia en la cual se incluye una reflexión profunda de una práctica cultural creativa que mediante diversas materias y según cada manifestación, expresa simbólicamente un aspecto de la realidad entendida estéticamente. Entonces, el sonido, la pintura, la palabra, el espacio, la piedra, la acción, el cuerpo o el movimiento, son algunos de los medios a través de los cuales una manifestación artística puede expresarse. Pero no por ello, todo objeto o elemento producido por un ser humano o por un colectivo de persona puede alcanzar la dimensión de obra artística; para ello se requiere, fundamentalmente, la dimensión simbólica presente en la obra.

Así pues, refiriéndose a lo arquitectónico, no toda espacialidad será artística, pero algunas podrán alcanzar esta categoría dependiendo de la calidad del planteamiento que las origina y obviamente de la calidad material de su tectónica. Panofsky dice que "el límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del 'arte', depende pues, de la 'intención' de los creadores".[1] La arquitectura artística ha de trascender entonces la mera solución mecánica y funcional de una actividad humana para situarse en el plano de lo memorable y poético de una experiencia espacial.

I.2. La trascendencia simbólica del espacio: *Wave UFO*, Mariko Mori, construcción móvil, 2003.

Si se considera que etimológicamente la palabra arte tiene una raíz latina: *ars,* que significa habilidad, y una raíz griega: *téchne,* que significa técnica; y que la habilidad tiene un carácter eminentemente subjetivo, mientras que la técnica implica el manejo adecuado del objeto, la materia y los instrumentos o herramientas de trabajo; esto determina el carácter dual del arte y de muchas de las actividades humanas que se han considerado o se consideran hoy como artísticas incluyendo la arquitectura que posee las dos polaridades complementarias básicas y presentes en el universo que habitamos. La *téchne,*

[1] Erwin Panofsky, "La historia del arte en cuanto disciplina humanística", en: *El significado en las artes visuales,* Madrid, Alianza, 1979, p. 28.



I.3. Versión corbusiana de los opuestos complementarios: *Sin título*, Le Corbusier, dibujo.

polaridad masculina, asociada a lo cuantificable, propia de la mecánica material y programática, está acompañada del *ars,* dimensión femenina que acude a lo poético, sensible e intuitivo, para acercarse a la unidad divina originaria. Aquí lo masculino y lo femenino no se entienden como género, sino como condición.

El desarrollo de este trabajo se inicia con una reflexión en torno a la definición filosófica y conceptual del *espacio doméstico* desde la óptica teórica del filósofo y crítico español José Luis Pardo (1954) para dar pie al cuerpo central del documento en el que se estudia, de manera crítica, como producto artístico arquitectónico de acuerdo con los períodos históricos paradigmáticos de la cultura en Occidente. El análisis se aborda desde una periodización histórica ya que como lo propone el crítico y filósofo estadounidense Arthur Coleman Danto (1924) en su libro *Después del fin del arte,*[2] la necesidad de unas condiciones históricas ineludibles para el surgimiento de una determinada manifestación artística ponen en el escenario la idea de la relación de una producción, una teoría o una predicción que requiere el momento preciso y la circunstancia justa; incluso desde esta mirada contextualista no es posible definir afinidades históricas entre obras de arte o entre artistas basadas exclusivamente en semejanzas, sino más bien en una suerte de estructuras que permiten encontrar las conexiones profundas. Así, cada capítulo del texto aborda el fenómeno espacial doméstico dentro del contexto propio escarbando en los recodos históricos para hallar las estructuras subyacentes que permiten la aparición y la concepción propia del universo íntimo de cada momento.

[2] Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia,* Barcelona, Paidós, 1999.

I.4. El fenómeno espacial y su propio contexto: *Atanarjuat*, (El espíritu del ártico), Zacharias Kunuk, [170 min.], 2001, fotograma de la obra cinematográfica.

En consecuencia con esto, y como se ha dicho, este texto centra su objeto de estudio en el producto arquitectónico artístico de la vivienda, se acude al tejido social, político, económico y cultural de cada momento histórico para comprender el complejo problema habitacional abordado bajo una perspectiva general para tratar de identificar el universo en el cual se estudia el fenómeno espacial relacionado específicamente con el ámbito de la intimidad doméstica. De manera particular se acude a la contextualización analítica dentro del ámbito general artístico poniendo de manifiesto el proceso y los fenómenos de otras manifestaciones y movimientos artísticos por fuera de lo arquitectónico, particularmente en lo que respecta a la pintura y la escultura que comparten el sentido plástico de sus objetos creativos y que a lo largo de la historia universal han estado fuertemente relacionadas desde sus aspectos formales y simbólicos.

El marco teórico general de esta investigación está soportado en la idea del *doble pensamiento* del filósofo francés Edgar Morín[3] (1921) según la cual la humanidad pasa periódicamente de una forma de pensamiento lógica a otra sensible. Sin embargo, debe aclararse que "los dos modos coexisten, se ayudan mutuamente, están en constante interacción, como si tuvieran una permanente necesidad el uno del otro; en ocasiones pueden confundirse, aunque siempre de manera provisional (cualquier renuncia al conocimiento empírico/técnico/racional conduciría a los humanos a la muerte, cualquier renuncia a las propias creencias fundamentales desintegraría su sociedad)".[4]

En consecuencia puede afirmarse que a cada momento o estadio del desarrollo de la cultura corresponde bien sea la exaltación de un pensamiento mágico, mítico y simbólico o bien la preeminencia de una actitud racional, lógica y empírica. "En cada época hay un punto decisivo, una nueva forma de ver y asegurar la coherencia del mundo. Está plasmado en las estatuas de la Isla de Pascua, que lograron detener el tiempo, y en los relojes medievales de Europa, que alguna vez también dieron la impresión de decir para siempre la última palabra acerca de los cielos".[5] Cada cultura, cada momento histórico, incluso cada individuo, se inclina hacia uno de los elementos constitutivos de la mencionada pareja de polaridades complementarias.

Una versión milenaria de la concepción dual de la creación, propia precisamente de una cultura polarmente complementaria a la cultura occidental, es la que brinda el Taoísmo, antigua religión de China, que divide el universo en dos áreas:[6] materia y espíritu, cosas tangibles e intangibles; llama a las cosas reales Yin, que significa tierra o materia y a las cosas etéreas Yang, o cielo. Sin embargo, el equilibrio perfecto no es propio de esta dimensión, la balanza siempre se inclina en alguna dirección, es una utopía y un deseo ideal. Si se asocia el

I.5. Lugar y tiempo, condicionantes básicos: *Colonia de vacaciones*, James Horan, Aranmore Island, Co. Donegal, Irlanda, 1990.

arte a este planteamiento de concebir el universo constituido por polaridades complementarias, también se puede plantear que cada manifestación artística, cada artista y cada obra se concibe desde una de dos perspectivas, bien sea aquella asociada a la razón o bien a la que se acerca a la intuición. Dependiendo pues de esta condición cultural se van a ver influidas las producciones artísticas y las obras arquitectónicas serán un evidente reflejo de ello. En consecuencia con esto, todas las características y términos que envuelven una obra están determinadas en su fundamento por una de las dos polaridades que Morín plantea como maneras de conocimiento.

A lo largo del análisis de este texto se tratará de verificar la correspondencia de la obra del espacio arquitectónico doméstico con la polaridad empírico, técnico, racional (Ying - masculino) o con la tendencia simbólico, mitológico, mágica (Yang - femenino). De todas maneras se aclara de nuevo que no es posible encontrar una obra en la cual se carezca de alguno de los dos opuestos; incluso y a pesar de que ya de por sí, el arte y sus manifestaciones tienen una alta correspondencia con el segundo modelo en el sentido de que la creación es afín a lo inconsciente e intuitivo, que pertenecen al ámbito del paradigma subjetivo. Aunque como también se ha explicado la arquitectura, y sobre todo las obras de arte arquitectónico, acercan y casi equilibran las dos polaridades.

Así mismo, algunas veces se han incluido teorías, problemas y aspectos urbanos ya que "la forma en que se realizan los tipos edificatorios residenciales, el aspecto tipológico que les caracteriza, está estrechamente vinculado a la forma urbana".[7] También es importante considerar otros aspectos que aparentemente no inciden en la concreción del *espacio doméstico,* como la localización de la residencia, que depende de muchos factores como los geográficos, morfológicos, históricos y sobre todo los económicos. Igualmente este análisis histórico se basa en la premisa de que aún en la actualidad y a pesar de todos los esfuerzos por planificar adecuadamente la producción de una arquitectura, su proceso de materialización puede transformar radicalmente un proyecto cuando se ve confrontado con las variables financieras y constructivas propias de la tectónica.

[3] Edgar Morín, *El método III. El conocimiento del conocimiento,* Madrid, Cátedra, 1994, pp. 167 – 192.
[4] *Ibíd.*, p. 167.
[5] J. Bronowski, *El ascenso del hombre,* Bogotá, Fondo Educativo Interamericano, 1983, p. 20.
[6] Richard Craze, *Guía práctica del Feng Shui,* Barcelona, Parramón, 2000, p. 9.
[7] Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (José María Ferrer F. y Salvador Tarragó C., tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 112.

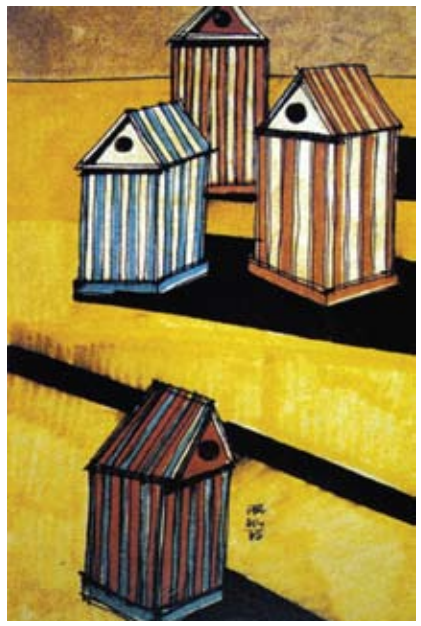
I.6. Los dos modos de pensamiento: *Figurilla danzante con dos cabezas*, anónimo, terracota, 16 cm de altura, período preclásico precolombino mexicano, S. X – VI a.C. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México D.F., México.

I.7. Suspensión del tiempo: estatuas de la isla de Pascua, Chile.

Ahora bien, la labor intelectual sobre la arquitectura, al igual que la del arte en general, puede inscribirse dentro de los saberes propios de la historia, la teoría y la crítica. Pero a pesar de su inclusión en los dominios artísticos, cuyas reflexiones parecen haber estado siempre en los terrenos de lo emotivo y lo intuitivo, dicha inclusión también ha sido motivo de cuestionamiento permanente, en tanto que esta, a diferencia de muchas de las manifestaciones culturales que se han aceptado como prácticas artísticas, posee una cualidad inherente de condiciones pragmáticas ineludibles enmarcadas dentro de la utilidad y la funcionalidad. Sin embargo, es indudable que incluir la arquitectura dentro de los territorios de lo artístico enriquece la disciplina, amplía los horizontes de su comprensión y de su explicación, y sobre todo le abre posibilidades insospechadas para su cualificación y mejoramiento acercándola a una versión holísta e integral de todas las dimensiones tangibles e intangibles del ser humano.

I.9. Polaridad Yin, la domesticidad asociada a la tierra: casa campesina vernácula, Marinilla, Colombia.

I.8. La última versión celeste: relojes medievales.



I.10. La inagotabilidad del arte coligada a la arquitectura: *Cabine dell´Elba*, Aldo Rossi, dibujo, 1975.

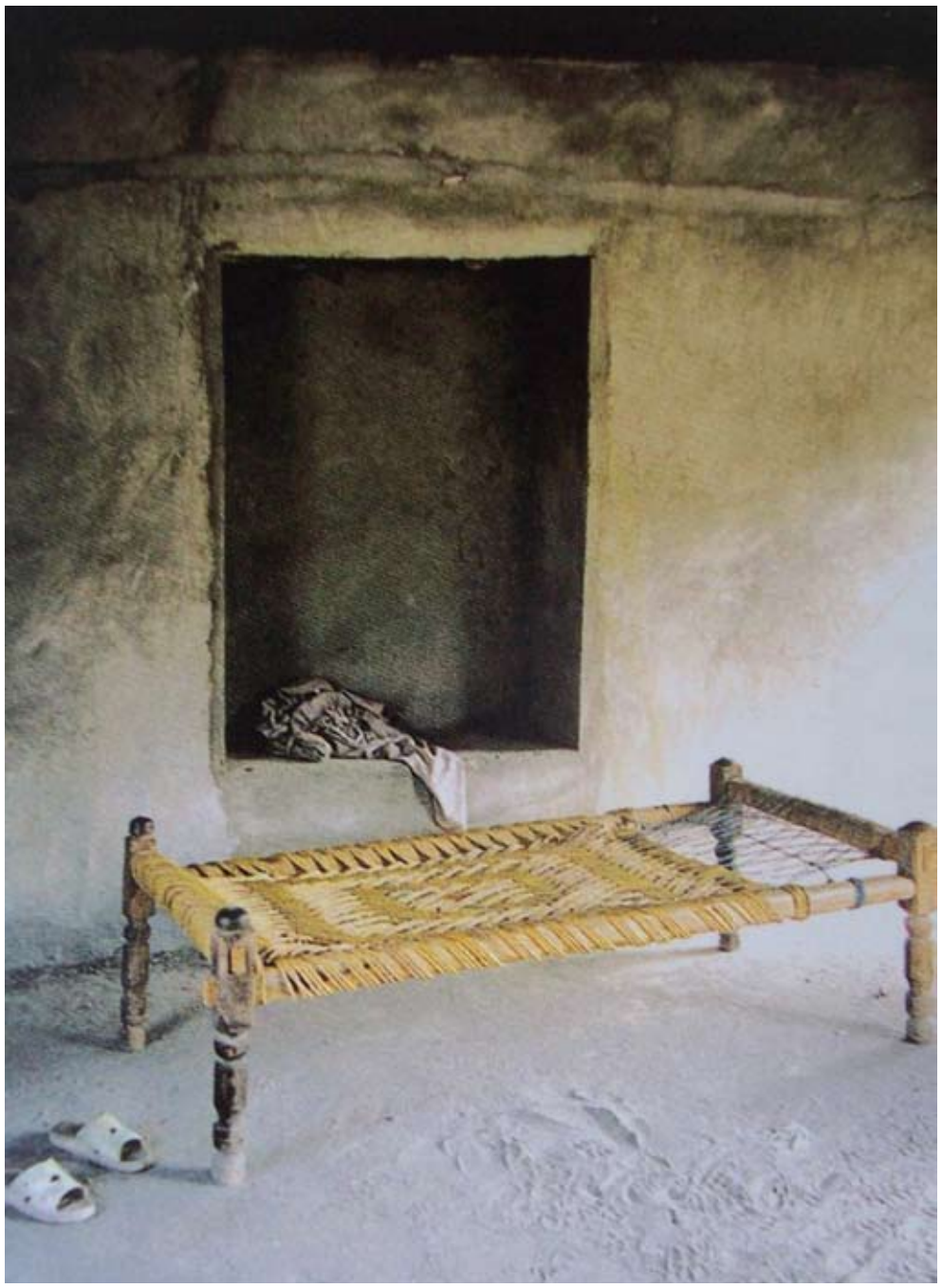
Parece ser además que la idea de cuestionar el arte como un asunto del pasado desarrollada por la filósofa española contemporánea Francisca Pérez Carreño, en su texto *Estética e historia del arte,*[8] tiene infortunadamente plena vigencia en la actualidad para la arquitectura, ya que ella comparte con el resto de las artes, el hecho de que en el inicio del pensamiento reflexivo la dimensión histórica y pretérita están íntimamente relacionadas. Los objetos arquitectónicos contemporáneos destacados por la crítica arquitectónica y por los teóricos de la arquitectura a través de las publicaciones, congresos, muestras y bienales, pocas veces tienen el atributo de obras de arte. Ni siquiera la obra reciente de los maestros de la Arquitectura Moderna ha sido considerada como verdadera obra de arte de manera abierta, clara y universal como sí ocurre con muchas de las producciones pictóricas o escultóricas de maestros incluso contemporáneos. Más allá de la dimensión pretérita de la que habla Francisca Pérez, una posible explicación a esta realidad radica en la mencionada categoría funcional que hace parte constitutiva de la arquitectura, pero que no por ello la limita y la deprecia, sino que por el contrario, la complejiza y enriquece.

I.11. El universo poético de lo doméstico: Salvador Dalí en su casa, vivienda originaria de pescadores, Cadaques, España.

Como se ha planteado entonces, la arquitectura posee una doble condición ontológica: de un lado, ella está predeterminada por las condiciones programáticas de carácter cuantitativo y por la condición técnica de su materialidad; y de otra parte incluye el universo poético entendido como polaridad complementaria a lo racional, mediante la manipulación del espacio desde una perspectiva estética. Así pues, la arquitectura, a diferencia de otras prácticas artísticas, además de tener la posibilidad semiológica, está obligada a satisfacer unas necesidades concretas de bienestar para unas actividades humanas previamente definidas, la arquitectura artística además de funcionar como un reloj suizo, debe conmover el espíritu de quien la habita.

Infortunadamente la dimensión matérica de la arquitectura que la obliga a mantener un rigor tecnoconstructivo y una actitud de racionalización de los sistemas y componentes espaciales, la inclusión de variables como la sostenibilidad, la facilidad de mantenimiento, la economía de medios, la factibilidad estructural, el cumplimiento de las reglamentaciones determinadas por los organismos que la rigen, la rentabilidad para los promotores y la satisfacción espacial en términos cuantitativos de superficies y volúmenes, han desvirtuado la actividad proyectual y en la mayoría de los casos hace que los objetos arquitectónicos estén pensados sólo desde esta dimensión cuantitativa; incluso muchos de los edificios en que se habita comúnmente, no logran ni siquiera satisfacer adecuadamente estos requerimientos funcionales pero esto es un problema de otra índole que no hará parte del análisis abordado en el texto.

En contrapunto y como se ha dicho, la calidad poética es la que determina la cualidad artística de una edificación, cualidad que para el caso de la arquitectura se expresa a través del espacio y de la forma, y de acuerdo con las ideas expuestas de Panofsky, la categoría de expresión artística requiere fundamentalmente la reflexión, el pensamiento o la idea que se ve representada a través de la materia elegida, que en este caso es el espacio arquitectónico. Así entonces, el nivel de profundidad de la reflexión será directamente proporcional a la calidad de la obra y de ella dependerá en gran medida el éxito real de un proyecto que trata de resolver un problema espacial. En síntesis, los fundamentos teóricos que dan



I.12. Austeridad extrema: la casa de Osama Bin Laden, Langlands & Bell, 2003.

[8] Francisca Pérez C., "Estética e historia del arte", en: Ramón Virau y David Sobrevilla, *Estética,* Madrid, Trotta, 2003, p. 375.

origen a la manifestación y la calidad técnica con que se ejecuta, son los pilares de toda obra artística, tesis que es perfectamente extensible a los productos arquitectónicos ya que ellos materializan sueños, cosmovisiones e ideales vitales mediante escenarios existenciales en los cuales transcurre la vida al amparo de la materia protectora, entendida como expansión del cuerpo físico y del ropaje utilizado para tal fin.

Si bien lo poético existe en todo objeto y por ende en cualquier edificio, obviamente no está presente siempre con la misma calidad, y desdichadamente la mayoría de los proyectos arquitectónicos habitacionales carecen de una cuidada dimensión poética pues la complejidad del *espacio doméstico* absorbe la posibilidad creativa desviándola a la solución de lo cuantitativo y dejando a lo apariencial el interés compositivo. Aquí cabe perfectamente asociar la línea de pensamiento hegeliana, que reivindica Danto y que afirma a su vez Pérez Carreño,[9] en la cual se manifiesta que es el contenido y no la apariencia lo que determina la condición artística de un objeto. Bajo esta óptica hegeliana

I.13. Intimidad onírica hecha arquitectura: ruinas de casa particular, Oranjestad, Aruba, Antillas Holandesas.

las verdaderas obras de arte arquitectónicas trascienden el tiempo y el espacio al constituirse en posibilitadoras de experiencias existenciales de carácter memorable y que van más allá de la imagen de su visualidad para radicarse en una realidad virtual mediática potencialmente humanizadora.

Se puede afirmar entonces que la categoría artística es factible de ser incorporada en el universo arquitectónico incluso en la actualidad y no exclusivamente en el pasado de la historia de la arquitectura, entre otras cosas porque "la vivienda es una parte importante y compleja del paisaje arquitectónico en el que el arte y la cultura popular se unen en un choque frontal".[10] Además, algunos edificios y proyectos arquitectónicos se distancian de las modas efímeras y son producto de una postura reflexiva, rigurosa, consciente de las implicaciones de cada decisión proyectual y comprometida con la doble realidad que encarna la arquitectura en sus dimensiones cuantitativa y cualitativa. De tal suerte que las verdaderas obras de arte arquitectónico, de similar manera que otras obras de arte, se constituyen a partir de una producción sensible del espíritu, y de acuerdo con ello se acercan a la idea de belleza del reconocido filósofo alemán Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) según la cual "[…] lo natural se eleva hacia el espíritu".[11] Se justifica entonces una actualización del concepto artístico dentro de la arquitectura, actualización entendida en tanto "[…] solución a un problema, una solución que no se contenía en el enunciado […] creación, invención de una forma a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades".[12] Esta actualización tiene vigencia para lograr un desarrollo cualitativo en la producción arquitectónica doméstica, una verdadera transformación de las ideas que la gobiernan sobre todo por aquello de que el contexto de los objetos que nos rodean, y por ende de los espacios que vivimos, nos habita, nos determina, nos piensa y nos conduce. Somos habitados por los espacios en los que deambulamos, en los que soñamos, en los que erramos a través de redes de proximidades y de lejanías mediatizados por los artefactos creadores de realidades virtuales.

Estos otros mundos artificiales, de naturalidad dudosa y borrosa, recuerdan la ansiedad por escapar de un universo real tormentoso, contaminado, agresivo e indiscreto. Ello, entre otras cosas, indica que algo no está bien en la arquitectura doméstica contemporánea, se añora el pasado y la nostalgia por él suele ser un indicador de descontento con el presente; la imagen ideal y el universo asociado a ella, de la casa unifamiliar aislada en un campo natural rodeado de verdes praderas sin rastro de contaminación ni enemigos asechantes, virtuales o reales, es el sueño encarnado de un estado platónico de vida esencial en estrecha relación con los íntimos deseados y a salvo de los intrusos impertinentes.

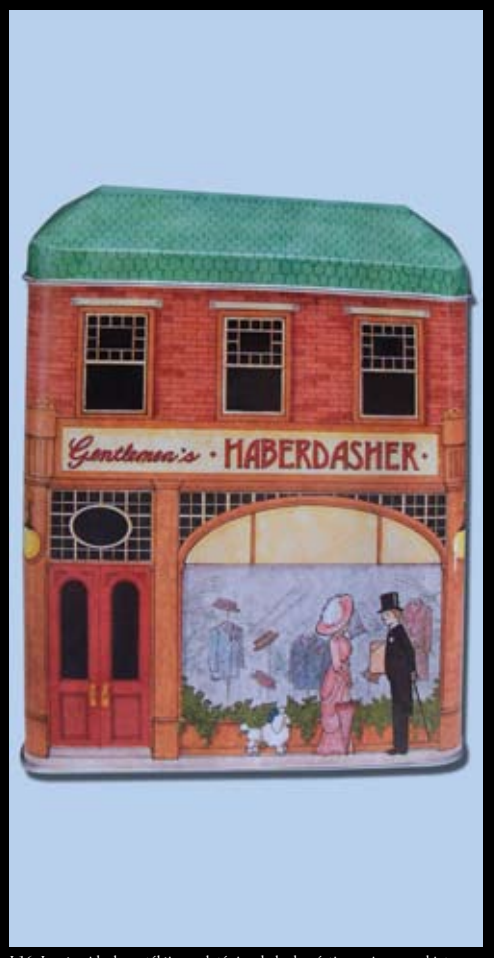
I.14. Paisaje doméstico contemporáneo: *800.000 casas*, Estudio West 8, instalación, Galería del Instituto de Arquitectura de los Países Bajos (NAI), Rotterdam, Holanda, 1995.

I.15. El espacio, la arquitectura y los objetos que nos determinan: publicidad de muebles Treku.

[9] Richard Craze, *Guía práctica del Feng Shui,* Barcelona, Parramón, 2000, p. 9.
[10] Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (José María Ferrer F. y Salvador Tarragó C., tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 112.
[11] F. Pérez C., *Op. cit.*, p. 378.
[12] Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 18.

Si a esta reflexión se suma lo que el filósofo alemán Hans-George Gadamer (1900-2002) plantea al decir que "[…] el lenguaje hace la constante síntesis entre el horizonte del pasado y el horizonte del presente",[13] entonces la idea de la actualidad de la dimensión artística en la producción arquitectónica contemporánea no sólo es factible, sino y sobre todo deseable, más aún teniendo en cuenta que toda práctica artística es lenguaje y que por ende la arquitectura también lo es, lo cual permite incluir así en su esencia la potencialidad de hacer la síntesis propuesta por el filósofo. Esta posibilidad integradora de temporalidades es particularmente significativa para la arquitectura doméstica porque como se verá más adelante, el espacio arquitectónico moderno ha hecho una ruptura con el concepto histórico del confort doméstico y ello ha traído consecuencias negativas en el normal y cotidiano vivir. La apariencia exterior de la arquitectura moderna, su estilo prístino y purista, abstracto y simple, están acompañados de una concepción austera, casi vacua de la vida doméstica, que poco tiene que ver con la necesidad real y vital del ser humano como individuo y como ser social. Incluso en mucha de la arquitectura doméstica más reconocida y difundida por los medios de comunicación, hay una gran carencia de intimidad, de confort y de sensación de bienestar. Mucha de esta arquitectura está concebida fundamentalmente desde el punto de vista estético visual y no desde el humano, que está arraigado en lo cualitativamente poético. Estos espacios arquitectónicos para la domesticidad concebidos de esta miope manera, están muy alejados del verdadero sentido del *espacio doméstico* y producidos primordialmente como objetos bellos para ser contemplados, más que para ser habitados en la intimidad cotidiana, parecen vasijas vacías hechas de un material permeable e incapaz de contener el fluido vital de la existencia humana.

Los numerosos fracasos arquitectónicos en unidades previstas para albergar espacios de habitación y la discrepancia permanente entre arquitectos y promotores con clientes y habitantes, dejan ver el abismo frecuente entre las mencionadas necesidades vitales y la solución ofrecida por la arquitectura. "En estas ideas petrificadas se refleja el inmovilismo espiritual de una sociedad dominada por el estatus quo que a veces parece como si fuera demasiado torpe para transformarse y que se precipita irreflexiblemente hacia su perdición".[14] El actual problema arquitectónico del *espacio doméstico* es doblemente preocupante y debe constituirse en un reto para quienes lo atienden, pues no sólo es de carácter cuantitativo si se acepta el hecho de que según el Banco Mundial[15] en el año 2008 mil millones de personas carecían de una vivienda digna, sino que además el problema es también cualitativo pues no es ningún secreto que además de la carencia material de vivienda, se asiste hoy a una tremenda crisis en la concepción arquitectónica del *espacio doméstico* a pesar de la aparente normalidad, de los esfuerzos de corte cuantitativo que se hacen en todas las latitudes y de la inconsciencia de la mayoría de quienes se ocupan de su desarrollo y construcción. Además tal y como lo enuncia el historiador estadounidense Orest Ranum (1933) "en la historia del yo y de lo íntimo, todo o casi todo está por hacer",[16] por esto se espera que este trabajo crítico aporte nuevos horizontes de significación a los creadores, proyectistas y promotores de los proyectos de vivienda y haga un llamado sobre los aspectos más relevantes de la condición doméstica humana para que su espacio arquitectónico de soporte responda de manera más adecuada a las necesidades profundas y reales del ser humano modificando cualitativamente el escenario del habitar cotidiano en beneficio de las futuras generaciones que afrontan un mundo difuso y ambiguo que se debate entre la estabilidad y la dinámica, entre lo material y lo intangible, entre la realidad real y la realidad virtual, entre la privacidad íntima de su interioridad y la publicación forzada de sus secretos.



I.16. Imagen ideal, nostálgica y platónica de lo doméstico: caja casa, objeto metálico, 9 x 4 x 6 cms.

I.17. La verdadera consistencia de la casa: *Lluvia*, Luís Fernando Peláez, hierro, resinas, objetos, 1996.

I.18. Déficit inminente: tugurios sobre el antiguo basurero de la ciudad, Moravia, Medellín, Colombia.

I.19. Los secretos domésticos bien guardados: buzón de correo en casa particular, Kralendijk, Bonaire, Antillas Holandesas.

[13] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1994, p. 61.
[14] Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*, Alemania, Tasehen, 1991, p. 187.
[15] Dato publicado en el noticiero televisivo *Economía y negocios*, Canal Uno, Colombia, 08/01/2009.
[16] Orest Ranum, "Los refugios de la intimidad", en: Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la vida privada. Tomo 5: El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII* (María Concepción Martín Montero, tr.), Madrid, Taurus, 1992, p. 211.

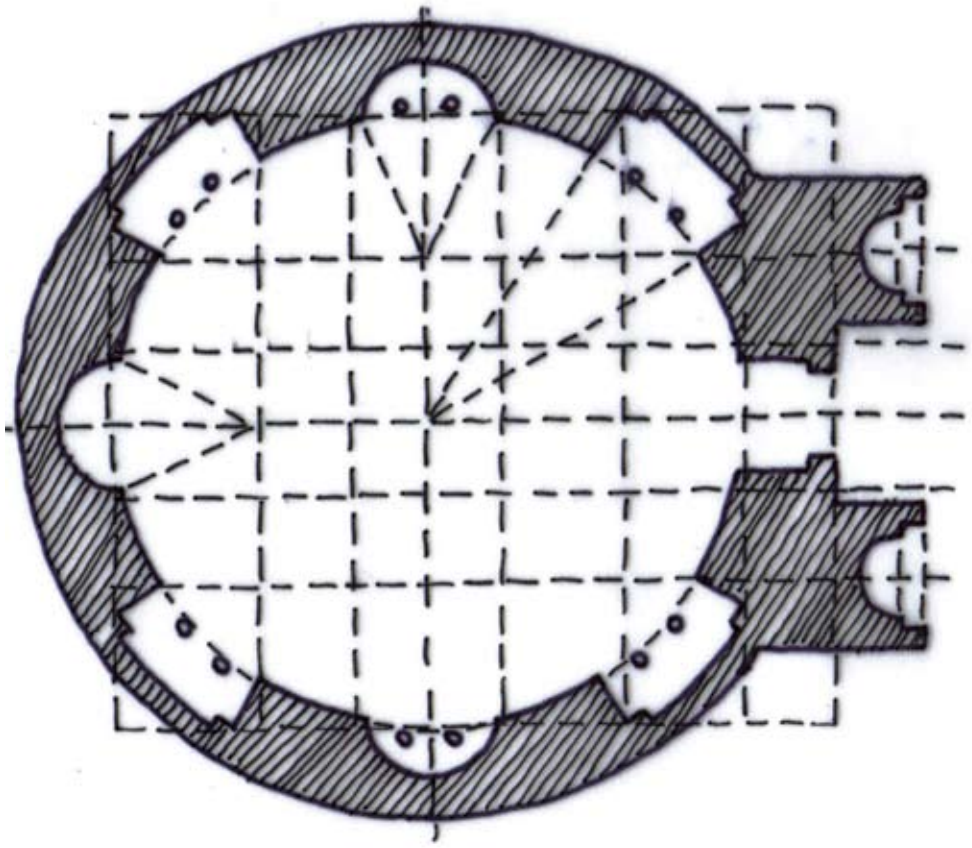
CAPÍTULO 1
EL ESPACIO DOMÉSTICO

Son numerosas las disciplinas que se ocupan de una u otra forma del espacio, entre ellas están la antropología, la filosofía, la astronomía, la matemática, la geometría, la física, la geografía, la sociología y el arte; la comprensión del término de espacio depende pues del campo de conocimiento desde el cual se interprete, pero tal como se anticipó en la Introducción, el concepto de *espacio doméstico* en este texto se ha abordado a partir de la reflexión que José Luis Pardo hace sobre el espacio y el tiempo en la introducción a su libro *Las formas de la exterioridad*[1] y que tiene ascendencia heidegeriana. En este sentido, se puede acudir a la cita de Heidegger hecha por Pardo en el exergo del citado libro, en la que plantea la imposibilidad de dar una definición imperiosa de espacio: "Sigue estando indeciso de qué manera es el espacio, e incluso si puede atribuírsele un ser en absoluto".[2] Sin embargo, para efectos de la claridad del fondo teórico que soporta este escrito, se sigue al mismo José Luis Pardo para dar una noción de espacio lo más precisa posible. En un sentido profundo, Pardo hace énfasis en que la experiencia del espacio es algo inherente al ser humano; esta condición fundamental de íntima relación entre el individuo y el espacio, supera la idea de un lugar ocupado por cada ser humano.

1.1. El espacio cósmico.

1.2. El espacio poético: torreón, *Estación Medellín del Ferrocarril de Antioquia*, Enrique Olarte V. y Juan de Dios Higuita, Medellín, Colombia, 1907-1930.

[1] José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992.
[2] *Ibíd.*, p. 12.



1.3. El espacio geométrico: planta del *Panteón*, Roma, Italia, 124.

El filósofo y matemático alemán Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) planteaba que se alcanza una representación del espacio mediante un proceso de abstracción, definiéndose el espacio como relativo o relacional, es decir, como dominio de coexistencia entre seres posibles, lo cual genera un sentido que trasciende la mera localización de cada individuo u objeto por sí mismo de manera aislada y condicionándolo frente a otros que simultáneamente hacen parte del mismo universo material e inmaterial; lo cual conduce inexorablemente a plantear la diferenciación del concepto de territorio y de espacio, el primero asociado a la idea de la ocupación y el segundo a la posibilidad de su practicabilidad. De hecho, el espacio entendido en esta dimensión, conlleva a una predeterminación del ser similar a la del lenguaje; en este sentido, así como el ser humano es hablado por su lengua, también es habitado por el espacio, aquí vale recordar que la filosofía del arte, recurre a las ciencias del lenguaje para apoyar su reflexión e intentar una teorización consecuente con las expresiones artísticas modernas. Nótese que la idea kantiana de formular el espacio como una forma a priori de la sensibilidad, como intuición pura de carácter infinito e imaginado, respalda esta concepción determinística.

En relación al lenguaje y retomando además la idea gadameriana de la *fusión de horizontes*, según la cual "[…] el lenguaje hace la constante síntesis entre el horizonte del pasado y el horizonte del presente",[3] se puede plantear que la arquitectura, como toda práctica artística es lenguaje y que a pesar de que cada persona tiene su propio lenguaje y que no existe uno común para todos, los seres humanos se entienden más allá de las fronteras de los espacios individuales, colectivos o temporales. Aquí radica una de las condiciones propias del lenguaje que se puede aplicar al concepto de espacio, ya que también las cosas se presentan con una realidad común y el modo de ser de las cosas, en este caso el modo de ser del *espacio doméstico*, se revela hablando de él, practicándolo y habitándolo.

1.4. El espacio doméstico predeterminante: *Retratos del mundo*, fotografía de una familia islandesa, Peter Menzel y otros.

1.5. El aspecto simbólico del arte en lo doméstico: *La habitación de van Gogh en Arlés*, Vincent van Gogh, óleo sobre lienzo, 57.5 x 74 cm, 1889, Museo de Orsay, París, Francia.

En este orden de ideas se puede afirmar que el arte y por ende la arquitectura, desde la perspectiva de Gadamer y bajo las teorías del filósofo y pedagogo alemán Ernest Cassirer (1874-1945) y del teórico español de la actualidad Simón Marchán Fiz, es un lenguaje y como tal se considera como una forma simbólica del hombre. Así también Arthur Danto coincide con ellos al proponer que "[…] para ser arte, el arte debe representar algo, es decir, debe poseer alguna propiedad semántica".[4] En sentido simbólico, cada arte propone una manera de comprender, de pensar y de sentir el mundo; el de afuera: el de los demás, y el de adentro: el íntimo, el propio. Sin embargo, la cualidad particular del arte es que sus símbolos pertenecen fundamentalmente al campo formal y por lo tanto poseen una dimensión espacio temporal que los determina. En consecuencia, el *espacio doméstico* rasga una manera propia de comprender, pensar y sentir el universo de los espacios habitables; específicamente y para efectos de esta investigación, espacios y formas de carácter arquitectónico para elaborar relaciones de sentido entre lo doméstico y su espacio, y la arquitectura y su espacio.

[3] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II,* Salamanca, Sígueme, 1994, p. 61.
[4] Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* (Carles Roche tr.), Barcelona, Paidós, 2005, p. 27.

Volviendo a *Las formas de la exterioridad*, Pardo afirma que para la definición de espacio se requiere la consideración de la propia existencia y del pensamiento, ya que el cuerpo humano mismo es espacio y por lo tanto la definición no puede quedarse en el ámbito de lo físico. El espacio conlleva, más que una explicación matérica, un sistema de principios ordenadores bajo los cuales se disponen ciertos objetos, ideas, actitudes, comportamientos y situaciones producidos por un individuo o un grupo humano determinado; esta producción por lo tanto constituye un espacio que puede ser reconocido y diferenciado de otros. En sentido práctico puede afirmarse que el *espacio doméstico* constituye una realidad diferenciable de otros espacios producidos por otras prácticas culturales y arquitectónicas, como puede ser por ejemplo, el *espacio pictórico*, el *espacio lúdico* o el *espacio social* en términos generales y que podrían a su vez contener, definir o incluir espacios arquitectónicos, en caso tal se hablaría por ejemplo del espacio arquitectónico lúdico o el espacio arquitectónico social y por supuesto del espacio arquitectónico doméstico.

1.6. Relaciones de sentido entre lo doméstico y el espacio arquitectónico: rancho Wayuu, Guajira, Colombia.

Cada acontecimiento se hace visible en el mundo real básicamente por la huella que deja en el espacio y la existencia de un evento radica fundamentalmente en su condición espacial; así entonces cada actividad, cada ocurrencia, cada hecho, cada accidente, tiene manifestación sensible en un espacio geográfico y/o arquitectónico determinado. Extendiendo esta idea, las manifestaciones de carácter espacial íntimo del hogar, dejan su registro en ese espacio que se ha denominado para este texto, el *espacio doméstico,* entendido como un "[…] conjunto indisoluble de sistemas de objetos y de sistemas de acciones",[5] teniendo en cuenta que los límites de este espacio son flexibles, elásticos, no están claramente definidos, son vagos y diluidos; tal como el concepto etológico de territorio, el espacio no se puede identificar exclusivamente con una porción de universo, está referido sobre todo, al condicionamiento previo que determina la conducta sin excluir el ámbito material y tangible; el *espacio doméstico* además se interseca con el espacio laboral, con el espacio recreativo, con el social, con el sexual y con muchos otros, algunos de los cuales están contenidos o están determinados o determinan el *espacio doméstico*.

1.7. Lo doméstico reconocible dentro de otras prácticas íntimas: *Hungry planet*, fotografía de una familia ecuatoriana con los alimentos que consumen en una semana, costo US $ 35, Peter Menzel y otros.

1.8. La huella del espacio íntimo: relieve en piedra, acceso a casa particular, Kralendijk, Bonaire, Antillas Holandesas.

[5] Milton Santos, *La naturaleza del espacio* (María Laura Silveira, tr.), Barcelona, Ariel, 2000, p. 18.

1.9. Doble condición de lo doméstico, espacio y tiempo: publicidad de cerámica.

1.10. Condición posmoderna de contextualización artística: *Retratos del mundo*, fotografía de una familia rusa, Peter Menzel y otros.

Es el *espacio doméstico* el que determina las condiciones y características de los objetos y de los sujetos que pertenecen a él; al igual que los individuos que habitan un espacio geográfico y que son predeterminados por su condición térrea, los objetos arquitectónicos que pertenecen a este dominio espacial están previamente moldeados. Así pues, el *espacio doméstico* posee la doble condición característica de intervención tanto de la materia dentro de la tridimensionalidad afectando sustancialmente las cualidades de sus componentes dentro de la dimensión temporal, como lo inmaterial propio de la atmósfera de un lugar y del espíritu de quienes frecuentan o habitan una determinada espacialidad arquitectónica. El *espacio doméstico* por lo tanto es un dominio de significaciones y va mucho más allá de una colección de objetos y lugares que se nutren de dicha consistencia, aunque todos los objetos y lugares del *espacio doméstico* comparten la cualidad inherente a él.

El condicionamiento para ver y percibir el mundo según la ubicación de la manifestación material en uno u otro espacio, plantea una inversión de valores de dos ideas, la primera es la que tiene que ver con que el lenguaje es la expresión del pensamiento, idea que implicaría la creencia, de corte modernista, de que existe un único pensamiento y que cada pueblo o cada cultura traduce dicho pensamiento según las posibilidades que le da su lenguaje, de lo cual se puede inferir que no es deseable un único espacio arquitectónico doméstico con carácter universal. La segunda idea que se ve trasgredida es la que hace referencia a una delimitación exclusivamente material del vacío que ocupan los cuerpos, esta otra idea reduce el sentido de la existencia a un plano práctico de corte científico, técnico y naturalista. Tal inversión lo que permite es abrir paso a la inclinación contemporánea de contextualizar las producciones arquitectónicas, de entender la obra de arte arquitectónica y el *espacio* de cada manifestación cultural o artística como producto y expresión de un grupo humano particular con su propio lenguaje y dentro de un territorio que trasciende lo sensible.

Aquí cabe traer de nuevo a Pardo cuando dice que "[…] el ser de la conciencia es tiempo, y todo ser se reduce fenomenológicamente al ser intencional de la conciencia".[6] Por esta razón, el *espacio doméstico* abre el horizonte de la inclusión a una suerte de eventos, lugaridades, productos, comportamientos, actitudes e individuos cuya característica común radica en la aproximación conceptual de aquella conciencia existencial. Y si bien el espacio se concibe como un dominio exterior a la subjetividad, ella permite unificar las producciones arquitectónicas que poseen el atributo del espacio específico más allá de las particularidades impresas por sus creadores y/o sus habitantes. Así entonces, el *espacio doméstico* dicta a sus moradores la condición pretérita de la manifestación; condición que apunta a la cualidad íntima dependiente del espacio en el otro sentido del término, es decir, de aquel que tiene que ver con la idea del espacio como lugar del habitar, no como espacio de pensamiento. La condición del *espacio doméstico* es ante todo una manifestación sensible, es un ser sentido, afectivo, que acuña una dependencia del alma con respecto al exterior y al afuera, y al interior o lo propio; dependencia que está enmarcada por la condición corpórea del ser humano y por la condición trascendente o poética. Los limites entre el *espacio doméstico* se desdibujan respecto al del *espacio arquitectónico,* ambos incluso comparten la condición básica del segundo, que es el asunto de la materialidad, pero también deambulan por los terrenos inmateriales de lo simbólico.

1.11. Terrenos inmateriales del símbolo doméstico: *Casa libro*, Catalina Ruíz-Navarro, 2008.

[6] J. Pardo, *Op. cit.*, p. 21.

En este punto aparece una reflexión que hace alusión al orden de los fenómenos, que de acuerdo con el texto de José Luis Pardo, tienen sentido en cuanto que ellos se dan en las dimensiones del tiempo y del espacio. La primera como orden de sucesión de acontecimientos y la segunda como orden de existencia simultánea. Nótese que ambos *espacios,* el doméstico y el arquitectónico, aluden al sentido de existencia más allá del de sucesión. Sin embargo, tanto el tiempo como el espacio son sistemas de relacionamiento, principios de ordenamiento de los hechos, de los objetos, de las prácticas. En última instancia, ni el tiempo ni el espacio existen sin la confluencia de objetos, fenómenos o eventos y aunque uno de los dos sistemas puede determinar con mayor fuerza una serie de fenómenos, siempre estarán presentes ambos. Lo que sucede es que el espacio está subordinado a la definición del tiempo ya que se trata de un orden de coexistencias, es decir, de eventos que coinciden en su existencia y que se ordenan bajo un mismo sistema de principios.

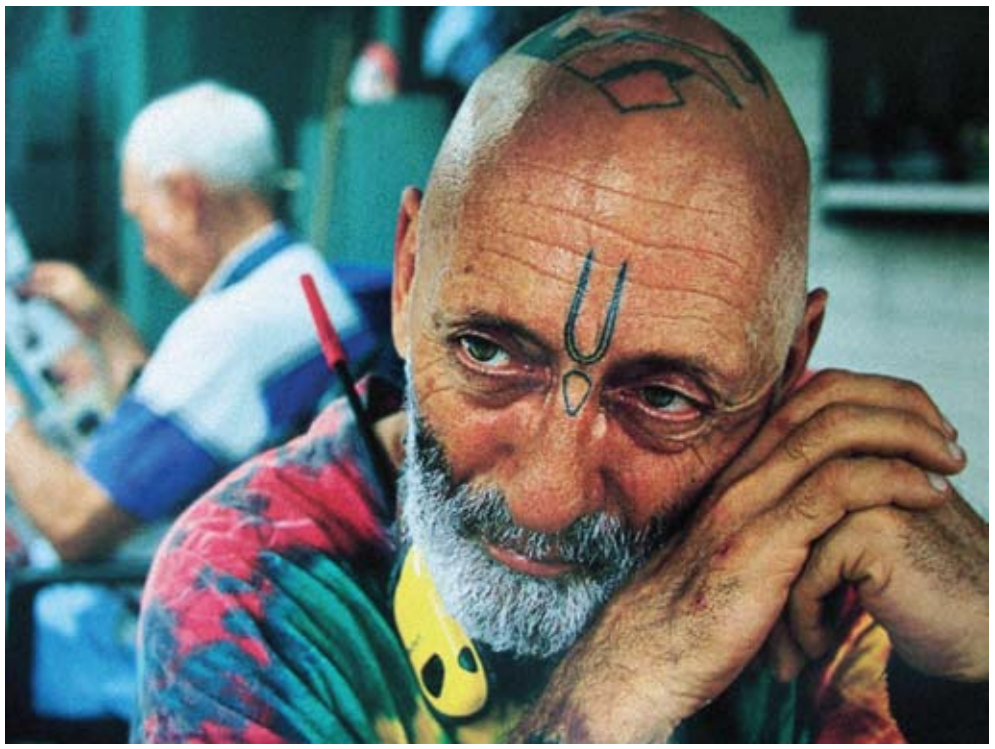
Otra condición propia del *espacio doméstico* es, que a diferencia del tiempo, no está referido a la eternidad del ser, sino que en tanto espacio topológico, está directamente condicionado por la corporalidad, que en términos de Pardo, es viciosa y amnésica. En este sentido, de acuerdo con Heidegger, el *tiempo doméstico,* es amplificador, expansivo y exteriorizador. Saca a la luz el dominio interior e íntimo del tiempo doméstico, revela la esencia de la conciencia emparentada con la trascendencia y la superación de la misma característica viciosa y amnésica.

1.12. La revelación de la esencia doméstica: *Dogville*, Lars von Trier, [177 min.], 2003, fotograma de la obra cinematográfica.

Así entonces, el *espacio doméstico* se entiende como un dominio, un campo o territorio mental, mucho más amplio que la concepción material, concreta, tectónica, dimensionable y corpórea alusiva a lo cuantificable del universo tangible; es una condición multidimensional que incluye y apuntala los productos arquitectónicos con una serie de condiciones que tienen que ver con la categoría de la percepción existencial doméstica e íntima del ser humano, cercana al dominio del hogar como sentido de protección, de tranquilidad, sosiego, interiorización, descanso, renovación, recuperación y placer. Representa un orden de objetos arquitectónicos diferente de la realidad fundamental vital del espíritu o del yo puro; objetos que delimitan un territorio que no es el ambiental físico, sino el que está cargado de simbolismo pero que al mismo tiempo posee "[…] fragmentos de naturaleza, fenómenos, restos, fósiles, cosidades y animalidades",[7] incluido el ser humano como ser dual, material e inmaterial.

Puede afirmarse además la existencia de un *espacio arquitectónico* propio del *espacio doméstico,* o lo que para efectos de esta investigación se denomina el espacio arquitectónico doméstico, que atiende las características propias del espacio mental como dominio de significaciones y que al mismo tiempo es soporte matérico del mismo. Visto de esta manera, el espacio arquitectónico doméstico, además de otras cosas, es la extensión de la piel, es, al igual que el vestido, el territorio expandido del ser para protección, disfraz, comunicación y relación. La arquitectura y sobre todo el espacio arquitectónico doméstico, como el vestido, nos comunican, nos hablan, y somos hablados por ellos, y como tales portadores de mensajes poseen una enorme capacidad semántica y simbólica; y son además receptores de memoria y de futuro. "El revestimiento, que tiene su origen en el arte textil, da dimensión simbólica a la arquitectura, pero coincide con uno de los elementos básicos, el muro, que delimita el recinto doméstico".[8] La casa, morada natural del hombre, arquetipo de lo habitable, se hace una con el vestido y con la piel, se hace una con quien la habita. Los límites entre el individuo, su grupo familiar, sus ropajes y su casa, son vagos; por ello, en el lenguaje hablado ponemos al descubierto la noción intrínseca de hogar cercana a la familia y su lugar de habitación. En la casa, la piel del lugar se hace arquitectura y la piel de la arquitectura se hace ropaje del habitante, por ende, la piel del lugar se hace la piel del habitante, todos son uno solo y como lo describe Bachelard: "[…] muchos soñadores quieren encontrar en la casa, en el cuarto, un vestido a su medida".[9] En la casa, como en la piel tatuada registrada en las obras fotográficas de la iraní residente en Estados Unidos, Shirin Neshat (1957), sus moradores labran el registro de su existencia.

Lo importante de todo esto es el sentido profundo del habitar, es decir, lo que Heidegger propone al enunciar que "lo que hay que ver es el modo en que

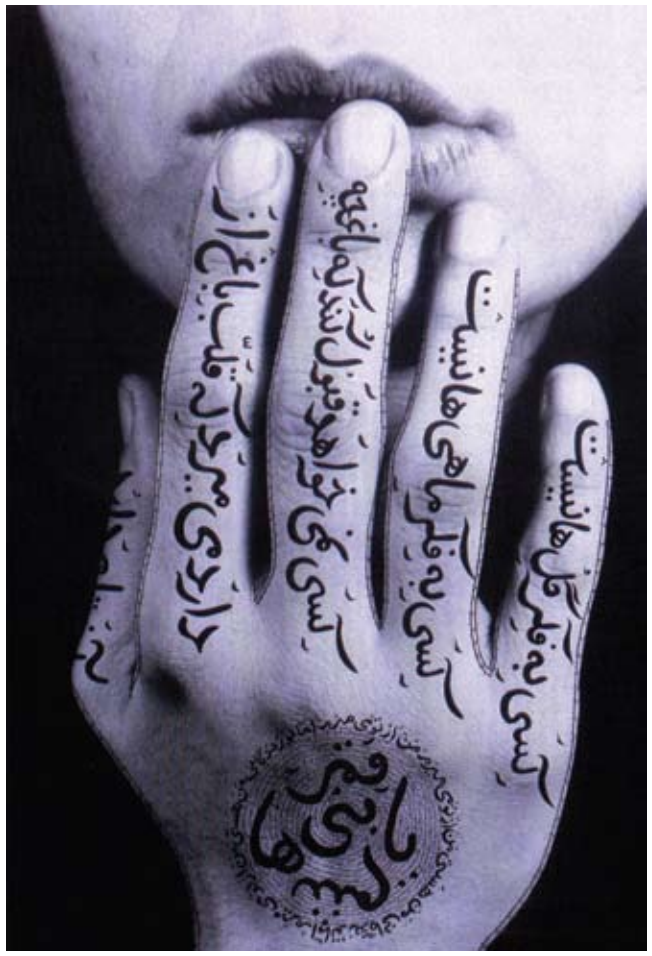


1.13. El espacio doméstico como extensión de la piel: tatuaje, Richard Bore.

el hombre es[tá] en el espacio"[10] pues él, a diferencia de los demás objetos que están en el espacio, habita poéticamente, abre espacios y es mundo, no está limitado por la materialidad de su corporeidad. Esta noción del habitar poético es perfectamente aplicable al concepto del espacio arquitectónico doméstico, pues este, por definición, es el albergue máximo del hombre, el lugar de confort para el cuerpo y para el alma; es el inicio de la arquitectura y objeto de permanente reflexión, de propuestas y miradas, desde la económica hasta la filosófica, pasando por la artística, la sociológica y por supuesto la arquitectónica. El espacio arquitectónico doméstico se convierte en arco del desarrollo material

[7] *Ibíd.*, p. 169.
[8] Juan Miguel Hernández León, *La casa de un solo muro*, Madrid, Nerea, 1990, pp. 83 – 84.
[9] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 98.
[10] Martín Heidegger, *Observaciones relativas al arte – la plástica - el espacio. El arte y el espacio* (Mercedes Sarabia, tr.), Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2003, p. 83.

de la humanidad y en flecha de su progreso inmaterial y evolutivo, anónimo pero lleno de significado a lo largo de toda la historia arquitectónica hoy llega a hacerse reconocido y convertido en paradigma a pesar, algunas veces, de su precario contenido.



1.15. La casa, como la piel, es receptáculo de historias: *Sin título*, Shirin Neshat, fotografía y caligrafía, 1997.

1.14. La prolongación del ser, casa, vestido, disfraz: *Círculo de fuego*, Fern Shaffer y Othello Anderson, performance, llanura abierta, norte de Illinois, EEUU, 1988.

1.16. La intimidad expandida: mueble improvisado para acceder a la vista a través de una buhardilla.

1.17. La interiorización, propia de lo doméstico: *Casa Cocoon*, Michael Belleno & Cat MacLeod, Wye River, Australia, 2002.

Acudiendo de nuevo a Heidegger, el *espacio doméstico* se constituye en el resguardo cultural en el que cada uno construye su porción de infinito en la intimidad de sus demencias y prudencias, y con la complicidad de sus satélites: un pez, sus amantes, sus consanguíneos, un aparato de imagen mediática, los retratos de los que ya no están o la imagen de los que se desea que estén para compartir la mezcla indistinta de realidades reales y realidades virtuales. El espacio arquitectónico doméstico es dispositivo de la experiencia del *espacio doméstico* en el que es posible la construcción de sentido y de universo propio para el desarrollo de lo profundo hermanado con la intimidad y lo privado; lo de adentro, doméstico, sinónimo de lo profundo, que acerca al ser humano a su consistencia homínida enraizada en el hogar y el habitar del *home*.

"Esta palabra maravillosa de home, que designa un 'lugar' físico, pero que también tiene el sentido más abstracto de un 'estado de ser', no tiene equivalente en los idiomas romances o eslavos europeos. Tanto el alemán como el danés, el sueco, el irlandés, el holandés y el inglés tienen palabras homófonas para decir home, todas ellas derivadas del antiguo noruego heima".[11]

La noción poética del espacio arquitectónico doméstico no sólo encuentra sustento en las expresiones de Gastón Bachelard, también está basada en lo que expone Heidegger del habitar poético en su artículo "…poéticamente habitó el hombre..." en el cual hace la reflexión sobre la relación entre el habitar y la poesía en el sentido de que "lo característico de los poetas es no ver la realidad. En vez de actuar sueñan. Lo que ellos hacen son sólo imaginaciones".[12] De ello deduce el filósofo que el habitar del hombre puede ser poético en la medida en que las condiciones espacio temporales lo permitan. En este sentido Heidegger plantea tres asociaciones a lo arquitectónico: "1) Construir es propiamente morar. 2) El morar es la manera como los mortales están sobre la tierra. 3) El construir como morar se desarrolla en un construir que cuida, a saber, el crecimiento; y en un construir que erige edificios".[13] Habitar y morar aquí son entendidos como la dimensión humana más próxima a la esfera interior, es decir, a lo íntimo propio de lo doméstico en donde radica la verdadera experiencia que permite la conciencia de la existencia.

El espacio doméstico pues, es potencializador de la experiencia existencial, es soporte de los amores y odios, es recinto sagrado de cada uno de sus habitantes, en él se mezcla la más absoluta intimidad junto a la comunicación abierta de la conversación y la discusión con los íntimos y con invitados o visitantes. Es deducible entonces que estudiar la historia del espacio doméstico ayuda a comprender el pensamiento y las estructuras sociales fundamentales de un grupo social en un determinado momento, y además contribuye con el entendimiento del problema habitacional del *espacio doméstico* y la vivienda contemporánea, pues siempre el pasado es una ventana abierta, que gracias a la perspectiva que facilita la distancia temporal, objetiviza la mirada y pone a flote aspectos del presente convirtiéndose en catalizador cualitativo del futuro.

Ahora que la reflexión ha conducido al problema experiencial, puede retomarse en este punto la idea de Heidegger de que la espacialidad parece constituir una determinación fundamental del ser paralela a la temporalidad. Entonces el transcurrir del tiempo no es otra cosa que la experiencia existencial del ser en el espacio. En este orden de ideas, la arquitectura, como obra de arte, está orientada hacia un sentido de la realidad a partir de experiencias existenciales y percepciones del medio fluctuante mediante habitáculos, artefactos, objetos, recintos y paisajes que posibilitan el ser, el sentir y el hacer en el espacio y en el tiempo; si como lo afirma el mismo Heidegger, "sólo sobre la base de la temporalidad […] es posible la irrupción del «ser ahí» en el espacio".[14]

Según la definición del diccionario,[15] lo doméstico es lo relativo a la casa o al hogar, y ya se ha argumentado con suficiente ilustración la relación existente entre estos términos que a la luz gadameriana y heidegeriana facilitan el tránsito material de la conciencia intangible dentro del universo de las formas y espacios arquitectónicos. En este sentido el objeto de este trabajo investigativo permite, desde el fenómeno del espacio arquitectónico doméstico, acercarse al *espacio doméstico* dentro de la cultura occidental para ver cómo ha pervivido y cómo se ha transformado, pues de todas maneras "a medida que la historia va evolucionando, la configuración territorial la van constituyendo las obras de los hombres: carreteras, plantaciones, casas, depósitos, puertos, fábricas, ciudades, etc.; verdaderas prótesis",[16] lo cual confirma la potencia del ámbito doméstico como amplificación existencial de la especie.

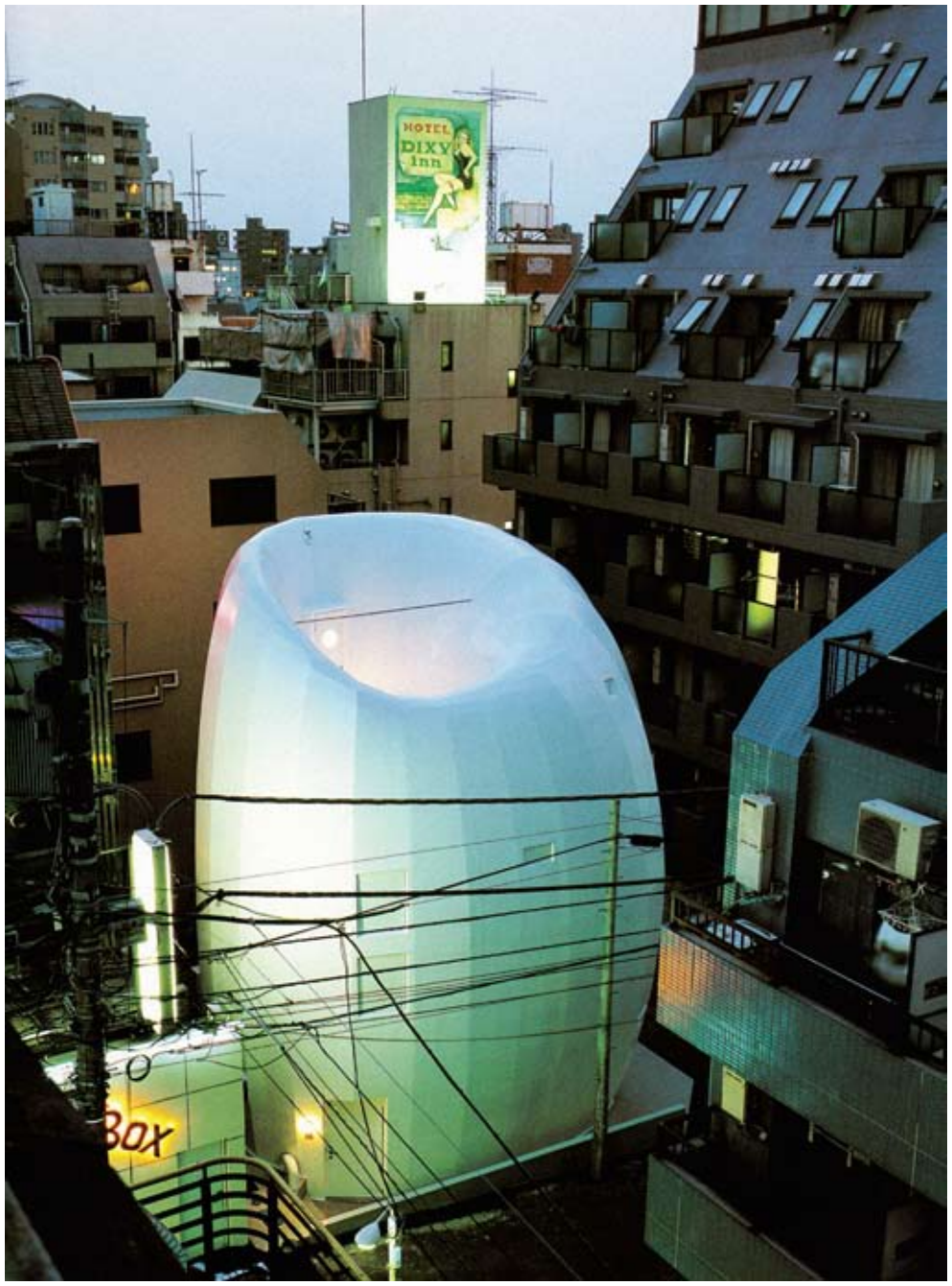
De tal suerte que la palabra que presenta un arquetipo, como casa, significa y engloba un mundo al cual representa; en este sentido, cuando se dice casa, se remite a la noción de seguridad, de hogar, de tranquilidad, de resguardo, de protección y comodidad que el universo doméstico brinda frente a lo exterior a él. Aunque en última instancia realmente "nuestra casa es el yo, no un edificio de cuatro paredes, el yo tiene la posibilidad de construir o destruir. El yo es una casa transportable, es cómoda, no tiene que estar localizada".[17] Así entonces, la arquitectura es un intento por imponer un orden donde no lo hay, es el reemplazo de la conciencia, del yo. También cabe, para complementar este paréntesis en

[11] Witold Rybcznski, *La casa: historia de una idea* (Fernando Santos F., tr.), Madrid, Nerea, 1986, p. 71.
[12] Martín Heidegger, *Conferencias y artículos* (Eustaquio Barjau, tr.), Barcelona, Serbal – Guitard, 1994, p. 164.
[13] Martín Heidegger, "Martín Heidegger dice… construir, morar, pensar", en: *Morar,* Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Arquitectura, 1 (1), junio de 1995, p 9.
[14] Martín Heidegger, *El ser y el tiempo* (José Gaos, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 399.
[15] *Diccionario de la Lengua Española Plus*, Barcelona, Norma, 1997.
[16] M. Santos, *Op. cit.*, p. 54.
[17] Arturo Leyte, *La casa del ser y otras casas inhabitables,* conferencia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, septiembre 26 de 2006.

el discurso, la idea del historiador austríaco Ernest Gombrich (1909-2001) de que el lenguaje, y por ende la arquitectura, no sólo es un canal de comunicación para con los demás, sino que sobre todo permite "[…] articular e interpretar nuestro propio mundo de experiencias para nosotros mismos […]".[18]

Como se ha dicho, la obra de arte es el producto de una experiencia artística en la que se asienta la reflexión de una práctica cultural creativa que mediante diversas materias y según cada manifestación artística expresa, simbólicamente, un aspecto de la realidad entendida estéticamente. Y así como el concepto de arte, la obra de arte ha sido entendida de diversas maneras a través de la historia. La relación entre la obra y su contexto, la producción material, el encargo de la obra, el objetivo, su estatuto ontológico, incluso la relación entre la obra y quien o quienes la producen, así como el papel que juega el espectador o el habitante en el caso de la arquitectura, frente a la obra, han sido aspectos que se han transformado según el momento en el cual se produce la creación que ahora se llama artística.

De manera general, podría afirmarse que refiriéndose a lo que en la actualidad se denominan artes plásticas, los productos artísticos de estas prácticas se asemejan bastante en el desarrollo de los aspectos mencionados en el párrafo anterior. Sin embargo, algunas particularidades se presentan en las obras producidas bajo el cobijo de cada práctica artística, de hecho en algunos momentos históricos la arquitectura juega un papel diferente al de la pintura o la escultura y posee una jerarquía diferente jalonando el desarrollo del arte en general e incluso el de la cultura misma. Y aunque estas tres artes y sus respectivos *espacios* artísticos han estado bastante cercanas en todo el transcurso de la historia de la cultura occidental, este texto presenta de manera analítica y sucinta el desarrollo de la obra de arte producida en el espacio arquitectónico partiendo de los vestigios de las primeras manifestaciones estéticas humanas y llegando hasta el presente. De acuerdo con la investigación y por la proximidad temporal y su consecuente influencia en la cultura contemporánea, se apunta a analizar críticamente de manera más profunda las obras de arte arquitectónicas del *espacio doméstico* a partir del siglo XX.



1.18. Seguridad, resguardo, protección y aislamiento: *Casa elipse*, Heñido & Ikeda, Tokio, Japón, 2002.

1.19. La articulación experiencial de lo doméstico: casa en árbol.

1.20. La intimidad tormentosa.

[18] Ernst Gombrich, *Breve historia de la cultura* (Carlos Manzano y Luis Alonso López, tr.), Barcelona, Península / Atalaya, 2004, p. 78.

CAPÍTULO 2
BALBUCEOS DOMÉSTICOS

Cuando se habla de las culturas primitivas y de los objetos producidos durante los periodos Paleolítico, Neolítico y Megalítico,[1] hay que situar el discurso dentro de las cualidades artísticas y culturales del momento puesto que dichas prácticas derivaron en fenómenos que en la actualidad se estudian desde la estética aunque en su momento no tuvieran este fin. La elaboración de los objetos técnicos dentro de aquellos momentos de la prehistoria estaba acompañada de ritos, creencias, mitos y actos mágicos; la racionalidad tecnológica de estos primitivos estaba cargada de un pensamiento simbólico que se ve reflejado en los objetos producidos, en las pinturas rupestres de cuevas y grutas o en las líneas o series de grabados tallados en huesos y piedras que hacen alusión, quizás, a un sistema simbólico o metafísico de conteo, marcas de cacería, de preparación, de anticipación, de deseo o de convocatoria de fuerzas y energéticas propias de una dimensión cercana al inconsciente.

Como lo demostró el etnólogo y arqueólogo francés André Leroi-Gourhan[2](1911-1986), la aparición de los símbolos realizados por seres vivos se circunscribe a los albores del Homo Sapiens y este inicio tiene una base fundamentalmente abstracta; no hay intención de representar miméticamente la realidad circundante sino que hay una referencia rítmica con el deseo de graficar simbólicamente otro estado de percepciones. Incluso las representaciones de carácter figurativo tienen originalmente más cercanía con el lenguaje y con la escritura que con una práctica artística. La repetición de figuras con un cierto orden, disposición, escala y dimensión, en el periodo Auriñaciense[3] remite a este carácter lingüístico de las obras que aparecen como huella de un universo oral en el cual la figuración alcanzada estuvo antecedida de un progresivo y lento desprendimiento de la abstracción.

2.1. El pensamiento simbólico primitivo: pintura rupestre de un hombre cazador, actual desierto del Sahara, África, 6000 a.C. aprox.

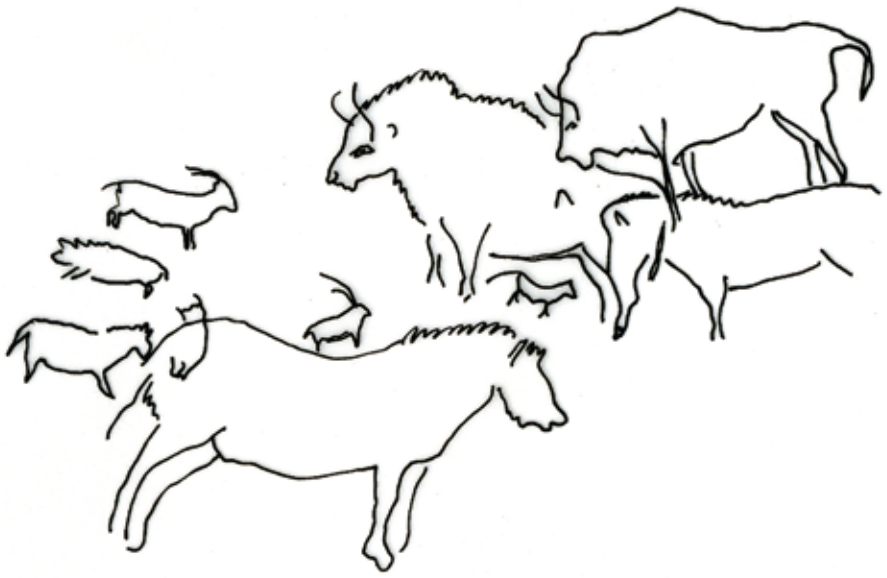
2.2. Referencia rítmica perceptual: pintura rupestre de animales, actual desierto del Sahara, África, 6000 a.C. aprox.

2.3. Base abstracta del arte primitivo: pinturas de la cueva de Almadén, España, Neolítico.

[1] El periodo Paleolítico abarca desde hace 2,5 millones de años hasta hace unos 10.000 años; el Neolítico comprende desde el 7000 a.C. hasta el 4000 a.C. y el Megalítico se ubica entre el 4800 y el 1300 a.C.
[2] André Leroi Gourhan, *El gesto y la palabra,* Caracas, Universidad Central, 1971, pp. 185 – 212.
[3] El Auriñaciense es el periodo prehistórico comprendido entre el 31000 y el 25000 a.C.

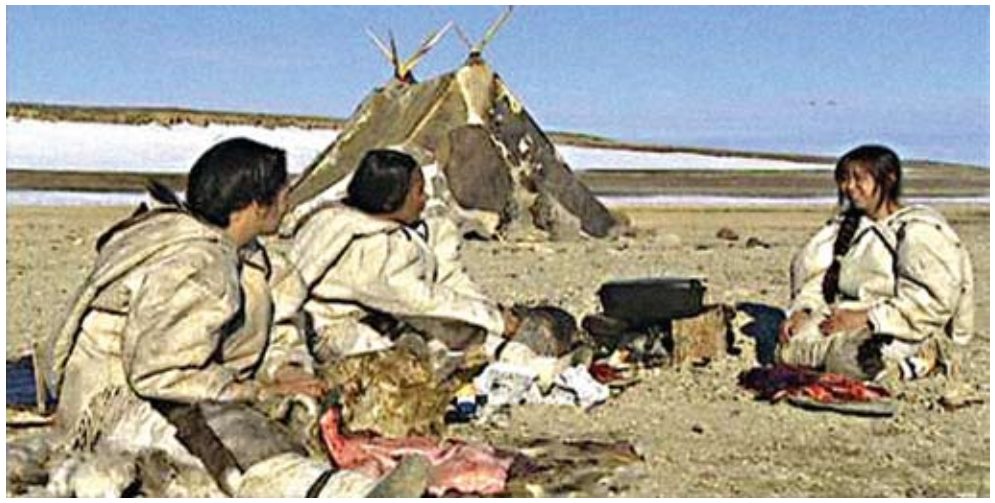
Cabe aquí traer de nuevo a Gombrich[4] quien plantea que para comprender el arte de otro tiempo es necesario conocer los fines a los que sirvió y que se debe tener presente que estos fines son más extraños en la medida en que más alejados están de la actualidad temporal. Es decir, el extrañamiento y la percepción de irrealidad o fantasía que producen las expresiones culturales y artísticas de estos grupos humanos lejanos al tiempo presente, se debe a la distancia conceptual que se tiene del significado de ellas y a la distancia de pensamiento entre quienes concibieron aquellas manifestaciones y quienes hoy las perciben, describen, estudian, cuestionan y analizan.

Todo parece indicar que para los hombres primitivos no existía diferencia entre la fabricación de un objeto útil y la creación de una imagen, que a su vez posee una capacidad creativa en términos propiciatorios de una realidad deseada; estas imágenes que estaban creadas para protegerlos de otras fuerzas o para debilitar al enemigo (bestia o humano) fueron empleadas con fines completamente mágicos y la belleza es un aspecto que no tenía incidencia en el objetivo de creación y uso del elemento, bien sea una estatuilla, una huella sobre una roca, una incisión en un arma, una maqueta de una edificación o un bastón ritual. El imaginario de estos hombres era completamente diferente al que posee un ser humano en el presente y quizás puede considerarse posible que para un hombre que está biológicamente más cercano a la dimensión intangible del universo, la magia, lo fantasioso, lo onírico y lo simbólico, no se distinguen de lo concreto, real, empírico y cuantificable.



2.4. La realidad deseada: composición mitográfica, gruta de Niaux, Ariége, Francia, Magdaleniense.

Hablar de *espacio doméstico* y de arquitectura doméstica en estos inicios históricos de la humanidad resulta un tanto paradójico, pues uno de los requisitos fundamentales de ellos es la condición sedentaria y fija del establecimiento geográfico que para entonces era bastante errático y móvil. Los primeros intentos de arquitecturización del universo estuvieron asociados a la necesidad instintual de supervivencia que todo animal tiene y le obliga a resguardarse de las inclemencias del tiempo atmosférico y de los depredadores naturales; por fortuna el perfeccionamiento de las técnicas propias de la elaboración de utensilios, armas y objetos, se extendió a las técnicas propias de construcción, que a su vez estuvieron acompañadas de un lento pero progresivo proceso de conciencia sobre la existencia para lo cual se dispusieron mecanismos de confort asociados a la piel. Este órgano, el de mayor extensión en el ser humano, es el dispositivo de control y protección natural que posee y al cual se asocian el vestido y la arquitectura como extensiones inherentes.



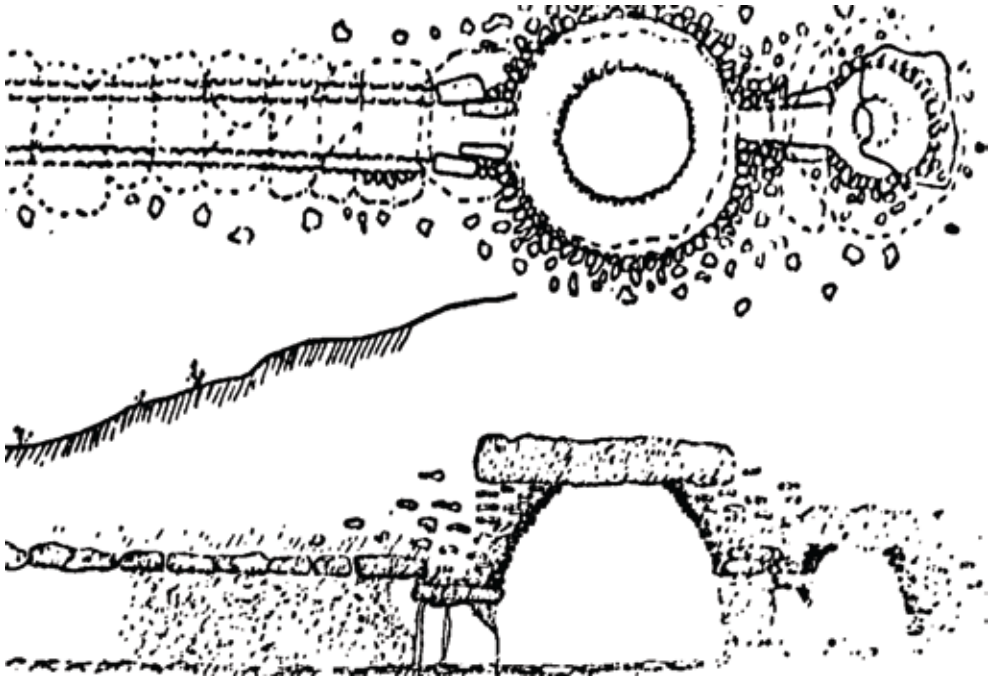
2.5. Arquiteturización para la supervivencia: *Atanarjuat*, (El espíritu del ártico), Zacharias Kunuk, [170 min.], 2001, fotograma de la obra cinematográfica.

2.6. La piel, el vestido y la arquitectura como dispositivos de confort: *Figura erguida con hábito*, Muriel Castains, resina y tela, 1983.

[4] Gombrich, *Historia del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 19.

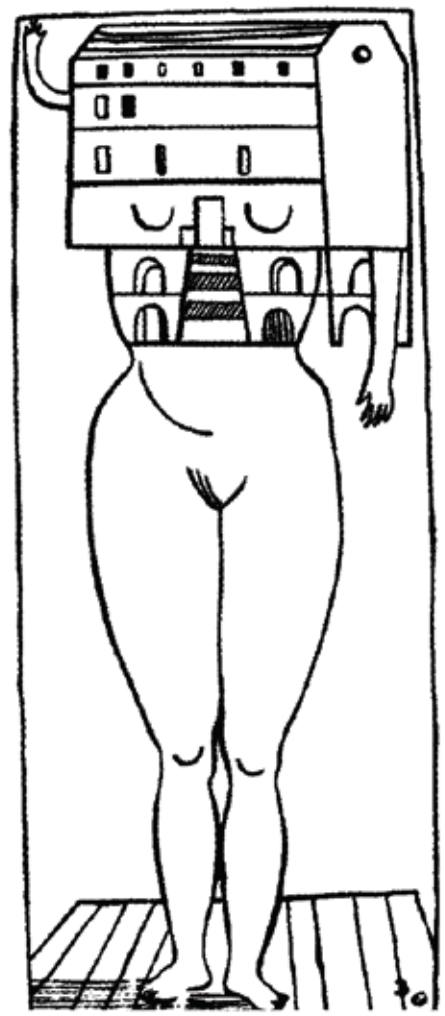
Es de suponerse que tal y como ocurrió con los cueros de origen animal que cubrieron las pieles humanas para mejorar las condiciones de confort en un anticipo del arte textil, ellos y otros elementos de origen natural como ramas, raíces y hojas se convirtieron en los primeros elementos arquitectónicos de lo que posteriormente se transmutaría en el léxico del arte espacial. De similar manera, posiblemente las cuevas y grutas naturales o realizadas por otros animales, dieron cabida a los primeros recintos protectores que bien podrían considerarse como los anticipos de la arquitectura. Estas primeras ideas arquitectónicas de fundar un mundo propio en el que la intimidad y el aislamiento encuentran asiento, constituyen el embrión del espacio doméstico; en palabras del arquitecto y catedrático español Luis Fernández-Galiano (1950) "cabaña y fogata pertenecen a la infancia de la arquitectura, apocopando en sus orígenes míticos la materia y la energía de la construcción",[5] ellas materializan la condición etérea del ser para asegurar la pervivencia de su materialidad fugaz y encuentran en el principio legendario del ámbito doméstico la noción heidegeriana de la tierra como "[…] aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal".[6]

2.7. El fuego ancestral: publicidad de Gandia Blasco.



2.8. La caverna, primera noción de espacio arquitectónico: *Cueva de Romeral*, Antequera, Málaga, España, Neolítico.

Dos ancestros entonces constituyen el embrión ancestral del *espacio doméstico,* uno de condición térrea y otro de condición aérea; según el arqueólogo y antropólogo estadounidense Robert Braidwood (1907-2003), citado por su compatriota historiador, sociólogo y urbanista Lewis Mumford (1895-1988), la vivienda más primitiva que se ha descubierto es una cueva cavada en el suelo de Mesopotamia y secada al sol hasta lograr la consistencia del ladrillo, cuyo hallazgo corresponde al Neolítico Temprano[7] y que sorprende por ser anterior a la alfarería. La caverna pues, le dio al hombre la primera noción de espacio arquitectónico y sin duda estaba asociada ya al concepto doméstico que se tiene en la actualidad. El espacio arquitectónico doméstico había surgido entonces arraigado a la tierra, en contacto directo con la cualidad femenina de la madre natural protectora y generadora de vida. El *espacio doméstico* encuentra así, en la condición térrea, el escenario propicio para desarrollar su papel renovador y humanizador permitiendo al ser humano el recogimiento y aislamiento para buscar en el adentro de su yo íntimo la explicación a su existencia.



2.9. La cualidad femenina de lo doméstico: *Femme Maison*, Louise Bourgeois, dibujo, 1947.

[5] Luis Fernández-Galiano, "La cabaña mutante", AV. Monografías, *Casa, cuerpo, crisis,* Madrid, (104), 2003, p. 20.
[6] Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", (versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte), Martín Heidegger, *Caminos de bosque,* Madrid, Alianza, 1996, disponible en: http://heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm (consulta octubre 29 de 2007), p. 18.
[7] Periodo prehistórico comprendido entre el 5000 y el 3500 a.C. aproximadamente.

El segundo ancestro del espacio doméstico arquitectónico es el que corresponde a la edificación que se levanta sobre la tierra, que algunas veces incluso se aísla del suelo como objetivo de protección, y cuyo desarrollo condujo a la idea de la choza; en esta deriva del espacio doméstico arquitectónico, según el arquitecto noruego Christian Norberg-Schulz[8] (1926-2000), se ubican las primeras cabañas sumerias, que estaban construidas con juncos curvados sin ser arrancados de la tierra, los juncos se ataban entre sí en la parte superior conformando un microcosmos enraizado en la tierra y determinando el carácter territorial de la arquitectura primigenia. Esta descripción concuerda con el dibujo del arquitecto, arqueólogo y escritor francés Eugéne Viollet-le-Duc[9] (1814-1879) que ilustra su hipótesis sobre el primer edificio de manera sorprendentemente similar a las construcciones de ciertos grupos primitivos de la actualidad. El control elemental del ambiente que lograba y aún logra, esta cabaña primitiva, permitía obtener un clima artificial en el cual el hombre estaba a salvo de la lluvia, el viento, el frío, el calor, la humedad, los insectos, los animales salvajes, los enemigos, e incluso el ruido.

2.10. La domesticidad arraigada a la tierra: cabaña mesopotámica según W. Andrae.

2.11. Vivienda nukak, Guaviare, Colombia (nótese la similitud con la imagen de W. Andrae).

2.12. La cabaña primitiva según Marc-Antoine Laugier.

2.13. El primer edificio, según Viollet-Le-Duc.

El espacio así se convirtió en posibilitador de una nueva experiencia de carácter dialéctico en donde su imagen era decisiva para su verificación ya que ella impone el momento determinante del atributo de la misma, sin la cual es casi imposible lograr la verdadera experiencia, la que lleva a un nuevo conocimiento y al inicio de una nueva autoconcepción del ser humano asociada a lo doméstico arquitectónico. En este sentido es clave incluir lo que el alemán, ensayista y psicólogo del arte Rudolf Arnheim[10] (1904-2007), adaptado al objeto de esta investigación, plantea sobre la posibilidad de que la visión poética del espacio se centra en la dinámica de la percepción como portadora de expresión; de esta manera, se instaura en la memoria genética del ser humano el sentido protector del *espacio doméstico* concebido lentamente como una materialidad ajena al cuerpo mismo pero íntimamente ligada al espíritu ya que en estas primeras obras de la arquitectura doméstica está presente el *huevo,* pero no en sentido anterior a la materia, sino como una energía que acompaña siempre al ser; en el sentido que los filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) le dan al *huevo*[11] asociado al concepto de *cuerpo sin órganos* como medio de experimentación que permite tener la experiencia existencial y la intensidad de la realidad; el *espacio doméstico* entendido como *huevo* es aquel que está presente de manera permanente y acompaña al ser desde su origen biológico y se extiende hasta el ámbito cósmico pasando por el componente psíquico; de tal manera, ocurre lo que Bachelard describe: "Se construye una cámara imaginaria alrededor del cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón".[12]

2.14. Poblado Kogui, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia (nótese la semejanza formal con el dibujo de Viollet-Le-Duc).

2.15. El huevo existencial: *Wrce UFO*, Mariko Mori, construcción móvil, 2003.

[8] Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 72.
[9] Juan Miguel Hernández León, *La casa de un solo muro,* Madrid, Nerea, 1990, p. 51.
[10] Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual,* 2ª ed. (María Luisa Balseiro, tr.), Madrid, Alianza, 2002, p. 418.
[11] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vásquez Pérez, tr.), Valencia, Pre-textos, 1994, p. 168.
[12] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 172.

El indudable carácter simbólico de estas construcciones y por lo tanto del *espacio doméstico* encuentra en las venus paleolíticas un argumento que lo subraya; la ubicación de estas figuras halladas mediante excavaciones dentro de casas de habitación y generalmente cercanas al lugar del fuego, hace pensar que el sentido de ellas también tenía que ver probablemente con espíritus protectores del hogar. La venus de Willendorf (Auriñaciense, 20000 a.C. calcárea, 11 cm), la de Grimaldi (Auriñaciense, 20000 a.C. en esteatita, 6,4 cm), la de Lespugue (Auriñaciense, 20000 a.C. en marfil, 14,7 cm), y la de Dolni Vestónica (Auriñaciense, 20000 a.C. en arcilla y polvo de hueso, 11,5 cm), entre muchas, dan cuenta de que la belleza es completamente diferente en cada tiempo, que no es otra cosa que una de las consecuencias de la necesidad taxofílica del cerebro humano[13] y que su carácter simbólico estaba directamente relacionado con la necesidad de exaltar la fertilidad de la mujer asociada a la de la tierra, que aseguran la supervivencia y la continuidad de la especie en consonancia con el sentido de que la madre tierra es origen del *espacio doméstico* entendido como maternidad protectora y renovadora. No es casual el origen similar de palabras como materia y madre.

2.16. Espíritus femeninos protectores del hogar: Venus prehistóricas, de izquierda a derecha: *Willendorf, Valle del Indo, Chipre, Amlash, Siria*.

En la creación de los espacios, objetos y figurillas asociados al *espacio doméstico* está presente una conexión profunda con el mundo inconsciente y con la energética de lo inmaterial, estos objetos y espacios operan bajo leyes y lógicas propias de un universo emotivo y mágico en el cual no hay tiempo ni espacio racional. El creador aquí es instrumento y expresión de fuerzas cósmicas asociadas a elementos y seres que representa en sus producciones plásticas. En términos muy generales, puede afirmarse que el periodo Paleolítico es de fuerte tendencia mágico sensible y que en el Neolítico en cambio el eje de pensamiento rota hacia la afirmación de lo racional para dominar el entorno y sentar las bases del pensamiento actual. En el periodo tardío del Neolítico en el que aparece el arte megalítico, la subsistencia, así como la apropiación del mundo natural están garantizadas, lo cual permite la aparición de lo metafísico como aquella dimensión trascendental que marca determinantemente el futuro de la humanidad.

De acuerdo con lo planteado por el filósofo británico Robin George Collingwood[14] (1889-1943) la obra de arte paleolítica es un medio para un fin preconcebido que despierta emociones y pre-para una realidad, se adelanta a un acontecimiento en el mundo material concibiéndolo en su otra dimensión polar, la de lo intuitivo, la de lo energético contenido en el símbolo; así la obra se desprende de la limitación del mundo que se denomina real y en este sentido es completamente autónoma haciéndose ella misma otra realidad. El motivo mágico es por lo tanto el motor de la expresión artística, al mismo tiempo la determina y la potencializa hacia una dimensión diferente, se sale de lo simple del mundo racionalizado para entrar en la esencia de lo complejo y polivalente. Tiene múltiples explicaciones, orígenes y direcciones, tiene varios sentidos y objetivos, es más universal y dinámica.

2.17. Alegoría de lo íntimo: vasija de la cultura Ilama, Colombia, 17 cm de altura, Colección de la Galería Cano.

2.18. Sencillez y armonía: casa particular massa, Camerún.

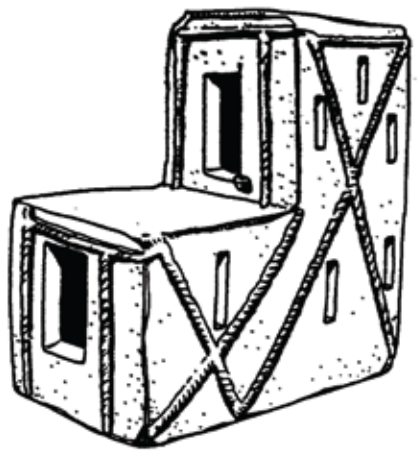
[13] Desmond Morris, *El hombre al desnudo, Barcelona,* Círculo de Lectores, 1980, pp. 279-283.
[14] R. G. Collingwood, *Los principios del arte,* México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 61-79.

En el Neolítico en cambio hay un salto cualitativo básico para la historia de la cultura humana, ya que el tránsito de lo nómada a lo sedentario y todas sus implicaciones en el orden material traen consecuencias en lo emotivo y en la concepción del mundo; este período del hombre se define como un momento más racional, empírico y concreto. El devenir de la cultura y el péndulo de la historia se desplazaron entonces hacia la razón y por supuesto el arte y la arquitectura no escapan a ello. "La obra de arte ya no es sólo una representación del objeto, sino también una representación conceptual; no es sólo una imagen del recuerdo, sino también una alegoría".[15]

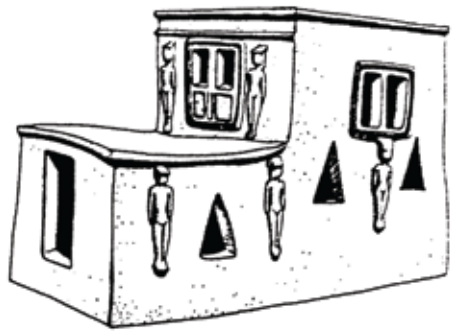
En el arte megalítico la obra escultórica se imbrica sorprendentemente con la arquitectura; los monumentos rituales de peregrinación, funerarios o de observación de eventos cósmicos, son una vertiente de la concepción lingüística de las expresiones gráficas que cobran sentido tridimensional en estos complejos líticos prehistóricos que parecen ser, más que disposiciones espaciales, estructuras simbólicas que tienen las mismas características rítmicas de las primeras expresiones humanas gráfico-abstractas. Un ejemplo extraordinario de este tipo de construcciones son los fantásticos alineamientos de Carnac, en Morbihan, Francia, constituidos por miles de menhires paralelos que cubren una superficie lineal recta de más de un kilómetro de longitud. De acuerdo con esto, podría aplicarse a estas obras escultórico arquitectónicas la idea de Leroi Gourhan[16] del origen abstracto de los símbolos.

2.19. Ritmos monumentales: alineamiento de Carnac, Morbihan, Francia, Neolítico, 4500-2500 a.C.

En este período prehistórico el soporte material del *espacio doméstico* es tan primitivo como él mismo, apenas se están sentando las bases para una cultura que por muchos siglos estará arraigada en lo doméstico como origen de la célula social que estructura y da consistencia al desarrollo cultural. Sin embargo, la recurrencia al mencionado poder de creación de las imágenes en las expresiones artísticas de las culturas primitivas se ubica también en la fabricación de maquetas, que se entienden más como pequeños objetos escultóricos. Dichas imágenes, parece que también tuvieron un gran poder evocador y simbólico en estas representaciones, tal como lo dejan ver los modelos de casas de personajes representativos de estas culturas o incluso las maquetas que representaban viviendas más anónimas. Las maquetas generalmente tenían una función mágica o sagrada, no eran la representación del diseño para adelantar una realidad, como hoy se conciben, sino que eran dobles o sustitutos de la arquitectura real; parece ser por ejemplo, "[…] que estas maquetas colocadas en tumbas, sustituían la casa de los vivos o de los ancestros, o eran verdaderas casas para los muertos; depositadas en los templos, a la vez que podían hacer de portapaz o de altar, representaban mágicamente a un edificio real que se quería poner bajo la protección divina".[17]



2.21. Maqueta en barro, Siria, Museo del Louvre, París, Francia.



2.22. Maqueta en barro de casa siria, Mesképé-Emar, Mesopotamia, Museo del Louvre, París, Francia.

2.20. Maqueta de casa, Museo de Volos, Crannon, The Ssalie, Grecia, Neolítico.

[15] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte I,* Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 25.
[16] A. Leroi G., *Op. cit.*, pp. 185 – 212.
[17] Pedro Azara, "La imagen de la arquitectura en el mundo antiguo (Las casas del alma)", *Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad,* Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997, pp. 11-14.

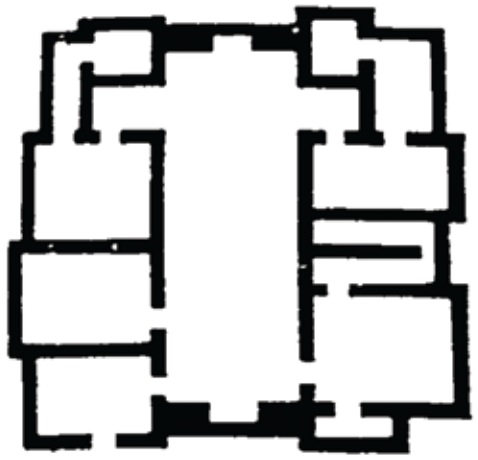
También por ejemplo, se han encontrado en numerosas excavaciones mesopotámicas, maquetas enterradas bajo los cimientos de algunas viviendas, estas maquetas no poseen el estilo arquitectónico de la época, sino que representan arquetipos de planta circular u oval semejantes tal vez a las que ocuparon los ancestros de los habitantes de estas edificaciones. Esto permite suponer que el lugar donde se construyeron estas arquitecturas es el mismo que por varias generaciones había sido ocupado y que las maquetas son una forma simbólica de conexión con el pasado para asegurar la permanencia en el tiempo del asentamiento espacial de nuevas y futuras generaciones. En otras ocasiones en cambio, las maquetas servían de depósito para las cenizas de los muertos y estos modelos tenían bastante similitud con las construcciones reales donde habitaban los difuntos en vida; estas edificaciones en miniatura no se diferenciaban conceptualmente de la realidad, eran una misma continuidad bajo otras circunstancias, la misma realidad trasladada de dimensión. Las maquetas de la antigüedad también confirman entonces el carácter simbólico de la arquitectura doméstica primitiva y permiten corroborar que ella era una extensión indiferenciada del cuerpo físico del ser humano; el espíritu del *espacio doméstico* no tenía límites precisos en su dimensión material navegando indistintamente por entre utensilios, pinturas, objetos, maquetas, cuerpos, pieles, ramas y espacios.

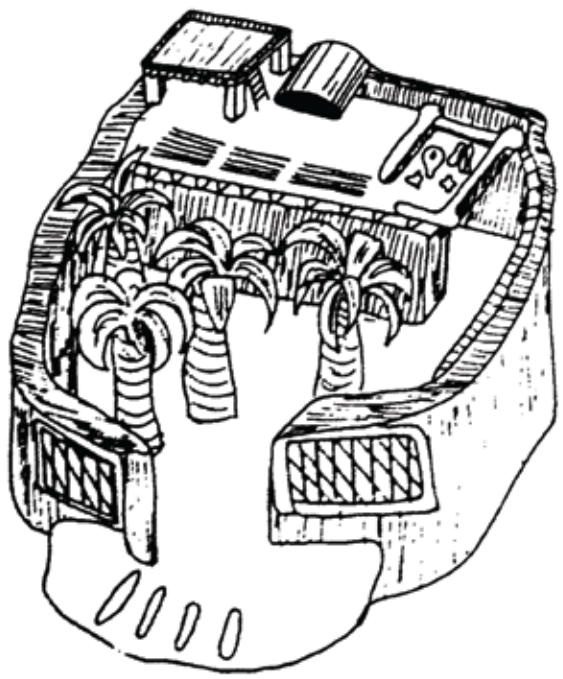
De igual manera, el transcurrir sucesivo de la dimensión temporal de aquel *espacio doméstico* se desdibujaba, en la realidad virtual del tiempo doméstico primitivo conviven aún hoy las categorías temporales, ellas son indiferentes, el presente se hace futuro, el pasado se actualiza de manera permanente y se proyecta como soporte del futuro y del más allá. Todas las dimensiones conviven en este *espacio doméstico* confirmando el carácter mágico y simbólico de su período cultural en cuya cotidianidad se refleja la ausencia de barreras acercando las polaridades complementarias del día vital y la noche mortal. El movimiento pendular que permite el Neolítico hacia el otro extremo racional, está determinado históricamente por el tránsito desde el mundo primitivo hacia los denominados Imperios Agrarios, cuyo universo estable y sedentario marca otros rumbos de evolución y constituyen el objeto del siguiente aparte.

2.23. Maqueta de cerámica, Cultura Tumaco, Colombia, Museo de Cerámica, Bogotá, Colombia.

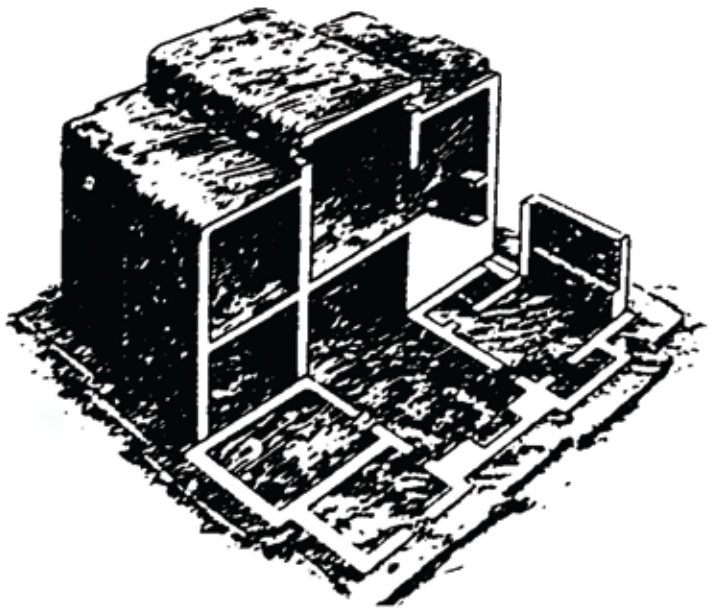
2.24. Maqueta de cerámica, Cultura Tumaco, Colombia, colección particular.

2.25. Maqueta de casa, S. I - II a.C.





2.26. La realidad virtual del tiempo doméstico: casa del alma de Edfu, Egipto, Museo Nacional de Varsovia, Polonia.



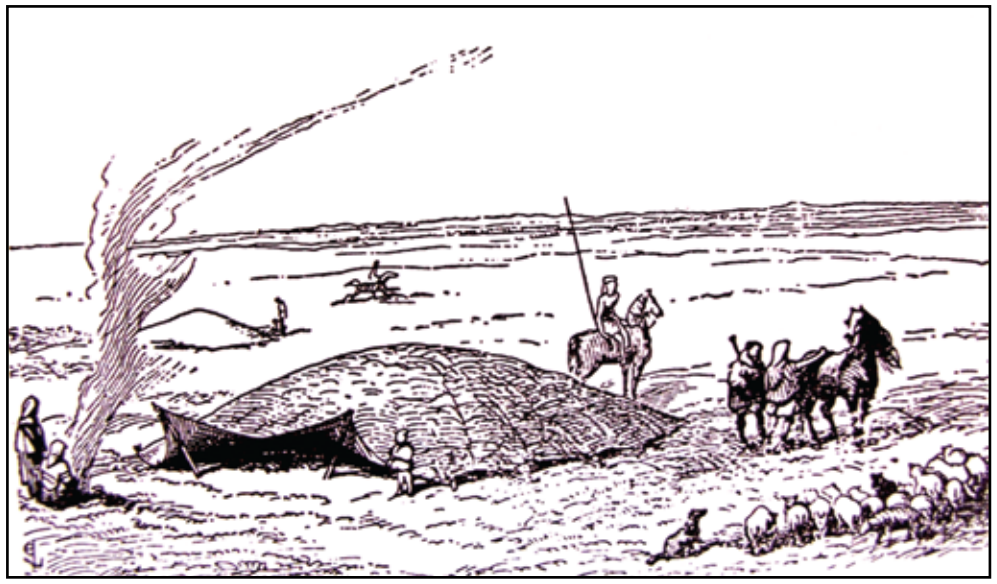
2.27. La casa, recinto máximo de la intimidad: vivienda particular, Tell Madhur, Mesopotamia, período Obeid IV.

CAPÍTULO 3

AUTO()()MESTICACIÓN HUMANA

Definir el momento en el cual el ser humano se hace doméstico es prácticamente imposible; sin embargo, como se apuntó ya desde el anterior capítulo, asociando el concepto a una cierta permanencia espacial en un lugar determinado y establecido con características sedentarias, se puede ir ubicando un contexto temporal. Aunque algunos de los elementos que dieron origen a la posterior vida sedentaria ya habían aparecido en el período Paleolítico, debe recordarse que en aquel momento los grupos humanos no tenían una morada estable debido a que requerían grandes áreas geográficas para la caza y la recolección. En el proceso de asentamiento, domesticación y regularidad en la alimentación, aproximadamente hace diez o doce mil años, surgió la recolección y siembra sistemática de semillas y la utilización de animales de rebaño; en consecuencia se dio la ocupación permanente de un territorio y la autodomesticación del ser humano con un interés particularmente centrado en la sexualidad y la reproducción que se vieron favorecidas por el mejoramiento de la nutrición.

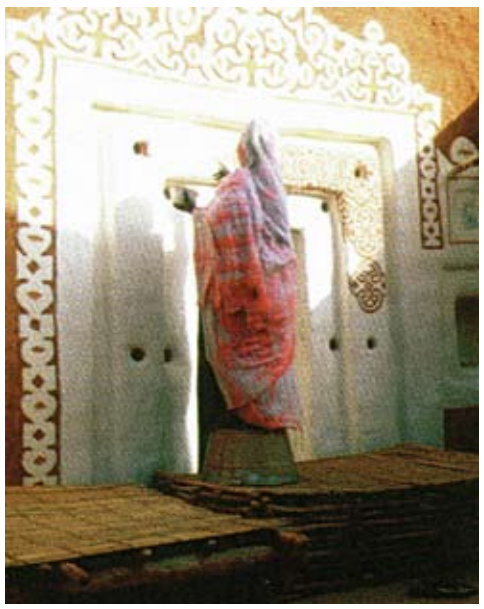
3.2. Ocupación permanente del territorio: pastoreo en la llanura de Troya, Turquía.



3.1. La tienda en culturas nómadas de pueblos pastores.

3.3. El espacio doméstico asociado a la labor femenina: recolección de algodón en la llanura de Troya, Turquía.

La domesticación facilitó el dominio y control del medio natural y a la vez trajo consecuencias habituales de ternura, crianza y educación; con todo ello se inició una primera aproximación al *espacio doméstico* asociado a la crianza de los hijos, al amor y al hogar, en el que la mujer jugó un papel fundamental por su natural disposición a las labores que requieren paciencia, cuidado, detalle, constancia y delicadeza; la mujer no sólo se encargó de la crianza de los pequeños, sino que cuidó las cosechas, realizó cruces de especies vegetales, tejió cestos y moldeó cántaros de arcilla. En algunas culturas, el concepto de casa está tan ligado a lo femenino que por ejemplo "en los jeroglíficos egipcios, 'casa' o 'aldea' pueden usarse como símbolos de 'madre', como si se tratara de confirmar la similitud de crianza individual y colectiva".[1] La domesticación implica procesos de automatización, comportamientos predeterminados, rutinas, hábitos, rituales y costumbres que se van estableciendo en la conciencia individual y colectiva y que van constituyendo patrimonio genético que deja marcas en la herencia ancestral transmitida de una generación a otra. El *espacio doméstico* asociado a estos procesos está precisamente gobernado por ellos y en consecuencia el soporte espacial arquitectónico habitacional también se determina por estos comportamientos. Es de anotarse que el sentido femenino del *espacio doméstico* pervive aún en la actualidad y que no es casual que la asociación poética de lo doméstico con el nido bachelardiano esté emparentada con el empollamiento que la hembra hace en numerosas especies animales.



3.4. El espacio doméstico de condición Yan: mujer pintando un mural tradicional en su vivienda, Oualata, Mauritania.

3.5. *Casa, aldea, madre*, identidad común: jeroglífico egipcio.

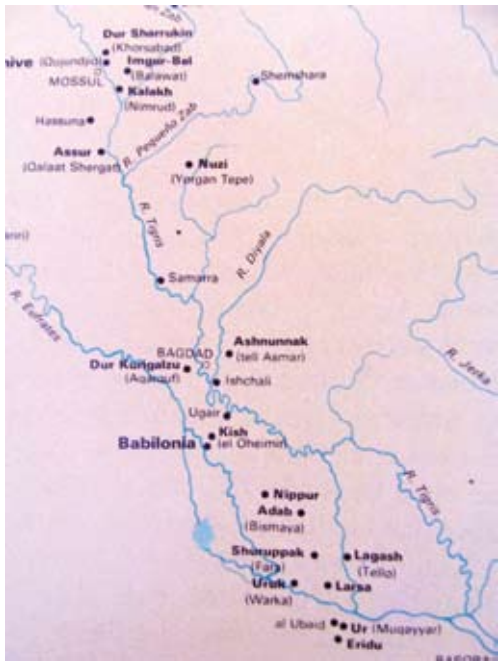
La solidez del nido se fue consiguiendo paulatinamente a medida que los grupos humanos se hicieron más estables, el trabajo se fue especializando y el desarrollo tecnológico permitió la utilización de materiales y procedimientos perdurables. La deriva del espacio doméstico arquitectónico asociada a la madre tierra y que constituye la línea genealógica de la caverna tiene mayor continuidad en los denominados Imperios Agrarios que basaron su progreso cultural y material en los excedentes agrícolas logrados por la tecnificación y sistematización de los cultivos. Los primeros asentamientos humanos colectivos de estos pueblos, ubicados en zonas de terrenos gredosos y arcillosos, dieron cabida a una estructura urbana de unidades adosadas unas a otras construidas mediante una ingeniosa combinación de excavaciones y de edificación de muros con el mismo material de la tierra. Parece ser que las cubiertas de estos espacios fueron realizadas al principio con material vegetal que obviamente desapareció con el tiempo, pero posteriormente las cubiertas fueron adquiriendo también mayor solidez al descubrir la posibilidad de coberturas abovedadas hechas con adobes y ladrillos que terminaban de conformar el microcosmos habitacional cuya forma geométrica interna se asocia al útero materno y a la bóveda celeste para confirmar la descendencia femenina del *espacio doméstico*. Nótese que la pervivencia de sistemas constructivos basados en estas técnicas ancestrales tiene una doble explicación, por un lado el formidable manejo climático y ecológico del problema ambiental, tanto interno como externo de la vivienda, y por otro lado la noción poética que involucra la dimensión femenina asociada a la tierra como origen mítico de la vida.

3.6. Combinación de excavación y edificación en los primeros asentamientos: poblado dogón, Malí.

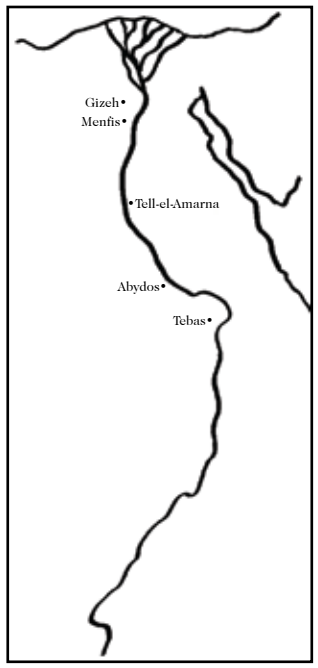
3.7. Tierra y aire presentes en la materialidad doméstica primitiva: poblado de chozas, Mabas, Camerún.

[1] Lewis Mumford, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (E. L. Revol tr.), Buenos Aires, Infinito, 1966, p. 20.

La transformación del ser humano de cazador recolector a agricultor, permitió el asentamiento, la posibilidad de establecimiento y la consecuente aparición de la ciudad. Los primeros asentamientos de carácter urbano se localizaron a orillas de grandes ríos ubicados en climas cálidos, que suministraban el agua, facilitaban el transporte y el intercambio, y brindaban tierras fértiles para la agricultura. En la región del río Tigris y el Éufrates aparecieron las ciudades de Nínive, Babilonia, Ur, Uruk y Asur; en la rivera del río Nilo surgieron Menfis, Ilahun, Giza, Tebas y Abidos; en el río Huang-Ho, también conocido como el Río Amarillo en los territorios de la actual China, florecieron las ciudades de Huixia, Anyang y Gaocheng; cerca del río Níger se fundaron Goa y Tombuctú y en el río Indo crecieron Mohenjo-daro y Balatok.



3.8. Ciudades mesopotámicas.



3.9. Primeras ciudades en el Valle del río Nilo, Egipto.

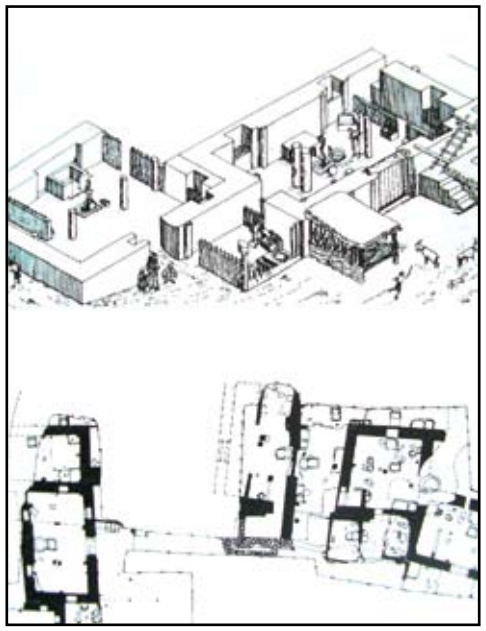
3.10. Ciudad de Anyang, una de las primeras ciudades en el Valle del río Huang-Ho.

Los datos de la densidad y la cantidad de viviendas en las ciudades antiguas son muy confusos y no hay todavía suficientes estudios para determinar con claridad las características de la domesticidad en las primeras culturas urbanas, sin embargo algunos casos como el de la ciudad de Jericó permiten tener una idea general de la situación doméstica en aquellas ciudades originarias. Ubicada en la actual Jordania, Jericó parece ser una de las ciudades más antiguas de la humanidad, de ella se tienen rastros de edificaciones en piedra anteriores al 9000 a.C. correspondientes a un periodo proto neolítico; ya en el Neolítico pre cerámico aparece un asentamiento rodeado de una defensa de piedra y casas redondas de adobe datadas entre el 8350 y el 7370 a.C., y posteriormente aparecen edificaciones rectilíneas con patios centrales construidas con ladrillo entre el año 7220 y el 5850 a.C. En la ciudad de Catal Hüyük localizada en la actual Turquía, que llegó a ocupar un área aproximada de 16 hectáreas y a tener una población cercana a las 1.000 familias, con un número aproximado de 10.000 individuos, se han realizado excavaciones que revelan obras del 8750 a.C. mostrando casas rectangulares de un nivel, con patios interiores y con accesos a través de agujeros ubicados en las cubiertas hechas con vigas de madera escuadrada y arcilla apisonada.

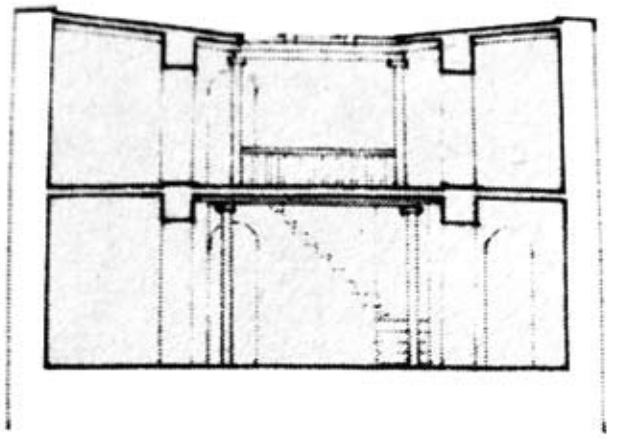
3.11. Ciudad de Tombuetú, una de las primeras ciudades en el Valle del río Níger.

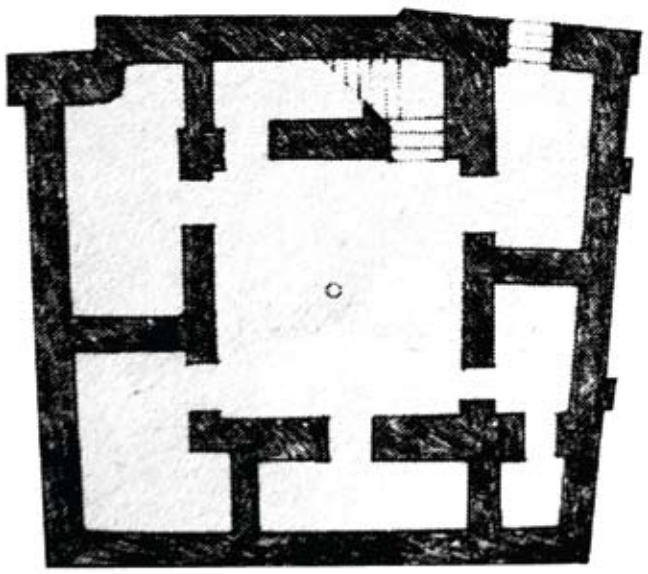
3.12. Ciudad de Mohenjo Daro, una de las primeras ciudades en el Valle del río Indo.

3.13. *Torre de Jericó*, piedra, anterior al 7000 a.C.


3.14. El germen doméstico: casa particular, Hacilar, Turquía, 5000 a.C.

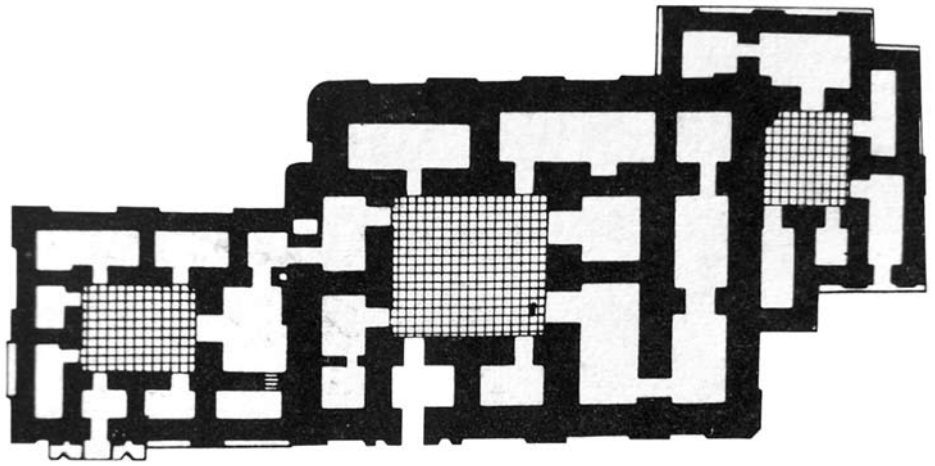
3.15. La unidad doméstica multiplicada: barrio 4, Ur, 2000 a.C.



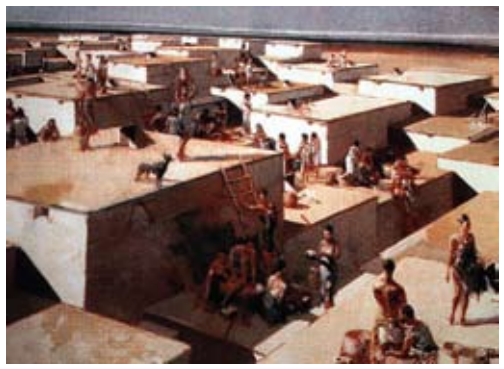


3.16. El cofre perfecto: vivienda particular, Ur, 2000 a.C.

Los estudios arqueológicos realizados en la ciudad de Mohenjo-daro (3000-2000 a.C.), ubicada en la actual Pakistán, también permiten tener ideas más cercanas a la realidad del *espacio doméstico* antiguo. Las viviendas excavadas en esta ciudad, que datan del tercer milenio antes de Cristo, muestran que tenían dos pisos y un área aproximada de 70 m^2 con dimensiones cercanas a los 9 x 8 m, muy similares a las casas modestas de la ciudad griega de Priene hacia el 200 a.C. que tenían alrededor de 50 m^2. Como puede observarse, estas medidas son bastantes constantes en un periodo cercano a los cinco mil años, pues las casas de los siglos XVIII y XIX están igualmente cercanas a estas dimensiones. Incluso las unidades habitacionales modernas y contemporáneas típicas de muchas ciudades actuales destinadas a clases medias, tienen áreas similares a estas; un alto porcentaje de los apartamentos de estratos medios y medio altos que se construyen en las ciudades de América Latina en estos albores del siglo XXI oscilan alrededor de los 65 m^2.



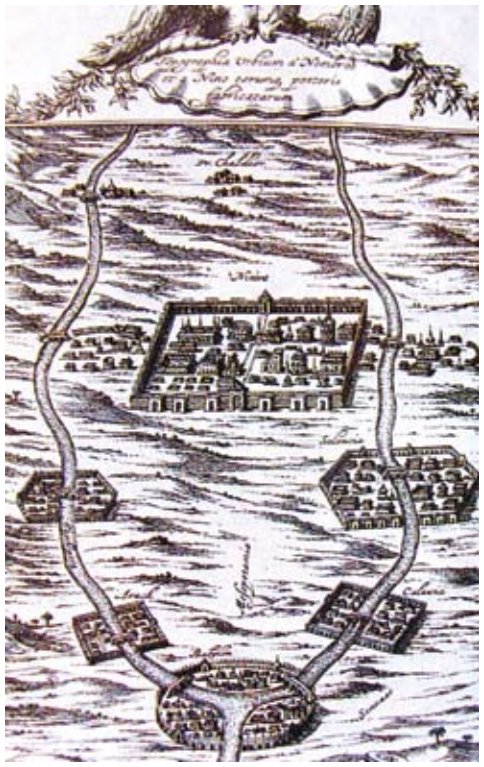
3.17. Reproducción de la casa: mausoleo real, Ur, 2000 a.C.



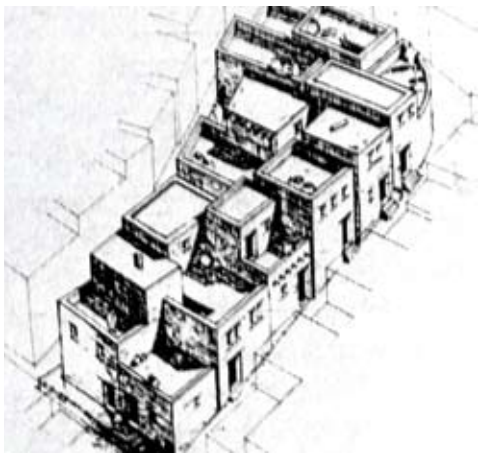
3.18. Casa en Catal Hüyük.

3.19. Casa en Mohenjo-daro.

Algunos relatos, mitos, leyendas y textos sobre las costumbres de las ciudades antiguas dan ideas sobre los hábitos y ambientes que se vivían en los sectores de vivienda; respecto a la basura por ejemplo, parece ser que los desperdicios que se sacaban de las casas eran arrojados a las calles aledañas, lo cual incluso, hacía que los niveles de las calles aumentaran considerablemente respecto al de las viviendas a medida que iba pasando el tiempo. Esto permite identificar la edad de ciertas construcciones por su nivel respecto al de la calle; así, las más antiguas tienen su umbral muy bajo respecto al nivel de la calle, mientras que las más nuevas lo tienen más alto. La idea de arrojar por fuera del ámbito íntimo los desperdicios, denota el sentido higiénico y de mantenimiento del interior asociado al mecanismo propio del cuerpo natural que limpia y expulsa aquello indeseable, que sobra, enferma, destruye y corrompe.



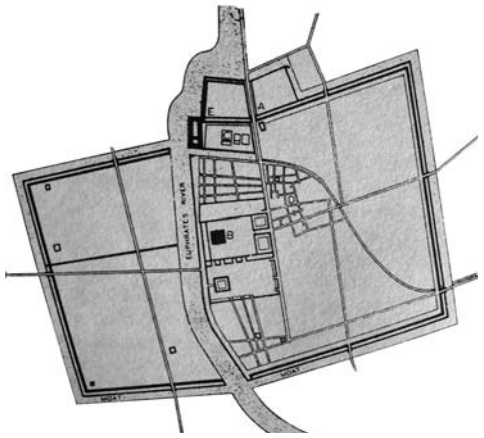
3.20. Principales urbes mesopotámicas según Athanasius Kircher, dibujo del S. XVII.



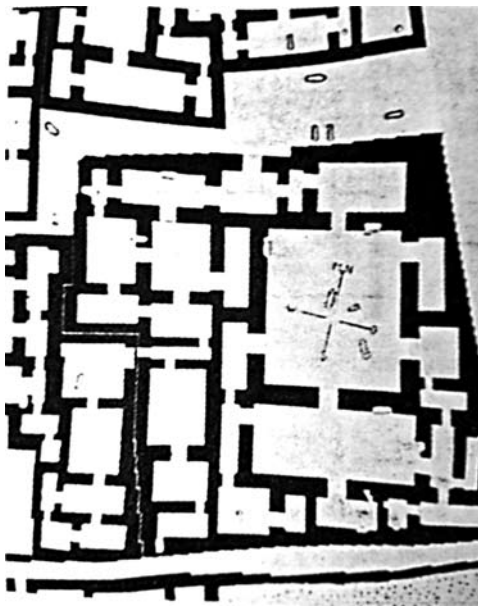
3.21. Condiciones generales de la ciudad primitiva: restitución del barrio D, Emar, Mesopotamia.

También se sabe que los medios sanitarios eran bastante ineficientes y defectuosos; la gran mayoría de las ciudades antiguas carecía de sistemas de evacuación de aguas negras, lo que obligaba a sus habitantes a arrojarlas a la vía pública, donde se mezclaban con la basura y el barro, trayendo consecuentes y desagradables condiciones que configuraban un ambiente ideal para la propagación de toda clase de enfermedades y plagas. Sin embargo, la dimensión de los asentamientos urbanos antiguos que normalmente no superaban los treinta mil habitantes, compensaba la situación insalubre, ya que el campo natural estaba muy próximo. Esto se convirtió en un problema realmente preocupante sólo hasta cuando la ciudad adquirió dimensiones incontroladas y densidades muy superiores, como en el caso de Roma y las ciudades medievales, que se verán posteriormente. De todas formas, la concentración residencial, tanto en la ciudad antigua, como en la Roma Imperial, en el Medioevo, durante la Revolución Industrial y aún en la actualidad, es explicable por la carencia de servicios públicos como el transporte, la salud, la educación, el agua y las fuentes de energía. La dispersión en el territorio exige más esfuerzos para disponer los servicios públicos necesarios, lo cual a su vez requiere mayor inversión de dinero; la gente de manera natural busca concentrarse no sólo por su necesidad social sino también por su necesidad fisiológica para abastecerse y desprenderse de sus detritus. Así entonces, la pugna entre la necesidad de asociarse con otros para la supervivencia y la necesidad de aislarse para construir la interioridad, es una constante en el devenir del *espacio doméstico* evidente en todos los momentos históricos, en todas las latitudes y en cualquier cultura.

Otro asunto de suma importancia asociado al *espacio doméstico* propio de estos primeros asentamientos urbanos, es la división del trabajo que surge desde la aparición misma de las ciudades. Las comunidades preurbanas se fragmentaron cuando accedieron a la vida urbana al configurar castas, clases, gremios y oficios, y la vida privada se redujo en beneficio de la expansión colectiva del poder y del control ambiental; con la aparición de la ciudad, algunas actividades que estaban asociadas al ámbito doméstico, se separaron del hogar y se ubicaron en edificios independientes; una cierta zonificación funcional se dio desde entonces, aunque sólo hasta principios del siglo XX se formuló teóricamente y se aplicó con todo el rigor del que más adelante se hablará. Aparecieron entonces la taberna, el mercado, la escuela, el templo y el prostíbulo para albergar funciones que antes estaban directa y exclusivamente imbricadas en la unidad familiar. El *espacio doméstico* inició un proceso de especialización y autonomía que concluiría en el siglo XIX y que infortunadamente poco a poco en el siglo XX se fue perdiendo por algunas de las ideas promulgadas por la modernidad arquitectónica.

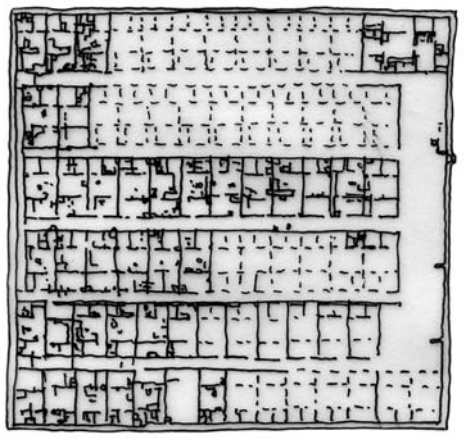


3.22. Plano de la ciudad de Babilonia.



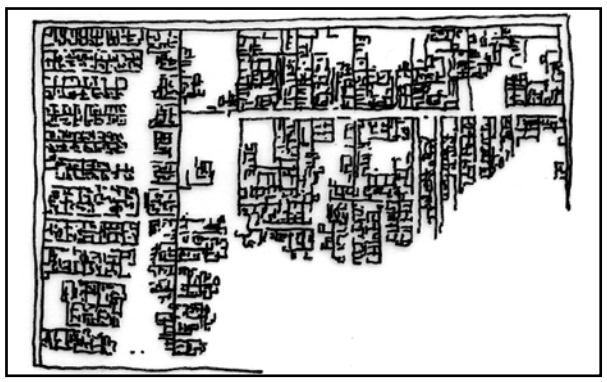
3.23. Especialización doméstica: casa babilónica según Erik Lundberg.

En relación a la ubicación de las viviendas en los trazados urbanos de aquellos primeros asentamientos, casi siempre se dio una mezcla de clases, producto de la espontánea localización de las casas de los menos favorecidos que se apretujaban en los intersticios dejados por los más ricos, quienes elegían inicialmente los predios más adecuados por sus dimensiones y por la cercanía a las calles principales. Los trazados barriales eran orgánicos y sin mucho rigor geométrico, excepto algunos casos como el barrio obrero de la ciudad egipcia de Tel-el-Amarna (1372-1354 a.C.) que utilizó para su asentamiento una disposición de calles paralelas dentro de un recinto cerrado de planta cuadrada en el que todas las casas eran iguales, excepto la que parece haber sido del capataz; adelantándose sorprendentemente a la vivienda industrializada y seriada de la modernidad, tenían una cocina, un recibo al frente, los dormitorios y una despensa. Este caso de un sector urbano preconcebido puede considerarse excepcional, pues la mayor parte de los crecimientos urbanos se dieron de manera espontánea generando una suerte de condición orgánica y rizomática propia de la condición vital del *espacio doméstico* bastante lejana a la idealizada sistematización y racionalización de la arquitectura y el urbanismo moderno y contemporáneo que dan origen a paisajes de una exagerada y despiadada monotonía.



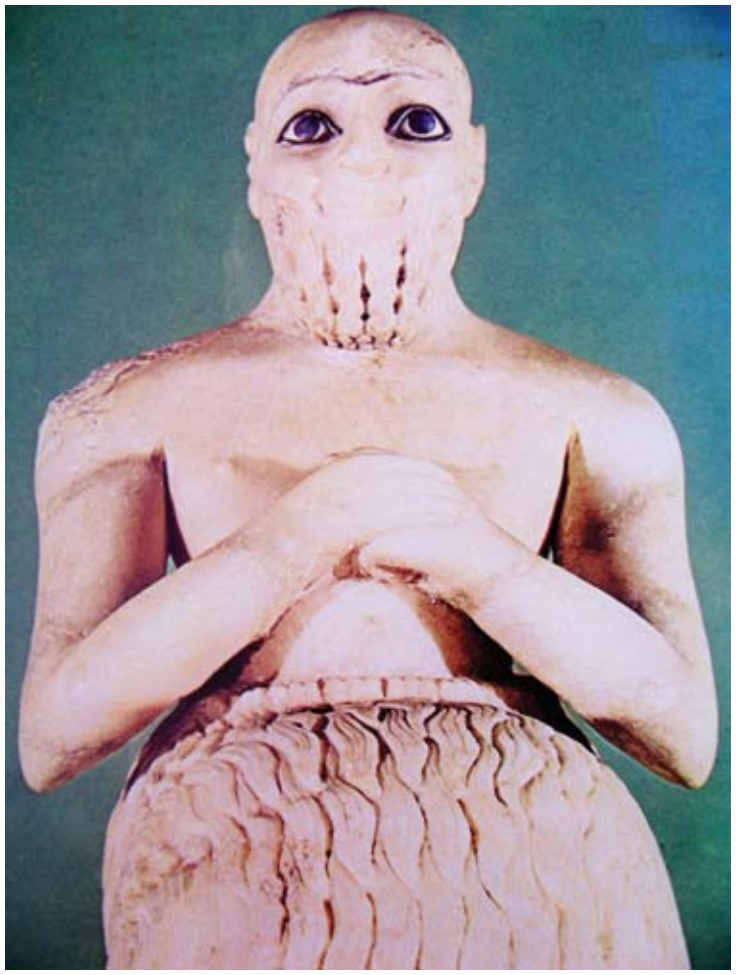
3.24. Trazados regulares de polaridad masculina: plano de la ciudad de Tel-el-Amarna, 1372-1354 a.C.

Si bien cada grupo humano a lo largo de la historia y a lo ancho del globo terrestre, ha establecido su propia versión arquitectónica del *espacio doméstico,* hay una serie de elementos compositivos de carácter urbano y propiamente arquitectónico que son comunes y que tienen origen en estos primeros asentamientos. A pesar de la mencionada geometría orgánica de la mayoría de los barrios de viviendas, la organización del territorio mediante un trazado regulador a partir de las coordenadas geográficas que hacen referencia a un sentido cósmico, es uno de los elementos que se encuentran en muchos asentamientos, incluso desde la prehistoria y desde las primeras ciudades como las mencionadas Tel-el Amarna, Mohenjo-daro y la egipcia Kahun (2670 a.C.). Las líneas generales y algunas veces monumentales, de organización territorial, facilitaron el control ejercido por las clases dominantes, gobernantes y sacerdotales, pero sobre todo, determinaron el carácter religioso de la población que habitaba los asentamientos.

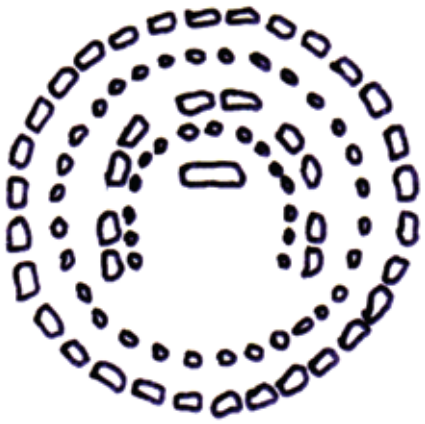


3.25. Organización territorial con intención cósmica: plano de la ciudad de Kahun, 2670 a.C.

Esta particularidad urbana de ocupación del territorio, la organización de los componentes de los asentamientos y sus monumentos y templos se extiende a todo el denominado arte antiguo del oriente próximo (Mesopotámico, sumerio, acadio, babilónico, asirio, kasita, hurri-mitanni, hitita, anatolio, urartu, persa, iraní, elamita, fenicio e israelí) y al arte egipcio, que tienen una característica fundamental común basada en la relación del hombre con las deidades y con el cosmos. En estos llamados Imperios Agrarios dichos aspectos estaban determinados por la toma de conciencia de que el carácter espacial del universo y su relación con el tiempo estaban establecidos de manera sistémica por un plan cósmico comandado por agentes pertenecientes a otra dimensión diferente de la terrenal.



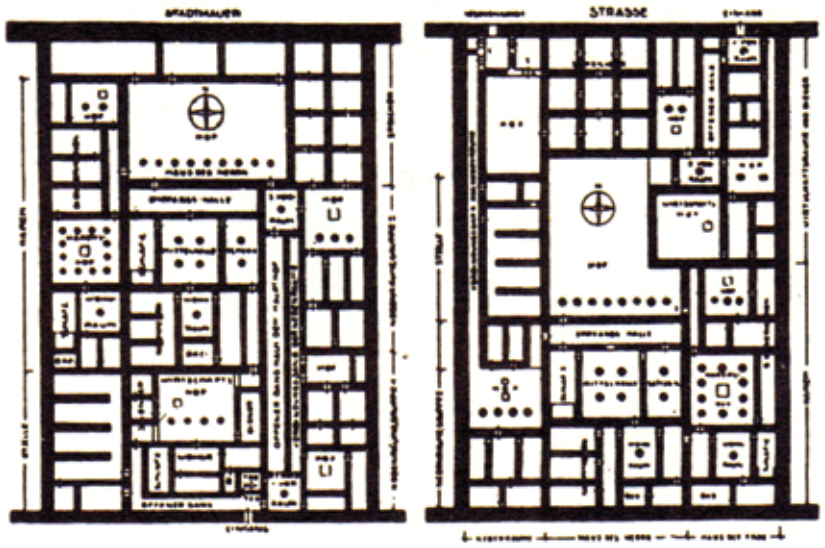
3.26. Misticismo en el arte antiguo del Oriente próximo: *El intendente Ebih-il*, alabastro, 52.5 cm, primera mitad del tercer milenio a.C., Mari, Mesopotamia, Museo del Louvre, París, Francia.



3.27. El plan cósmico y la arquitectura ritual: planta del *Conjunto megalítico de Stonehenge*, Wiltshire, Gran Bretaña, 1800 a.C.

3.28. Espiritualidad evidente: *Estatua de Gudea, Patesi de Lagash*, escultura mesopotámica neosumeria, S. XXII a. C., Museo del Louvre, Francia.

3.29. Connotación religiosa del arte: *Cabras monteses*, bronce de Larsa, período neosumerio, Museo del Louvre, París, Francia.



3.30. La seguridad racional en el mundo: plantas de casas en Kahun.

En las manifestaciones artísticas de estos pueblos hay una connotación eminentemente religiosa que no escapa a la arquitectura y a sus dominios domésticos. El mundo material y tectónico remite a una intención propiciatoria o conciliatoria de los poderes divinos superiores que controlan su curso y el destino de los hombres, en consecuencia y especialmente en la arquitectura y en el urbanismo de estos grupos humanos, se refleja una cualidad metafísica asociada a un impulso ritual, "alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia".[2] La arquitectura comprendida como expresión material de aquellas fuerzas cósmicas desplegó la posibilidad de una religión trascendental dando un salto cualitativo en el proceso evolutivo de la humanidad hacia la conciencia de su dimensión espiritual; desde los recintos públicos y dedicados al culto colectivo, hasta los anónimos e íntimos lugares de alberge de la domesticidad, se respiraba un aire de trascendencia espiritual acentuada por el control y la seguridad de dominio racional de las condiciones que permitían la supervivencia de la especie.

En contraste con los pueblos del antiguo continente, los grupos prehispánicos americanos que bien podrían considerarse similares a aquellos, pero en otros estadios de evolución y otros contextos, desplegaron sus propias maneras de domesticar el mundo. "Los amerindios tuvieron, pues, que recorrer solos su propio camino hacia el desarrollo. Tuvieron que forjar por sus propios medios un patrimonio cultural. Descubrieron por sí mismos todo su saber y se pusieron a la altura de las grandes culturas agrícolas con unas experiencias absolutamente originales".[3] Puede afirmarse que la raíz del pensamiento religioso trascendente es común a todos estos grupos humanos independientemente de su ubicación geográfica e histórica y esto se ve reflejado en sus asentamientos, en la manera de ocupación de los territorios e incluso en la concepción del *espacio doméstico*.

3.31. Pensamiento religioso trascendente en los pueblos amerindios: *Pirámide de Kukulcán*, Chichén Itzá, Quintana Roo, México.

3.32. Astronomía, matemáticas, calendarios, escritura, avances notables de las culturas precolombinas: *Templo de los jaguares*, Chichén Itzá, Quintana Roo, México.

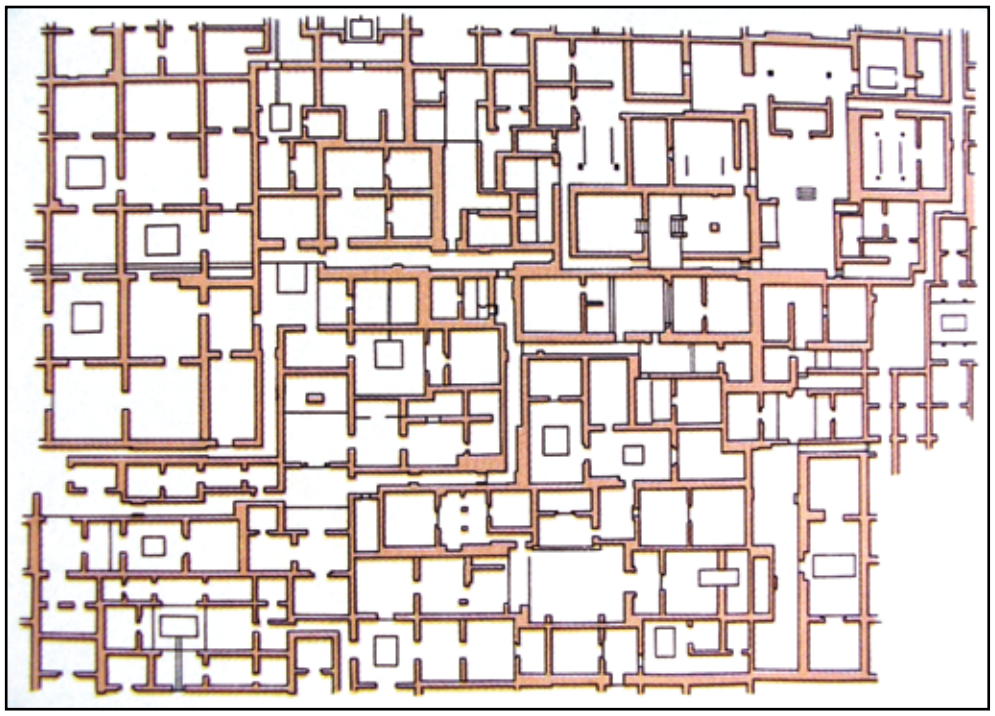
Cabe aclarar que la originalidad cultural de los pueblos precolombinos y lo que los diferencia de los del Viejo Mundo es que los grupos americanos desarrollaron la adquisición de las técnicas neolíticas de otras maneras, sus cultivos eran diferentes, no conocían el trigo, el centeno y la avena, fundamentos de la alimentación occidental, ni el arroz, base de la alimentación oriental; tampoco conocieron el arado, ni la rueda (salvo en algunos juguetes mexicanos) y tampoco domesticaron cabras, ovejas, caballos o bovinos, no tenían rebaños, con excepción de los altiplanos andinos donde se domesticaron la llama y la alpaca, en cambio tenían el perro, el pavo y la abeja.

Sin embargo, se puede afirmar que estos pueblos americanos no estaban atrasados sino que habían orientado su desarrollo hacia otros aspectos, como la escritura plasmada de manera excepcional en complejos jeroglíficos, las matemáticas, la astronomía y los calendarios. En el campo de la ingeniería, los mayas por ejemplo, desarrollaron enormes redes de canales en su territorio; la arquitectura de decenas de ciudades y miles de monumentos en toda Centro y Suramérica, muestran el nivel de avance de estas civilizaciones que infortunadamente vieron truncado su proceso de desarrollo por la abrupta imposición de otros valores culturales durante la invasión europea entre los siglos XV y XVII con la consecuente desaparición casi completa de los grupos, clanes y tribus.

[2] Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", (versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte), Martín Heidegger, *Caminos de bosque,* Madrid, Alianza, 1996, disponible en: http://heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm (consulta 29/10/2007), p. 19.

[3] Henri Stierlin, *Los mayas. Pirámides y palacios de la selva virgen,* Italia, Taschen, 1998, p. 8.

Cabe hacer un paréntesis para destacar la cultura Tairona que dentro de los grupos indígenas colombianos logró un nivel de desarrollo cercano al de estos pueblos agrarios, y que según el antropólogo y arqueólogo colombo austríaco Reichel-Dolmatoff (1912-1994) llegó de Centroamérica entre los siglos XI y XII, aunque para el arqueólogo y etnohistoriador alemán Henning Bischof (1936), los taironas ya estaban en este territorio desde el siglo VI o VII. Independientemente del momento de su establecimiento, el período en el que lograron mayor estabilidad se ubica alrededor del año 1000 d.C. y en el siglo XVI habían conformado varias provincias cuyo origen data aproximadamente del año 500, dejando de existir como grupo alrededor del año 1600 a consecuencia del desplazamiento al que se vieron obligados hacia cumbres altas por la presión conquistadora española.

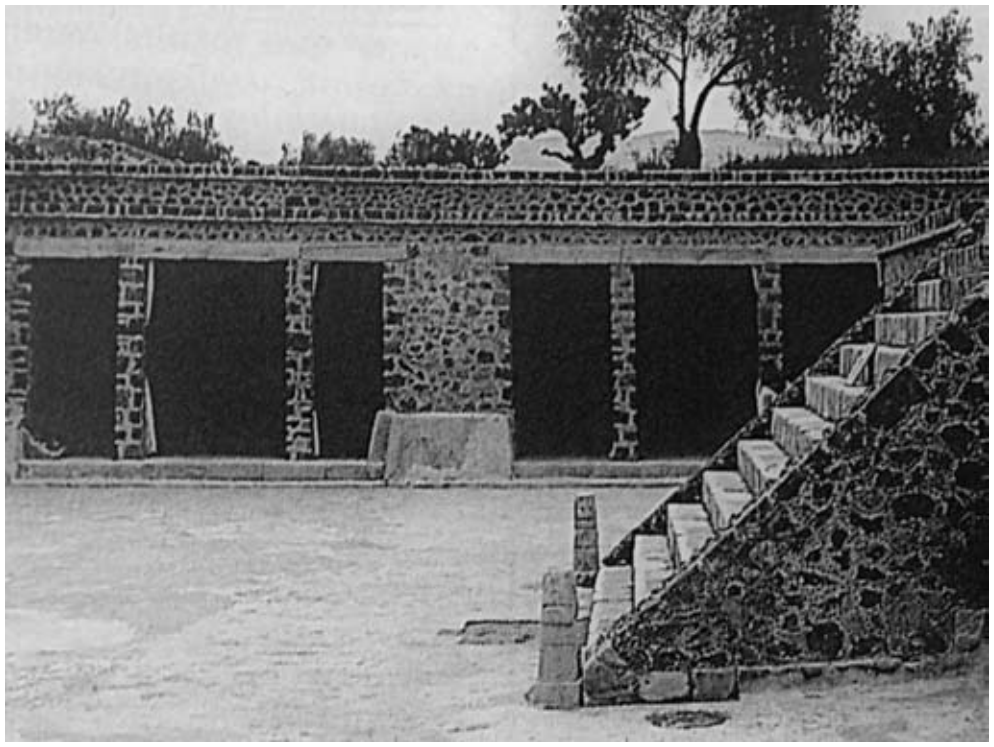


3.33. Zona residencial, Teotihuacan, México (nótese la similitud con las ciudades antiguas del Viejo Continente).

3.34. La reproducción sistémica del cosmos en una Aldea Kogui, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.

Las terrazas constituyen el fundamento básico de su arquitectura, ellas se construyeron para cultivos o para albergar a una o varias viviendas y la gran mayoría tienen forma circular con connotaciones religiosas representando el universo; sus cimientos se fabricaron con piedras en forma anular conformando circunferencias de entre 3 y 18 m de diámetro con accesos construidos de manera escalonada con lajas talladas de dos o tres contrahuellas. La orientación del acceso se determinaba según las vistas y la relación con los caminos y escaleras y el fogón no parece conservar una posición definida respecto a un eje o un sector geográfico y sólo se puede confirmar que está a un lado del eje central de la vivienda y localizado de manera cercana al acceso por facilidad funcional. Las viviendas estaban ubicadas cerca de los cultivos, su construcción la hacían, y aún la hacen los hombres mediante ceremoniales rituales con ofrendas y previo permiso del *mama,* y se organizaban en torno a la casa ceremonial que era de mayor área. Los materiales de construcción utilizados fueron la madera rolliza, lianas y bejucos muy fuertes, paja o palma para la cubierta y también parece que se utilizó la técnica del bahareque y algunas cortezas tal como se emplean en la actualidad. Quizás esto muestra el inicio truncado de una evolución hacia una arquitectura doméstica más sólida tal y como ocurrió en los denominados Imperios Agrarios del Antiguo Continente.

Aunque en un estado muy primitivo y teniendo en cuenta la temprana desaparición de los taironas y de los demás grupos indígenas prehispánicos, se constata en ellos la relación intrínseca entre la materialidad arquitectónica del *espacio doméstico* y el sentido mágico, cósmico y sistémico de la reproducción abstracta de las condiciones del universo para dar albergue al recinto familiar de la domesticidad. Hombre, naturaleza y casa estaban estrechamente ligados constituyendo una unidad indisoluble para facilitar la experiencia existencial íntima. Infortunadamente la discontinuidad cultural ocasionada por la colonización española sobre estos indígenas no permitió el desarrollo natural de sus principios existenciales y de los productos culturales de su cosmovisión; el *espacio doméstico,* como casi todos sus ámbitos vitales, fue violentado y transformado abruptamente hasta su casi total desaparición. Los vestigios y reductos existentes en la actualidad de estos pobladores amerindios están totalmente opacados por la cultura predominante esteriotipada del hombre blanco europeo que se impuso desde el siglo XVI y en el *espacio doméstico* son pocos los valores que perviven y tienen alguna presencia en la materialidad arquitectónica, salvo algunos elementos aislados de poca representatividad dentro del panorama de la cultura latinoamericana.



3.35. El articulador universal: patio palaciego, Teotihuacan, México, siglo VI.

3.36. Cielo y tierra conectados: patio típico, casa particular, Mauritania.

A pesar de este proceso de aculturación, en los originales complejos arquitectónicos más avanzados del Nuevo Mundo, como en los mencionados pueblos de Oriente y Egipto, aparece el patio como elemento común y característico que sirve de articulador espacial, ordenador del universo íntimo y que se convierte en el dispositivo de relacionamiento entre el mundo superior y el mundo humano. La presencia sistemática de patios como núcleos articuladores de estancias en los sistemas espaciales de edificios públicos y privados constituye uno de los elementos representativos de la arquitectura asociada a la órbita doméstica y desde estos comienzos de la civilización occidental, posee una triple cualidad asociada al espacio de la intimidad; él es simultáneamente lugar de confluencia social al interior de la vivienda, lugar de conexión trascendente con el infinito y dispositivo material de control de las condiciones bioclimáticas del sistema.

3.37. El patio doméstico como dispositivo poético tectónico: *Casa en Río Frío*, Rogelio Salmona y María Elvira Madriñán, 1999, Tabio, Colombia.

3.38. La recreación de la tradición ancestral: *Casa Gessi*, Juvenal Baracco, Lima, Perú, 1984.

El patio doméstico prehispánico y de las culturas agrarias, bastante olvidado en la arquitectura moderna habitacional, ha sido recreado en la actualidad por algunos prestigiosos y reconocidos arquitectos contemporáneos como el colombiano, recientemente desaparecido, Rogelio Salmona Mordols (1929-2007) quien lo incorporó magistralmente a numerosas casas de habitación y a muchos de sus edificios institucionales y públicos. La noción íntima y poética del cielo atrapado en el interior de la casa familiar otorga a la experiencia doméstica una dimensión trascendente que ha acompañado al hombre desde sus ancestros urbanos hasta hoy, sin embargo, esta herencia indígena de recintos abiertos articuladores de los espacios habitacionales interiores no es una herencia directa en el caso de Salmona, pues como se planteó, la arquitectura prehispánica colombiana no logró estadios de desarrollo tan sofisticados como si lo fueron el caso de los mayas, los aztecas o los incas. De estas tres culturas, de mayor presencia en la herencia cultural contemporánea, los arquitectos mexicanos Luis Barragán (1902-1988) y Ricardo Legorreta (1931), y el peruano Juvenal Baracco (1940) han retomado algunas de las lecciones legadas y que posteriormente serán comentadas en este trabajo.

Se cierra este capítulo de la autodomesticación humana retomando el hilo teórico general de soporte del análisis del *espacio doméstico* para verificar que en los primeros estadios sedentarios de la cultura occidental el péndulo se desplaza hacia el pensamiento racional que permite controlar el mundo material, satisfacer las necesidades básicas de supervivencia y generar excedentes alimenticios que promueven la materialidad del *espacio doméstico* hacia un futuro de carácter trascendente. El hombre había pues tomado plena conciencia de su posibilidad existencial superando su animalidad para convertirse en un ser histórico y poético que deja huella sobre el universo que habita; con ello, la diferenciación de los ámbitos públicos y privados cobró importancia radical acentuando su doble polaridad y determinando para siempre el universo privado a la domesticidad.

3.39. La huella del universo habitado: plano de la ciudad de Gurnia.

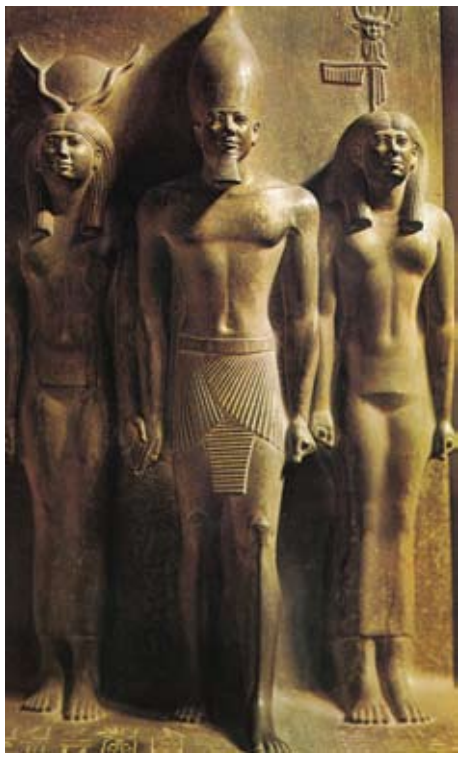
3.40. La doble polaridad del ámbito doméstico: patio central de casa campesina, Rionegro, Colombia.

CAPÍTULO 4
MUN[]() ANTIGU()

Los primeros pueblos históricos: asirios, egipcios, persas y fenicios, desarrollaron una poderosa arquitectura concebida íntimamente con la escultura y la pintura. Hombres y dioses fueron representados desde los primeros periodos de estas civilizaciones sobre muros, cielos y columnas de templos, tumbas y palacios evidenciando abstractamente la existencia de microuniversos creativos propios del pensamiento mágico, simbólico e intuitivo en el que los límites entre lo evidente y lo intangible se permean mutuamente.

4.1. Arquitectura, pintura y escultura, una sola unidad: relieve de la parte este de la fachada del Templo de Hator, Denderah, Egipto, 1200 a.C. aprox.

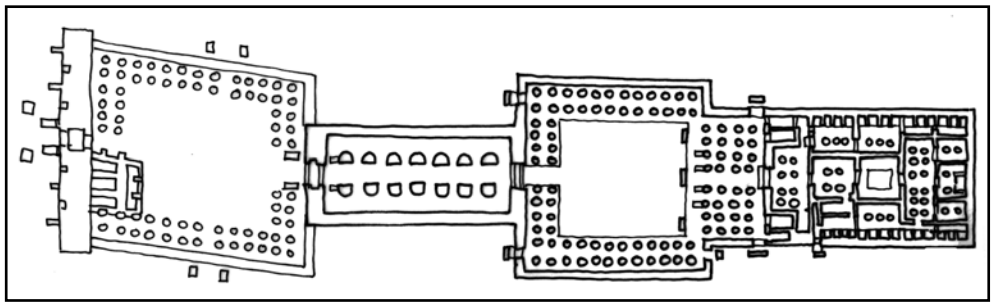
El arte egipcio se caracteriza sobre todo por equilibrar magistralmente una cierta regularidad geométrica con la esencia profunda que parte de la observación de la naturaleza. El conocimiento de las formas y las figuras permitió a los artistas egipcios materializar sus representaciones que estaban cargadas simultáneamente de significado. Las representaciones estaban determinadas por leyes precisas que normatizaban la proporción, disposición y composición de los elementos pictóricos y los objetos esculpidos, anticipándose al complejo mundo cultural griego en el que triunfaría el orden y la medida. El concepto de originalidad no era para nada importante en el arte egipcio, era más significativo el hecho de poseer la capacidad de tallar la piedra de forma semejante a la de los monumentos admirados del pasado; la idea de lo permanente jugaba en cambio un papel primordial en la continuidad de las formas y del denominado estilo egipcio basado en las normas que cada artista debía aprender desde joven; en consecuencia, la innovación y el cambio estaban en contravía con el ideal de permanencia y eternidad. El mundo egipcio y su arte, que sirvieron de transición entre la actitud intuitiva-simbólica y la actitud racional sobre el universo, debía representar la realidad tan claramente como fuera posible.



4.2. Regularidad matemática al servicio de la observación: *Tríada de Micerino*, Museo Egipcio del Cairo, Egipto, mediados del tercer milenio a.C.

4.3. La permanencia indestructible: pirámides de la IV Dinastía, Gizá, Egipto.

Nótese que el rechazo a la originalidad y el deseo de mantener los principios básicos para la eternidad, ataron las posibilidades plásticas y de concepción de las obras; el espíritu conservador del arte egipcio coartó su autonomía en aras del mantenimiento de la tradición, lo que determinó la similitud de los productos artísticos por muchos siglos. La presencia de lo conocido y el significado en cada obra, hacen del arte egipcio uno de los más neutrales en términos de la autonomía; la razón y lo simbólico están en equilibrio casi perfecto. El arte no estaba al servicio de ninguna de las dos polaridades, no se ceñía a los límites de la razón pero tampoco se abrió al infinito mundo de lo mágico. Las normas presentes en el arte egipcio conllevaron a un sentido de equilibrio y armonía que no se queda exclusivamente en lo formal y en lo compositivo, sino que se asienta también en el origen, el tema y el fin de lo manifiesto.



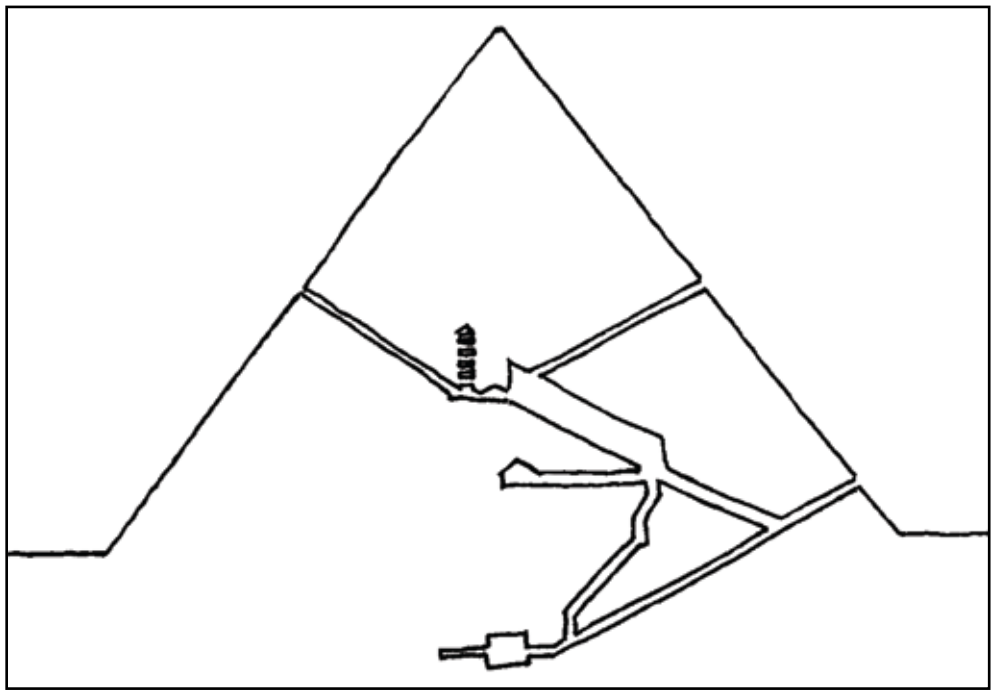
4.4. La tradición, la escala y la trascendencia: planta del *Templo de Amón*, Luxor, Egipto, Imperio Nuevo, XVIII-XX dinastías.

4.5. La conservación perpetua: sarcófago de Tutankhamón, Dinastía XVIII, reinado 1336/5 a 1327/5, Egipto.

Así entonces, la gran mayoría de la producción artística egipcia, incluida obviamente la arquitectura, estuvo orientada a ritualizar la presencia del más allá en el ahora y el aquí. La construcción de gigantescos complejos funerarios y la momificación de los cuerpos es una clara muestra de este sentido de mantener para la eternidad el espíritu inmortal de los seres humanos. En consecuencia con ello, se eligieron los materiales más consistentes e imperecederos como el granito para esculpir las figuras de los yacentes importantes que se enterraban en inmensos monumentos arquitectónicos concebidos para la eternidad y realizados con grandes bloques de piedra caliza. La simplicidad y solemnidad de los productos artísticos realizados por los egipcios transmiten este ideal de inmortalidad; las esculturas y pinturas así como la arquitectura, no se detienen en los detalles ni muestran vitalidad naturalista. La escala y la dimensión de la arquitectura funeraria egipcia destacan proporciones y masas gigantes propias de otra dimensión a la terrenal y humana; toda la atención, los recursos y los esfuerzos de esta cultura se destinaron a construir el espacio eterno en la tierra.

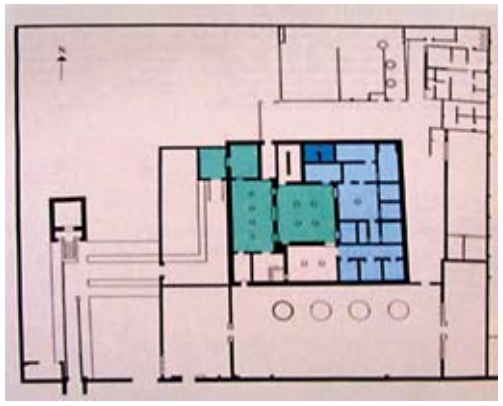
4.6. El espacio eterno en la tierra: dioses rodeando al faraón Horemheb, pintura mural, tumba en el Valle de los Reyes, finales de la XVIII dinastía, hacia el 1340 a.C., Tebas, Egipto.

La ceremonia mortal real egipcia, por ejemplo, tenía una particularidad elocuente; una vez colocada la escultura que representaba al rey en el lugar destinado para ella dentro del monumento funerario, esta se tapiaba y no volvía a ser contemplada por los vivos mostrando que tanto la escultura, como los recintos arquitectónicos funerarios estaban hechos para servir de morada al espíritu real eterno, y los frescos, joyas y otras manifestaciones artísticas complementaban la atmósfera total de la unidad perenne. Estas ideas de eternidad explican también por qué cuando la cultura occidental abandonó el uso de la piedra para crear utensilios domésticos, y adoptó el metal como elemento predilecto por su dureza, facilidad de acabado y mantenimiento, y por sus cualidades estéticas de brillo y reflejo, los egipcios siguieron haciendo vasijas e incluso cuchillos de piedra con mangos de oro. Sin embargo, este mismo pensamiento de la inmortalidad obligó a la cultura a concentrar sus energías en los monumentos funerarios y en los templos para la eternidad dejando en un nivel mucho más precario la materialidad del *espacio doméstico* sin olvidar que "[…] la casa soñada debe tenerlo todo, debe ser por muy basto que sea su espacio, una cabaña, un cuerpo de paloma, un nido, una crisálida".[1]

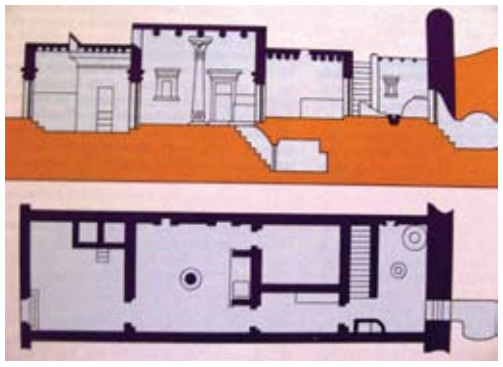


4.7. El ritual perenne: sección de la pirámide de Keops, Hemiunu, Gizeh, Egipto, 2570 a.C. aprox.

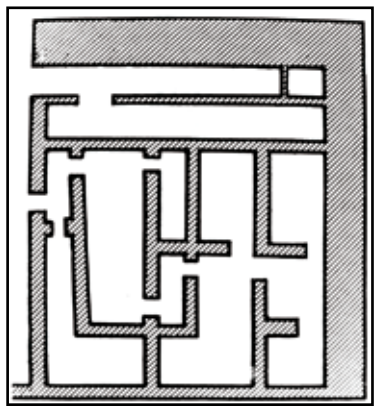
Las edificaciones destinadas a lo íntimo eran bastante más discretas y simples, incluso las residencias de faraones y sacerdotes tenían mucha menor importancia que los conocidos complejos funerarios. Ya en el anterior capítulo se hizo referencia a las características generales de los sistemas urbanos que alojaban la residencia y a las viviendas propiamente cuyas características fueron heredadas y se entrecruzaron con las de los pueblos vecinos y con las de aquellos que posteriormente ocuparían los territorios del Imperio Egipcio. Una de estas culturas corresponde a la de los pueblos mesopotámicos que a diferencia de los egipcios, no compartieron la idea de que el cuerpo humano y su representación debían ser preservados para la eternidad del espíritu trascendente. Por esta razón, por las condiciones geográficas y por el aliento vital de estos grupos, prefirieron el trabajo con el barro al de la piedra; la escultura lítica y la presencia de la piedra en la arquitectura, son casi ausentes en estas culturas. Esta herencia mesopotámica de trabajar el barro fue heredada por babilónicos, asirios y persas y lo mismo ocurrió en la región del Mar Egeo, en donde vivieron pueblos de carácter bastante vivaz que no obtuvieron en la piedra un material adecuado para manifestar su encantamiento por la vida y su predilección por las formas orgánicas y dinámicas. De todas maneras es importante aclarar que en la arquitectura doméstica egipcia tampoco se empleó la piedra y que en contrapunto con la arquitectura funeraria y de templos, el material primordial también era la tierra, afirmando la importancia de lo trascendente, y la fugacidad y poca importancia de la vida terrenal en donde se encuadra el *espacio doméstico*.



4.8. Discreción y simpleza: casa de un noble, Tell el-Amarna, 1360 a.C.



4.9. De nuevo la tierra como materia para el hogar: casa particular, Deir el-Medina, 1400 a.C.



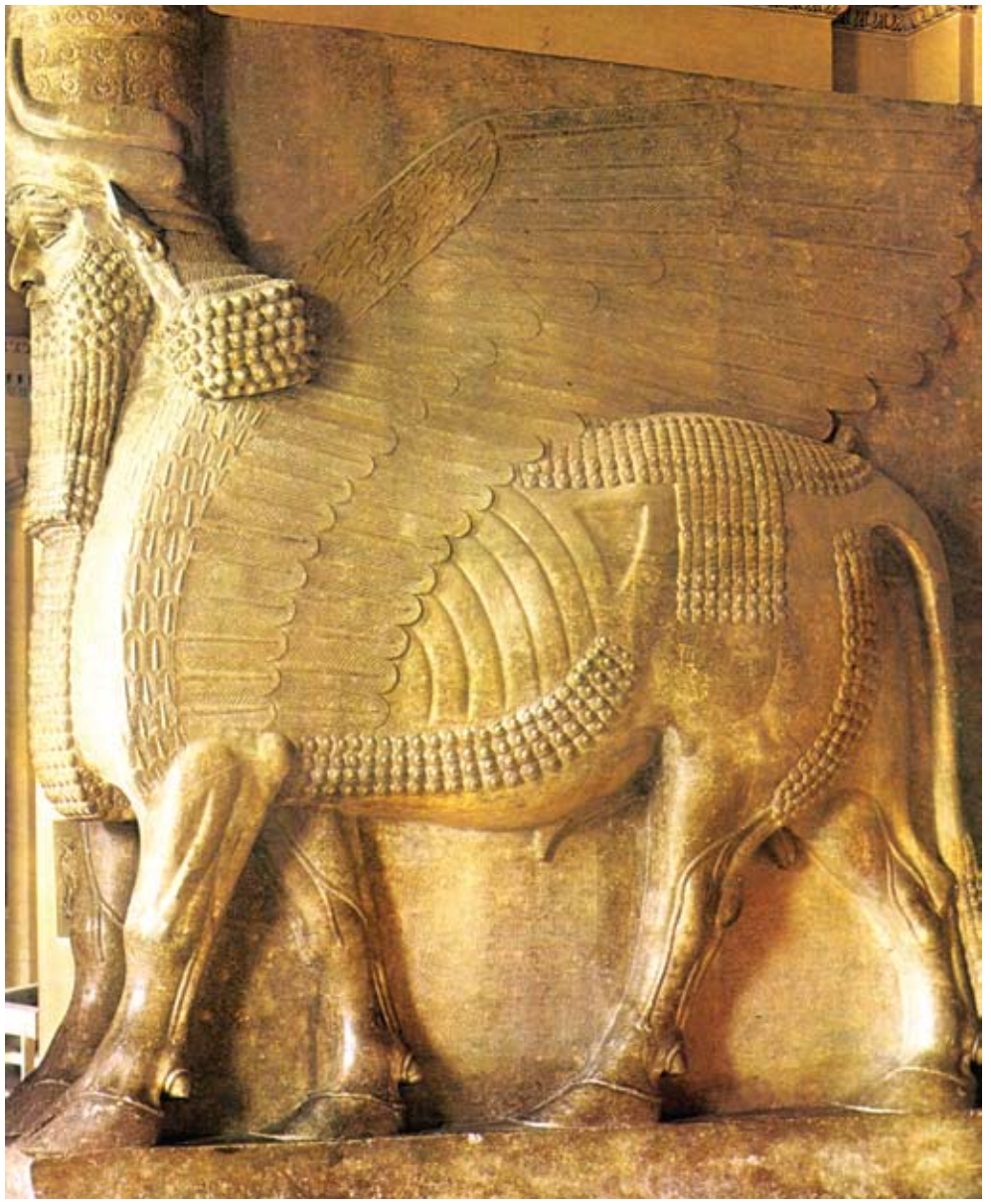
4.10. La eternidad doméstica: casa de la IV dinastía, Gizeh, Egipto, 2600 a.C. aprox.

4.11. Patios y gruesos muros en la intimidad egipcia: casa del funcionario Nakht

[1] Gastón Bachelard, *La poética del espacio,* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p 98.

En cambio el refinamiento y las supersticiones primitivas conviven en el arte mesopotámico; en él aparecen animales fabulosos de connotación mítica, seres extraordinarios, híbridos de humanos y bestias, y preciosas representaciones de animales comunes. *El genio alado con cuerpo de hombre y cabeza de halcón* perteneciente a la cultura asiria fechado en el siglo IX a.C., ejemplifica este tipo de obras. Podría rastrearse aquí herencias de los estadios paleolíticos en los cuales el ser humano se concebía a sí mismo como parte íntegra del universo, y dentro de su mundo podía verse en algunos momentos como un ser bestial, y en otras situaciones podía percibir a ciertos animales con cualidades humanas. Así la mitología se diluye en la realidad, y las explicaciones del entorno natural se tejen con los imaginarios simbólicos interiores.

4.12. La vida cubierta por el mito: *Genio alado*, cultura asiria, S. IX a.C.



4.13. Complejidad realista: *Toro alado con rostro humano*, escultura babilónica del Palacio de Khorsabad, Museo del Louvre, París, Francia.

El arte babilónico, por su cuenta, mantuvo una actitud racional abstracta, estricta y rígida, que además y entre otras cosas, no diferenció el trabajo artístico del artesano, como tampoco se hizo en Egipto ni en Grecia. Dentro de este sentido racionalizador de las obras, es comprensible que un animal cuadrúpedo se conciba con cinco miembros en su representación escultórica, con el fin de brindar al observador una versión lo más cercana a esa realidad desde cualquier punto de vista ya que en las obras de arte babilónico ocurre algo similar a lo que aparece desde el Paleolítico y que se va a repetir posteriormente en varios momentos de la historia del arte: los animales son representados con mayor naturalidad y precisión, mientras que los seres humanos son sujetos a una estilización simplificada que deja ver que el universo referente de estos pueblos estaba centrado en aquellas criaturas y no en el ser humano mismo, la atención estaba puesta en lo externo, en lo ajeno, en el control del medio fluctuante, en la comprensión del mundo de afuera; por el contrario, lo interior, lo íntimo, lo doméstico se acepta sin mayor conciencia y por supuesto entonces la morada de los mortales no es digna de ningún cuidado importante, ella al igual que en Egipto, pasa a un segundo plano y conserva similares características generales de materialidad, geometría, sistematización e introspección.

4.14. Lo elemental para la morada de los mortales: Micenas, Grecia.

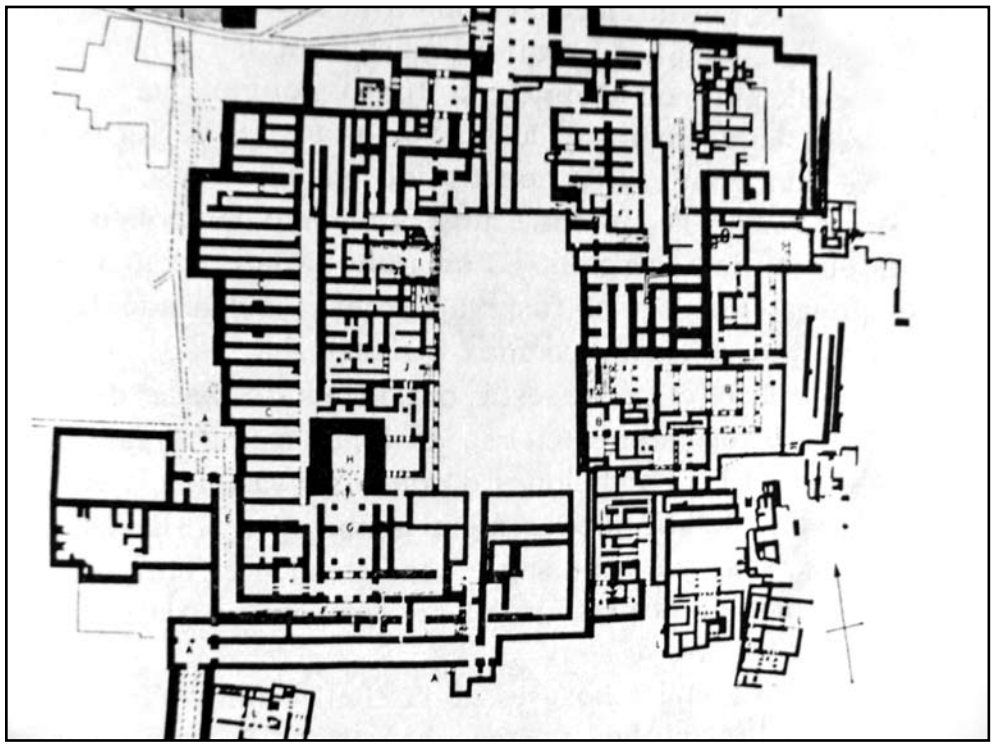
Muy distinta es la situación del *espacio doméstico* en la cultura cretense, ya que la religión y el culto desempeñaban un papel menos importante que en los demás pueblos del mundo cercano; esto trajo como consecuencia un arte colorista, jubiloso, dinámico y lleno de vitalidad. Esta cultura que se desarrolló en la isla de Creta en el mar mediterráneo entre el 2000 y el 1600 a.C. es particularmente especial por las peculiaridades de sus asentamientos compuestos entre otras edificaciones, por complejos palacios decorados ricamente con frescos, orfebrería, cerámica, joyas y mosaicos con un sentido del movimiento, el equilibrio y la armonía bastante cercanos a lo que la cultura occidental por siglos ha asociado con la belleza clásica ideal. La arquitectura de estos palacios tuvo, en sus principios de composición volumétrica y espacial, un sentido moderno similar al que el denominado movimiento de Arquitectura Internacional ha tenido desde su aparición en el contexto mundial a principios del siglo pasado hasta los presentes años, esto puede explicarse, entre otras cosas, porque el pendular doméstico se ubica en ambos momentos en el mismo hemisferio de la polaridad racional.

4.15. Preparando la belleza clásica: *Damas en azul*, fresco, Palacio de Knossos, Creta, periodo minoico tardío.

4.16. Modernidad increíble: *Casa del gran sacerdote*, Palacio de Knossos, ala sur, Knossos, Grecia, 1700-1400 a.C. aprox.

Excepcionalmente y a diferencia de los demás pueblos de la antigüedad, no existían muchas diferencias entre la arquitectura palaciega y la de las casas comunes, que a veces eran hasta de dos y tres pisos, con óptimas condiciones de infraestructura e instalaciones hidráulicas y sanitarias hechas de terracota, pero además estaban construidas con los mismos principios estructurales y similares sistemas espaciales en torno a pequeños patios. También resaltan en las casas y palacios las numerosas ventanas que estaban cerradas con algún sustituto del vidrio que no ha podido esclarecerse; este es uno de los principales aportes arquitectónicos en el desarrollo de la arquitectura doméstica al crear espacios iluminados y ventilados naturalmente desde las fachadas, dejando atrás las oscuras estancias de tiempos y culturas anteriores; el *espacio doméstico* inició así un lento proceso de apertura y exteriorización rompiendo miles de años de continua introspección y ensimismamiento, transformando de forma desgarradora su piel, y cuya desmaterialización y transparencia tendría su extremo perverso en el siglo XX.

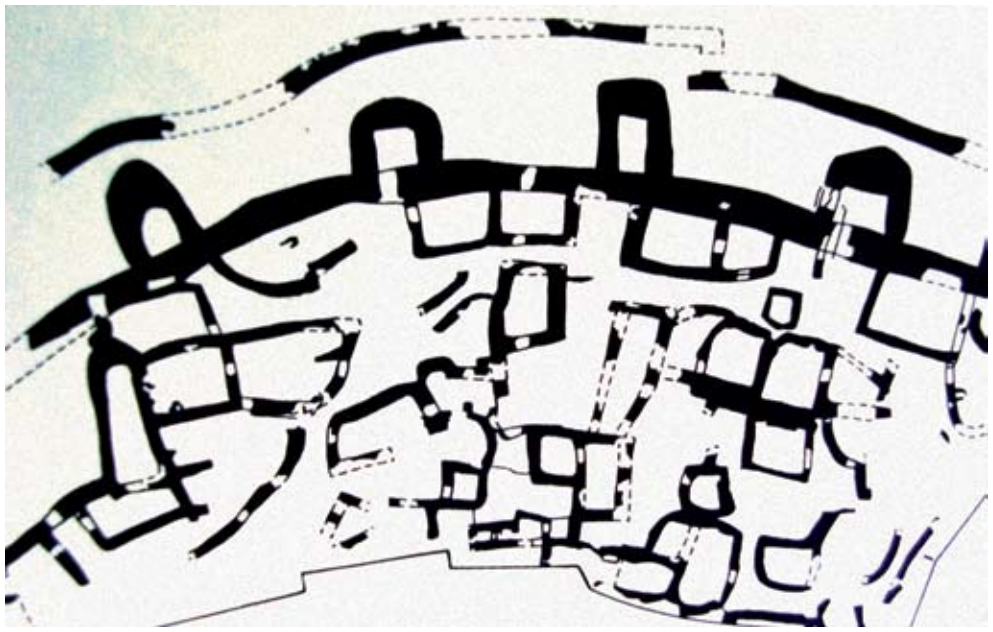
Volviendo al arte cretense, incluida la arquitectura, es fundamental tener en cuenta que en él hay presencia permanente de la realidad marina y de su espíritu fluido; este arte es en general muy libre, mostrando especial goce por la creatividad; y su ámbito es netamente cortesano, inscrito dentro de una línea de virtuosismo, gracia y ritmo con reglas y sin excesos. Los temas trabajados en la producción plástica cretense son pues mucho más naturalistas, en ellos hay una manifestación evidente de lo profano, que muchas veces se mezcla con lo mitológico hasta el punto de que ambos aspectos son indiferenciables. En el *espacio doméstico* surge frecuentemente la referencia al mito, como en el caso de Minos y el famoso minotauro supuestamente encerrado en el célebre laberinto, asociado con el palacio real de Knossos en la isla de Creta, maravilloso ejemplo de los valores domésticos alcanzados por esta cultura.
Este contexto cultural y artístico estaba acompañado del desarrollo que había



4.17. El mito y la riqueza espacial: planta del palacio de Knossos, Creta, según Evans.

logrado la vida ciudadana y el comercio fundamentalmente marítimo. En consecuencia, la vivienda común y los palacios cobraron un papel significativo y estuvieron muy cercanos a la versión moderna del *espacio doméstico*. Los palacios cretenses estaban edificados sobre terrazas a diversos niveles para asentarse orgánicamente a la irregular topografía y para buscar efectos emotivos de dinámica, movimiento y profundidad. Su ubicación estratégica sobre colinas obedece sin vacilaciones a una intensión de dominio visual de carácter contemplativo. Las salas hipóstilas conformadas por columnas troncocónicas de fustes lisos en madera policromada, se constituyen en un elemento característico del manejo escenográfico de la arquitectura cretense doméstica que se anticipaba así al manejo de las correcciones ópticas de la arquitectura griega incorporando además un aliento escenográfico para el desarrollo de la experiencia doméstica.

Los aspectos mecánicos del espacio arquitectónico doméstico estaban también



4.18. Sensualidad a flote: Acrópolis de Chalandriani, Siria, 2700-2200 a.C.

bastante resueltos como ya se ha dicho; tenían redes de conducción de aguas, sistemas de baños, despensas y bodegas completamente sectorizados y separados de las estancias para sus habitantes. La estructura portante de los edificios domésticos es sorprendentemente similar a la utilizada en la actualidad, constituida por un esqueleto de columnas y vigas que soportan las losas de los entrepisos y las cubiertas; las sucesivas capas de edificaciones desde las más primitivas y sencillas datadas del comienzo del Neolítico hasta las complejísimas estructuras de sus etapas finales, son testigos del desarrollo arquitectónico logrado por esta civilización amante del mar que deja ver la importancia de la historia y de lo ancestral en el dominio doméstico que afincado en el pasado proyecta su futuro en clave de presente.

La sensualidad de la cultura cretense presente en todos los elementos cotidianos también está involucrada en la arquitectura doméstica, aquí se constata nítidamente que "el sentido de posesión (de una casa, como de un cuerpo) compromete a todos los sentidos y es una consecuencia directa de los sentimientos confirmados hápticamente […]"[2] No sólo la intrincada relación entre las estancias y los magistrales juegos de luz de las linternas naturales le imprimen a los recintos domésticos cretenses cierta dinámica y sorpresa espacial, sino que además su despreocupación por mantener un orden de composición simétrico o axial, otorga a los edificios de habitación una disposición orgánica propia de la consecuente interpretación del espíritu del lugar recordando además que "[…] el hombre es el ser entreabierto".[3] Sin embargo, y a pesar de la ausencia de una estructura espacial rígida y con un orden lógico, generalmente en el centro de los palacios y casas importantes aparece un patio alrededor del cual se articulan muchos de los habitáculos de la edificación.

De acuerdo con los relatos tradicionales y los vestigios de las pinturas restauradas,

4.19. El culto a la fertilidad: *Sacerdotisa cretense*, arcilla, 1600 a.C. aprox., Museo del Heracleión, Creta, Grecia.

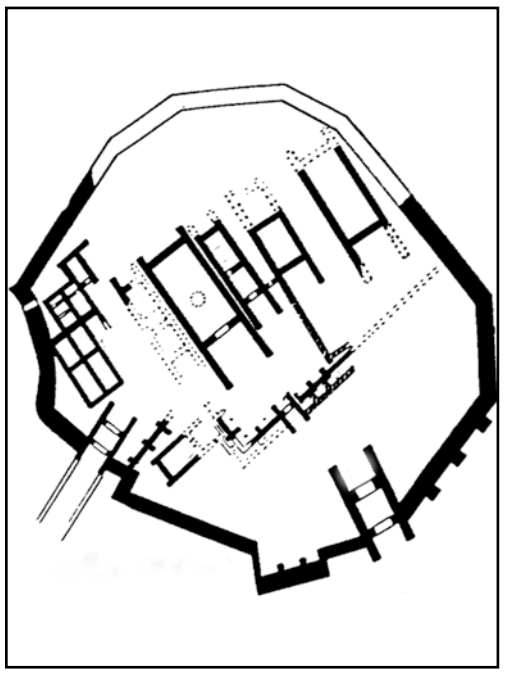
[2] Kenneth Bloomer y Charles Moore, *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico,* 5ª ed., (María Teresa Muñoz Jiménez, tr.), Madrid, Blume, 1979, p. 59.
[3] G. Bachelard, *Op. cit*., p. 261.

los patios parecen haber sido el lugar de fiestas y en el caso especial del palacio de Minos parece haber estado destinado a la ceremonia ritual del salto del toro, deporte de sentido religioso que también está asociado al mito del Minotauro en el que mediante un ejercicio acrobático se daba muestra de agilidad y valentía y posiblemente se establecía una iniciación purificadora. En este punto cabe incluir una cita de Mircea Eliade que establece "[…] que, de una manera o de otra, se 'vive' el mito, en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan".[4] Puede verse cómo en la cultura cretense y especialmente en sus palacios, la arquitectura, cuya esencia es material y concreta, se convierte en escenario y soporte de la magia y la fantasía mítica que caracteriza al grupo humano que la concibe. Trayendo de nuevo a Ernst Cassirer,[5] se pone de manifiesto que la unidad del dominio espiritual representado en la arquitectura del *espacio doméstico* no puede asegurarse desde la simple interpretación de sus formas y espacios, sino desde la función originaria que conduce inexorablemente a un problema general simbólico. Así entonces cuando se recorren los complejos arquitectónicos de los palacios cretenses, la conciencia no se limita a recibir información a través de la experiencia, sino que la conecta siempre con otros significados mediante una actividad libre de expresión. De allí que el mito trata de adaptarse a la arquitectura confirmando la imposibilidad de separar los elementos sensibles de los significados simbólicos. Y ya que, como asegura Gombrich, la imagen es un instrumento de las pulsiones y posee un estatuto de presencialidad de aquello que no está de manera evidente, se puede plantear que en el caso del *espacio doméstico* cretense el mito hace presencia evidente y deja rastros de dualidad.

Así entonces, se observa cómo la estrecha relación entre el mito y el arte reestablece la condición mágica de la práctica artística que precede el equilibrio racional de la antigüedad clásica griega. El *espacio doméstico* cretense, lleno de color, sensualidad y poder cautivante, tiene su materialidad en un escenario, que al igual que el del Paleolítico, no tiene límite contundente entre la fantasía y la realidad; el mundo cretense, muestra a través de su expresión artística, la característica femenina de la cultura, abierta a lo inconsciente y a la liberación autónoma. Quizás su evidente tendencia a la exaltación de la sensualidad, lo vital, lo analógico y lo emotivo es precisamente lo que permite el desarrollo del *espacio doméstico* y de sus componentes materiales y arquitectónicos, pues como se ha planteado, el *espacio doméstico* contiene el germen de lo femenino desde su concepción misma asociada a la maternidad protectora.

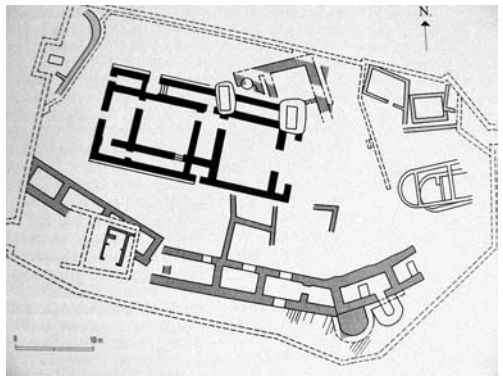
Tanto el arte cretense como el micénico constituyeron los primeros elementos de la civilización griega que también tuvo influencia de otras culturas ya expuestas en este trabajo en los apartes anteriores. El siguiente capítulo hará un breve recorrido por el *espacio doméstico* del mundo griego que se ha considerado en muchos aspectos, como uno de los momentos cumbres y paradigmáticos en la cultura occidental.

4.20. Fortalezas amables: Troya, Turquía.

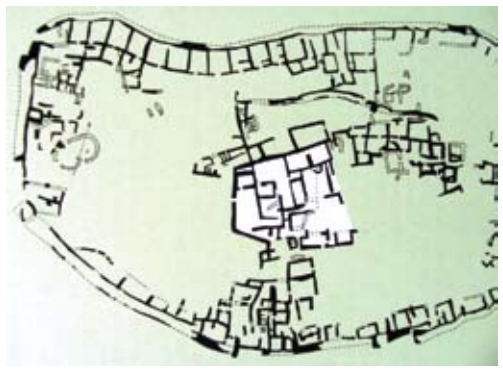


4.21. Presencia divina en la ciudad: plano de Troya según Nauman, Turquía.

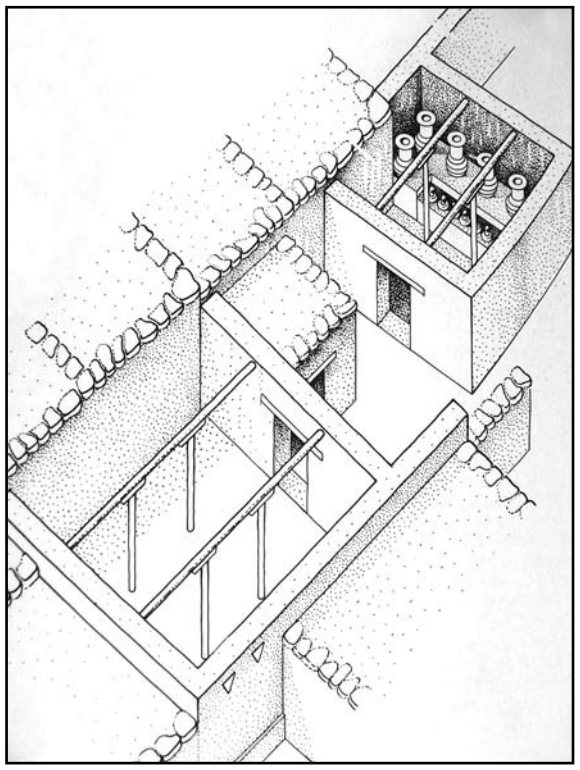
[4] Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 31.
[5] Ernst Cassirer, "El concepto de la forma simbólica en la constitución de las ciencias del espíritu", *Esencia y efecto del concepto de símbolo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 161.



4.22. El signo y el símbolo: Lerna III, Argólida, Grecia, 2450-2150 a.C.



4.23. La presencia de la doble realidad: Dorion-Malthi III-IV, Messinia, Grecia, 1800 a.C. aprox.



4.24. Recintos de intimidad inviolable: casa particular, Zagora, Andros, Grecia, S. VIII a.C.

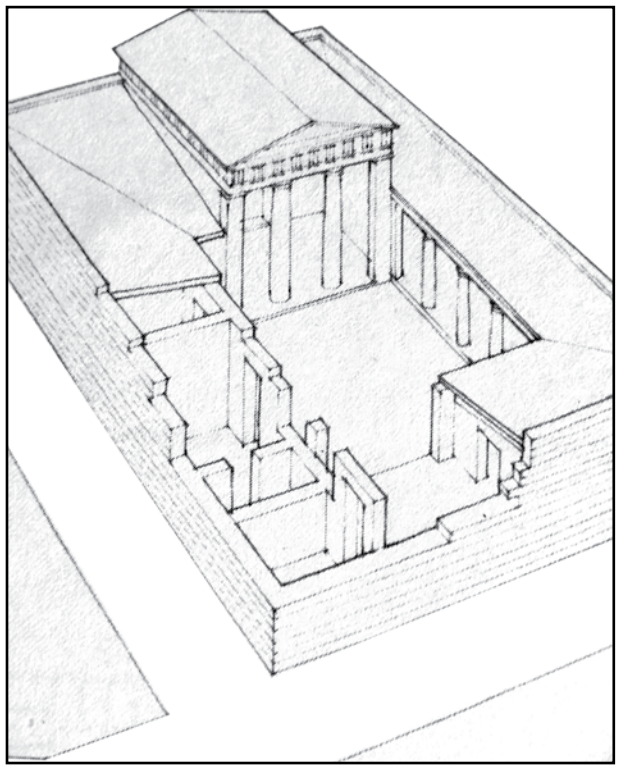
CAPÍTULO 5

[DEM(O)CRACIA VS [D(O)MESTICID(AD)

En la línea de herencia cultural occidental, al igual que para muchos aspectos de la cultura como el derecho, la política, la poesía y las artes plásticas, para la arquitectura en general y también para el ámbito doméstico, Grecia es fundamental. De acuerdo con numerosos historiadores, Grecia es la cuna de la civilización occidental y allí se formó en términos generales la base del pensamiento moderno, por esta razón, debe entonces rastrearse la influencia que otros pueblos tuvieron en la conformación de Grecia para poderse comprender, en el sentido amplio, el concepto de *espacio doméstico* presente allí.

5.1. La vida doméstica en la Grecia clásica: pieza de alfarería policromada griega.

La historia griega es muy extensa, baste decir que sus orígenes prehistóricos se remontan en la etapa neolítica hacia el 6000 a.C. y dado que sería imposible abarcar toda esta extensa historia en el contexto de este trabajo, y teniendo en cuenta que los elementos y aspectos que determinaron de manera más directa la cultura griega se establecieron a partir del siglo VI a.C., el análisis del *espacio doméstico* griego y las obras producidas dentro de él, se limitará al período clásico y al helenístico, haciendo unas breves referencias al momento arcaico. Como se ha mencionado, la arquitectura doméstica griega es heredera de muchos *espacios domésticos*, Gombrich dice al respecto que "[…] los artistas griegos realizaron su aprendizaje con los egipcios […]",[1] pero bien se sabe que además está directamente relacionada con el arte y la cultura cretense, la mesopotámica y la minoica; según lo que se anotó en el anterior capítulo, esta última cultura fue una de las principales componentes constitutivas de la griega y se destacó entre muchas otras cosas por el desarrollo de la arquitectura doméstica. Y aunque todo parece indicar que las excavaciones que hasta ahora se han adelantado dejan ver sólo una evidencia parcial del esplendor de la arquitectura minoica, los hallazgos muestran un dominio doméstico bastante desarrollado y soportado por un espacio arquitectónico bastante cualificado.



5.2. El espacio doméstico griego, heredero múltiple: *Casa N° 33*, Priene, Grecia, S. III a.C.

[1] Ernst Gombrich, *Breve historia de la cultura* (Carlos Manzano y Luis Alonso López, tr.), Barcelona, Península / Atalaya, 2004, p. 31.

Dentro del contexto global que enmarca la producción cultural, vale recordar que el problema de la concepción del arte desde el punto de vista filosófico lo plantearon los griegos Platón (427 o 428 a.C. – 347 a.C.) y Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), y aunque lo que en Grecia era calificado como arte, era exclusivamente lo que se producía bajo la inspiración de las musas,[2] ninguna de ellas correspondía a lo que ahora se define como artes plásticas. De aquí se desprende una primera consecuencia que tiene que ver directamente con la arquitectura, ya que ella se consideraba como una simple tarea artesanal por estar ligada a la materia e impedir la liberación del espíritu ya que el trabajo manual era despreciable como resultado del carácter aristocrático de los ideales griegos. A pesar de esto, la arquitectura griega estuvo siempre de la mano del desarrollo del culto y muy especialmente asociada a la escultura como complemento de su sentido, "las estatuas más antiguas, sin embargo, se derivan de piezas arquitectónicas de madera, como son el tablero y la columna. A las que se adapta la figura humana en forma rudimentaria […]".[3]

En el período arcaico de la cultura griega (540-460 a.C.), la mezcla de los ideales dorios con los de los pueblos nativos permitió el surgimiento del carácter griego determinado por la austeridad, la disciplina, la sobriedad y un cierto tenor severo y grave en las manifestaciones plásticas. La arquitectura dórica representa básicamente la liberación conceptual del hombre de todo elemento superficial, ella es bastante rígida pues lo que interesa es la idealización; el ideal dórico apunta a presentar una actitud profunda de búsqueda del equilibrio y la conjunción de las dos polaridades del universo: la femenina y la masculina. Esta dimensión equilibrada del universo creado se extiende a todos los objetos tal y como ocurre notablemente en la escultura, recuérdese por ejemplo *El moscóforo* atribuido al escultor ático Rhombos, esculpido en mármol de Imeto cerca al 570 a.C. que es un caso espléndido de las cualidades enunciadas. Haciendo un paréntesis dentro de este análisis, cabe aclarar que el actual blanco inmaculado de la arquitectura y de la escultura griegas, propio del mármol virgen, es una imagen distorsionada de lo que fueran en el esplendor de su propia época, pues lo que se ve ahora no es otra cosa que la huella del tiempo que deterioró y destruyó el color aplicado a las obras.

5.3. Complemento de sentido entre la escultura y la arquitectura: las *Cariátides* de la Acrópolis, Alkames, mármol, 231 cm, 420-406 a.C., Atenas, Grecia.

5.4. Eros y poiesis: *Atenea parthenos* (detalle), Fidias, mármol, 438 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, Grecia.

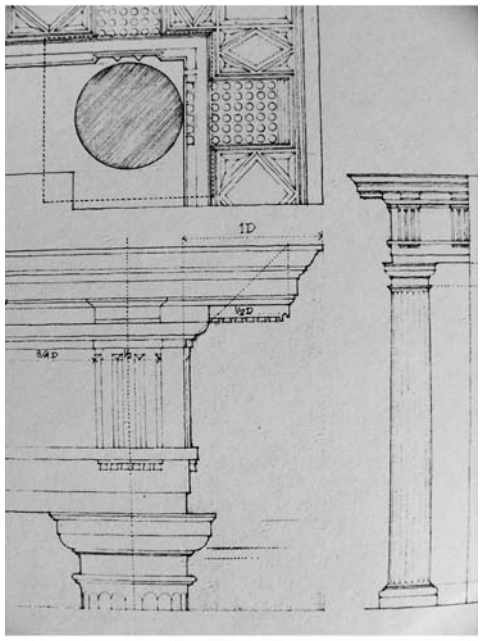
5.6. La búsqueda del equilibrio: *El Moscóforo*, Rhombos, mármol de Imeto, 570-560 a.C., Museo de la Acrópolis, Atenas, Grecia.

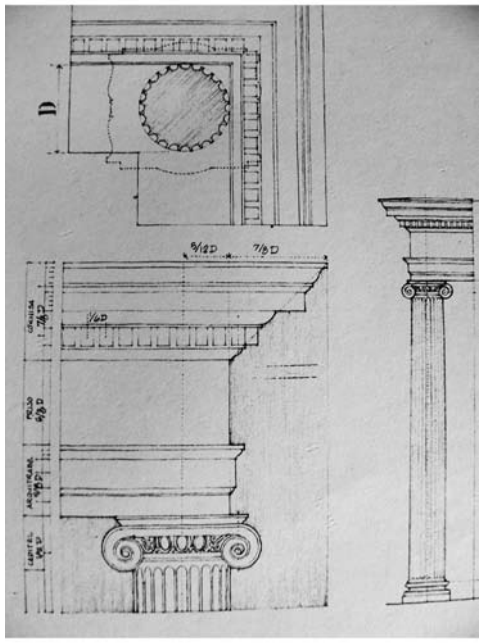
5.5. Austeridad y sobriedad: *Kouros de Anavysos*, anónimo, mármol, 530-520 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, Grecia.

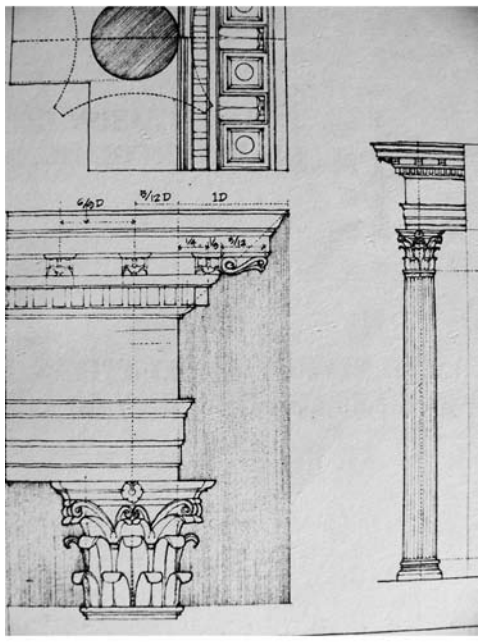
En términos conceptuales, la creación de una obra material dentro del mundo clásico griego era el producto de un proceso de secularización; en este proceso se partía de la elevación del alma hacia el fundamento ideal y posteriormente se finalizaba con la creación de un objeto; los dos momentos de este proceso denominados *eros y poiesis* respectivamente, reflejan el debate de las dos polaridades presentes en la creación artística, la de la sublimación intelectual y la de la concreción matérica. Dichas polaridades aparecen en todos los productos de esta cultura; en la arquitectura esta dualidad se evidencia con la exaltación de lo público frente a lo privado, determinando un papel secundario al ámbito de lo íntimo. El *espacio doméstico* al igual que en los pueblos precedentes, se mantuvo en un universo oculto, a la sombra de la introversión familiar y alejado de los espacios que simbólicamente le darían la gloria a Grecia.

[2] Clío: de la historia y la poesía heroica, Euterpe: de la música, Talía: de la comedia y la poesía bucólica, Melpómene: del teatro, Terpsícore: de la danza y la poesía ligera, Erato: de la poesía lírica-erótica, Polimnia: de la poesía lírica-sacra, Urania: de la astronomía y la astrología y Calíope: de la poesía épica y la elocuencia.
[3] Hans Stegmann, *La escultura de occidente*, 2a ed., Barcelona, Labor, 1936, p. 11.

En el siglo V a.C. se presentó la unión de los ideales jonios y dorios que se vio reflejada en la filosofía, en la democracia, en la constitución de las ciudades estado y por su puesto, en las producciones culturales. Aunque con gran influencia dórica, la arquitectura y en especial la escultura, se humanizaron con el aporte jónico y así el hombre se hizo dueño de la forma al poner la conciencia de su existencia y la capacidad de comprensión y transformación del universo al servicio del mundo matérico. Paulatinamente se pasó de un arte rígido a uno de mayor movimiento y expresión, en el que la lucha por la perfección técnica logró admirables ejemplos de belleza ideal en templos y en retratos escultóricos de carácter heroico semidivino; el arte marcadamente racional, estaba supeditado a la norma y a la regla establecidas en el canon que imponía talla, dimensiones, posturas y hasta temáticas en el *espacio escultórico* y determinaba escala, proporciones, relaciones, componentes, tipos y detalles en la arquitectura.



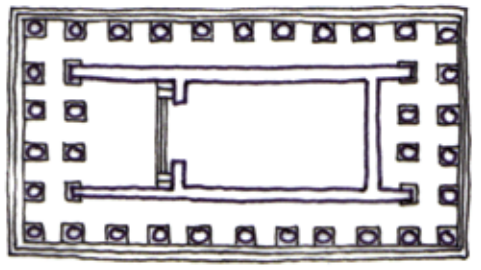




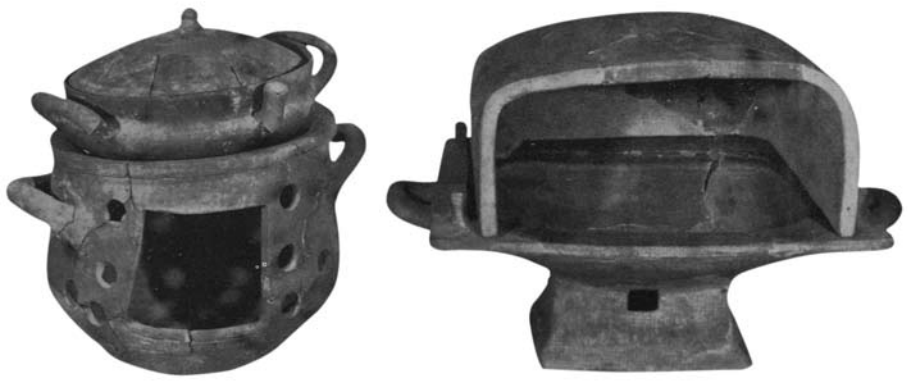
5.7. Los órdenes griegos: dórico (arriba izq.), jónico (arriba der.) y corintio (abajo).

De aquí que el denominado arte clásico griego sea bastante abierto y que haya admitido por ejemplo tanto el desnudo como el vestido en la escultura. Durante este periodo, el arte logró un excepcional equilibrio entre la intuición, la racionalidad y el sentimiento; se puede afirmar que este arte clásico representa la aceptación del realismo del hombre enfrentado consigo mismo, lo cual constituye uno de los grandes valores de esta cultura al incluir de manera racional la admisión total del hombre lo cual a su vez permitió un posterior desarrollo de lo íntimo y lo privado que se sumó a los valores cretenses y micénicos, preparando una era de revaloración del *espacio doméstico*. Al finalizar el período clásico de máximo esplendor cultural surgió un desprendimiento lento del canon hacia el siglo IV a.C. cuando se pueden empezar a percibir avisos de decadencia. Sin embargo, en este mismo siglo durante el gobierno de Pericles (495 a.C.-429 a.C.), amante de la belleza, de espíritu liberal, formación filosófica y racionalista, se construyó el nuevo templo de Atenea y con los trabajos emprendidos y los recursos del Tesoro de la Liga, se reunieron en Atenas los mejores artistas griegos.

Cabe aquí subrayar la diferencia conceptual entre la cultura egipcia y la griega en el sentido de que en Egipto los hombres se hacen dioses y en cambio en Grecia, los dioses se hacen hombres. Obviamente esto se ve expresado, como se ha visto, en el arte y la arquitectura de ambas culturas. La pulsión eternizadora de la cultura egipcia, su particular relación con lo funerario y la distancia entre el hombre común y los dioses, dieron paso a una arquitectura magnífica, de escala majestuosa e imponente; por su parte, la cercanía del hombre griego con los dioses, su sentido naturalista, la aceptación total de su humanidad y el disfrute del presente eterno para liberar el espíritu y acceder a estados ideales olímpicos, materializaron una arquitectura equilibrada, plena de belleza racionalizada y gobernada por cánones geométricos como expresión de la abstracción creativa que facilitó el salto del organicismo intuitivo y mítico al pensamiento racional abstracto que caracteriza aún hoy a la cultura occidental.

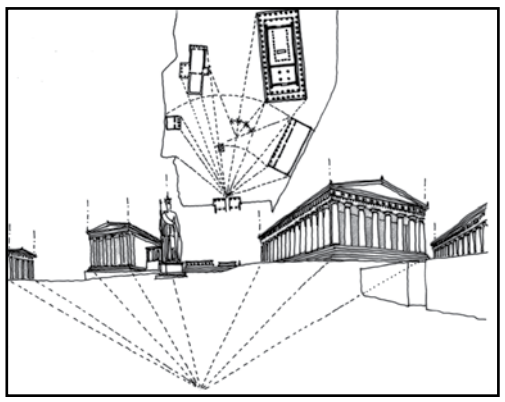


5.8. El espacio divino cada vez más cercano al humano: *Templo de Athena Polias*, Picio, Priene, Grecia, 334 a.C.



5.9. La simplicidad doméstica: cacerola y horno, terracota.

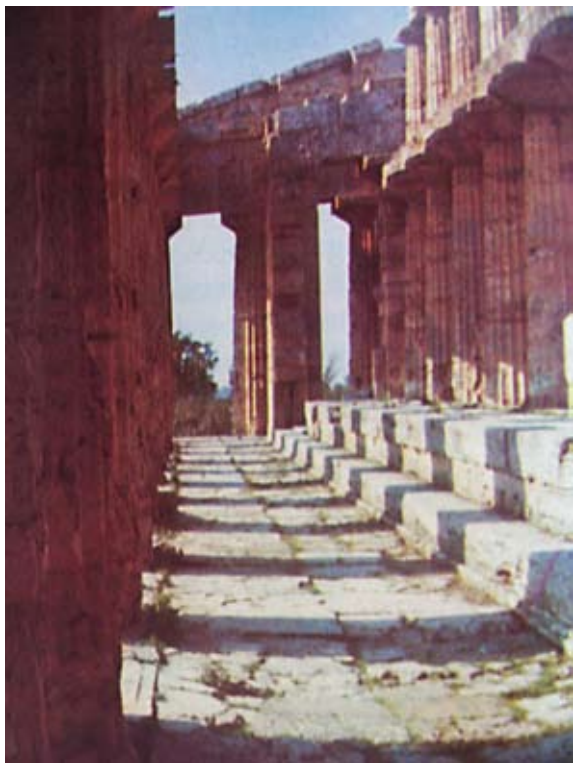
Así entonces llegaron los hábitos, técnicas y características del *espacio doméstico* y de la arquitectura doméstica de la aristocracia micénica y de sus sucesores los aqueos y los dorios a las ciudades griegas, pero a pesar de la influencia que la cultura micénica tuvo en la griega, la vivienda en las ciudades griegas fue mucho más modesta que en aquellas, incluso en el siglo IV (el de máximo esplendor cultural) y posteriormente. Las casas estaban construidas con madera y arcilla secada al sol; al igual que en otros asentamientos pertenecientes a los Imperios Agrarios, la proximidad del campo condujo a que la vivienda careciera de comodidades e instalaciones adecuadas y las calles de las zonas residenciales eran simples callejones de condiciones higiénicas deplorables. La atención sobre los elementos urbanos de carácter público descuidó de forma increíble la vivienda. La vida pública, la participación en los asuntos cívicos y ciudadanos y el culto al cuerpo, eran desarrollados en lugares y edificios especiales para ello; en consecuencia, la arquitectura doméstica se redujo a unos pequeños sistemas articulados en torno a uno o dos patios interiores y casi siempre eran construcciones de un solo nivel cuyas aberturas en fachada eran apenas las necesarias para permitir el acceso al interior. Lo público y lo privado mantenían claramente sus límites infranqueables a tal punto que la arquitectura doméstica misma materializaba esta condición con barreras tectónicas de gruesos muros impermeables a las miradas y a los posibles intercambios relacionales; el mundo íntimo se mantuvo tras la cortina infranqueable de la arquitectura opaca y sencilla reforzando el hecho de que "cuanto más sencilla es la casa grabada, más hace trabajar mi imaginación de habitante".[4]



5.10. El espacio urbano para la vida pública: la Acrópolis vista desde el propileo, Atenas, Grecia.

5.11. La piel impermeable: maquetas de fachadas de casas cretenses, 1900-1600 a.C., Museo del Heracleión, Creta, Grecia.

Gran parte del tiempo de los griegos estaba dedicado a actividades externas al ámbito doméstico: los templos, los teatros, los foros, los gimnasios y el ágora eran los escenarios propicios para la naciente democracia, para la realización de los rituales religiosos y para mantener el cuerpo digno para una mente que despertaba a la conciencia racional. La arquitectura habitacional daba lugar a sencillas labores domésticas como cocinar, comer, tejer, descansar y dormir; al igual que la cultura oriental, la griega recluía a las mujeres en los espacios familiares privados manteniéndose la idea de la domesticidad asociada a la maternidad y la crianza de los niños. Las casas de las clases altas eran muy similares a las de los menos favorecidos, ellas sólo se diferenciaban por su dimensión y su mobiliario; estaban mezcladas unas con otras y daban un aspecto morfológico general similar al de una aldea mediterránea actual.

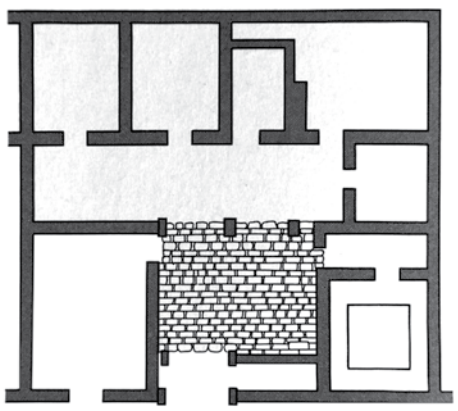


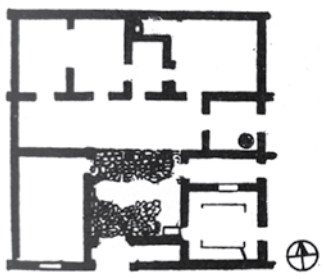
5.12. Escenarios propicios para la democracia: *templo de Poseidón*, dórico, S. V a.C., Pesto, Italia.

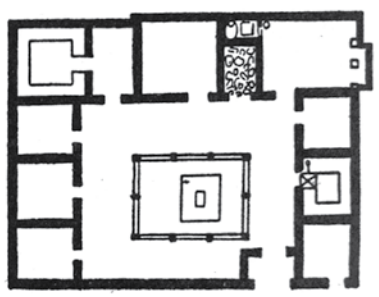
Según los historiadores, los datos y testimonios sobre instalaciones higiénicas son ambiguos; parece ser que ni siquiera en los tiempos del helenismo las casas tenían letrinas privadas y que los baños igualmente eran muy contados en estas propiedades. De acuerdo con algunos relatos, los pocos baños y bañeras privadas se utilizaban sólo en ocasiones especiales, esto probablemente tenía que ver con la falta de acueductos y la poca disponibilidad de agua limpia, que debía ser cargada manualmente desde las fuentes. Los gimnasios, que eran de carácter público y a los cuales acudían muchos ciudadanos griegos en consonancia con la sentencia de que en *cuerpo sano, mente sana,* debieron resolver en gran medida el problema del aseo corporal, pero también están los testimonios de baños públicos, como los de Atenas, a los cuales seguramente acudían sólo los hombres, aunque también se han descubierto algunos baños privados en la ciudad de Olintos, que tenía unos 15.000 habitantes. Como se ve, algunas facetas íntimas, propias del espacio doméstico, tuvieron un carácter público e incluso formaban parte de actividades colectivas y sociales; el pudor y la discreción de la higiene, el cuidado corporal y el aseo hicieron parte de la aceptación íntegra de la humanidad del ser.

[4] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourein, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 82.

5.13. Momentos íntimos en la Grecia clásica: copa de figuras rojas, Duris, 470 a.C., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU.

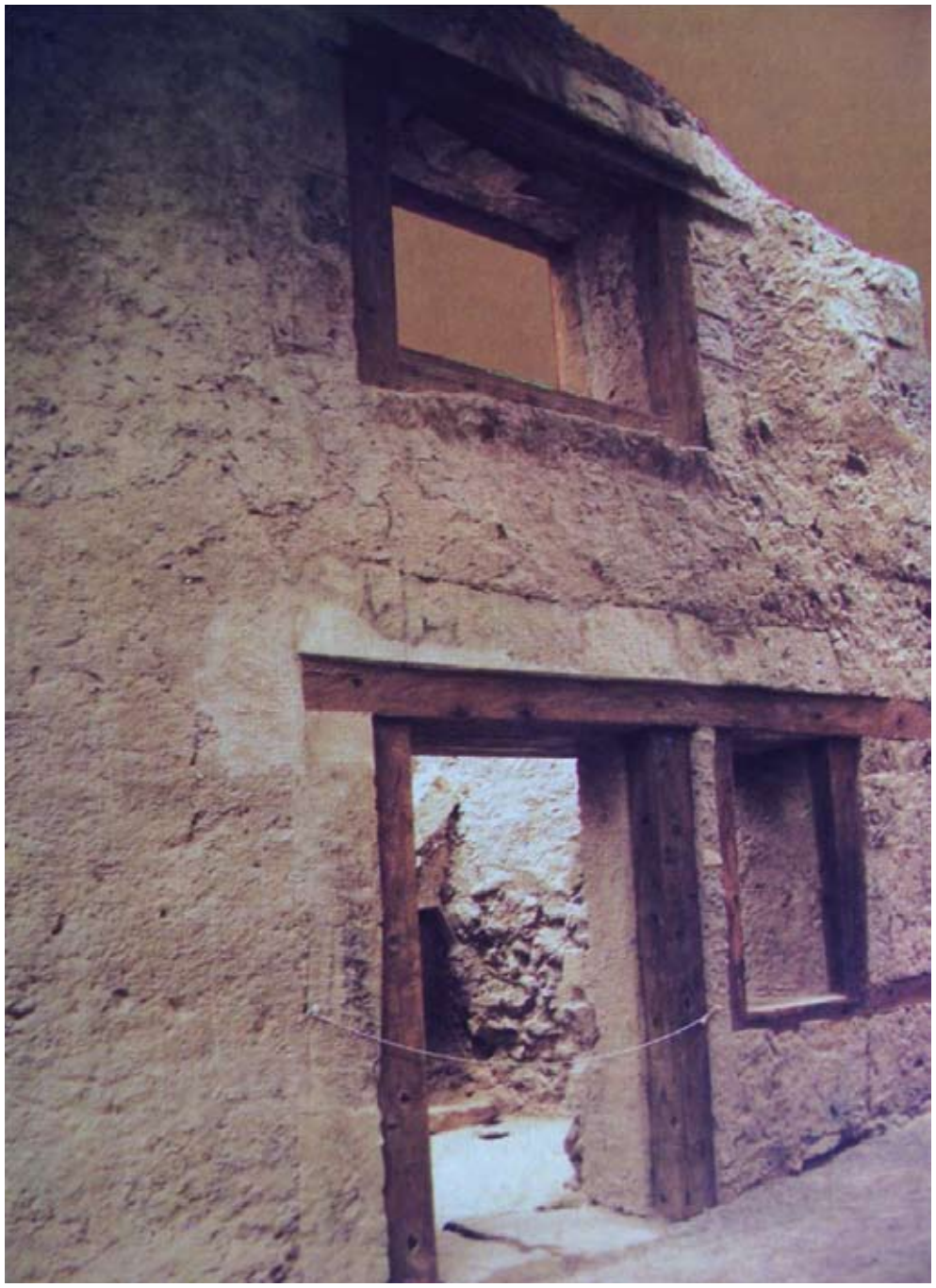






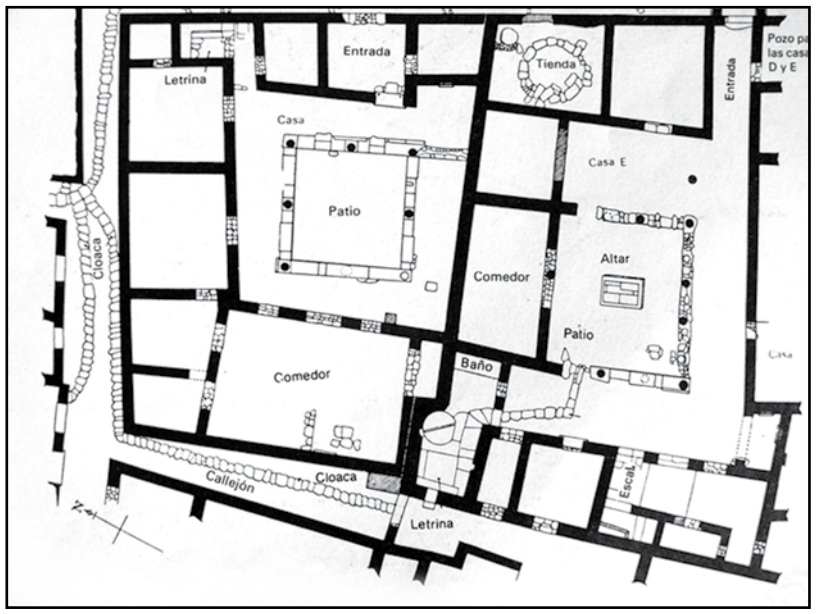
5.14. Plantas de casas particulares, Olintos, Grecia.

En Grecia pues, cultura amante de la belleza, del equilibrio, la armonía, la filosofía, la democracia y la vida pública, el espacio arquitectónico doméstico se sacrificó en beneficio del espacio público y los edificios de igual carácter. La modestia arquitectónica de las casas, que rayó con la incomodidad y el desaseo, mantuvo el ancestral sistema de patio articulador, alrededor del cual se organizaron las demás estancias y habitaciones cuya independencia se subrayaba mediante la proporción del grueso de sus muros lo cual "pone en obra: incorpora, o hace que brille en la imagen, o bien que se condense, como una gema ardiente, en la palabra poética".[5] Las manzanas simplemente se dividieron en pequeñas parcelas que dieron lugar a edificaciones contiguas paramentalizando las calles con fachadas bastante cerradas pero contundentes en la diferenciación de lo privado y lo público para marcar simbólicamente el límite de las dos polaridades.

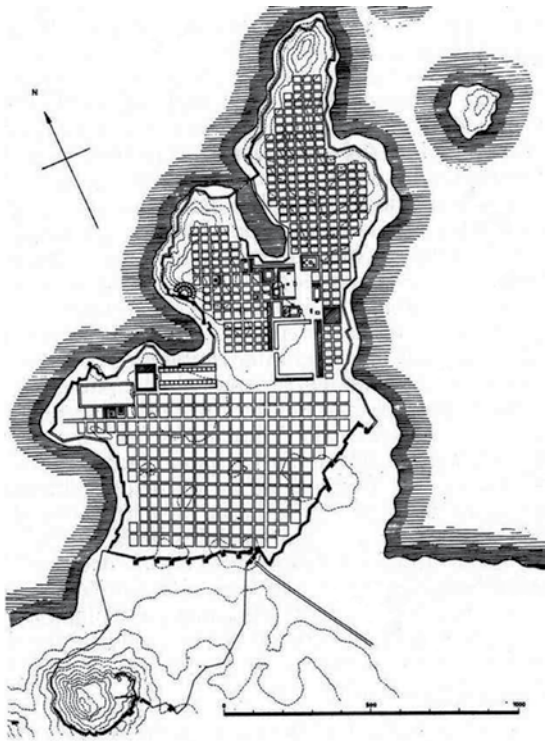


5.15. La diferencia radical entre lo público y lo privado: casa particular, Akrotiri, Santorine, Grecia, 1500 a.C.

[5] Félix Duque, "Introducción: la mirada y la mano", Martín Heidegger, *Observaciones relativas al arte – la plástica - el espacio. El arte y el espacio,* (Mercedes Sarabia tr.), Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2003, p. 21.



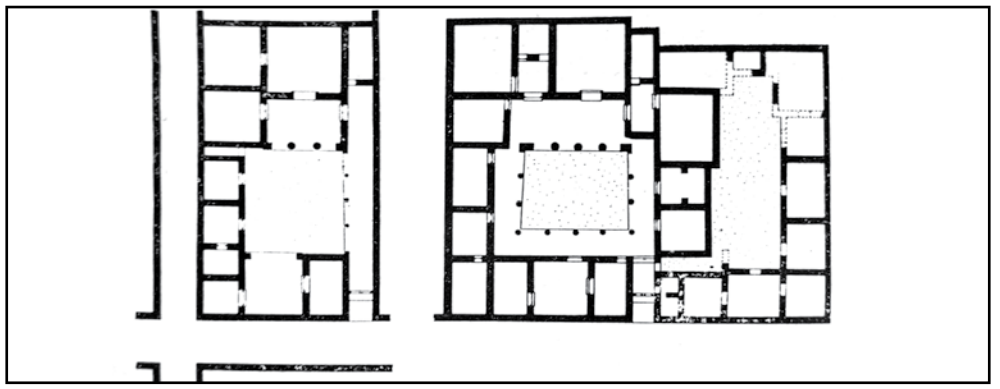
5.16. El tipo de patios porticados: casas en Delos, Grecia, S. III y II a.C.



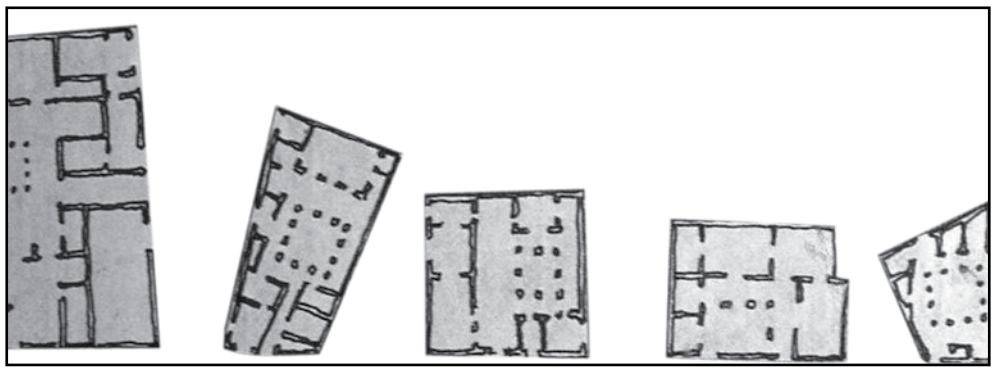
5.17. Racionalidad urbana: plano de la ciudad de Mileto, Grecia, 335 a.C.

Dentro de estas condiciones de sencillez descritas, debe mencionarse el aporte del arquitecto y filósofo griego Hipodamo de Mileto (nacido hacia el 500 a.C.), quien sentó un precedente significativo en la historia del urbanismo con la racionalización y regularización de una retícula ortogonal para la reconstrucción de su ciudad natal, idea que se propagó posteriormente como estrategia de ocupación y ordenamiento territorial urbano y que pervive hasta la actualidad; aunque ya en ciudades de crecimiento espontáneo se había utilizado tal y como se anotó en un aparte anterior, ahora la retícula era dispositivo material de la idealización de la forma urbana bajo principios completamente racionales que encontraron en la geometría ortogonal y la disposición cuadriculada, la mejor herramienta para la uniformación de lo amorfo por naturaleza. De todas maneras y a pesar de la utilización de la retícula ortogonal para los barrios de las ciudades griegas de nueva planta, debe subrayarse el hecho de que los predios y en consecuencia la geometría de las casas, era bastante irregular y la distribución de los recintos al interior de cada sistema espacial no respondieron a un patrón tipológico preestablecido y rígido, dando lugar a infinitas variedades tipológicas casi todas derivadas del tipo de patio central o lateral como núcleo ordenador de los sistemas domésticos espaciales.

Insistiendo en lo particular, en la protección y el aislamiento, el *espacio doméstico* griego sustrae la noción heidegeriana de la casa como "[…] aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal",[6] haciendo hincapié en la concepción inicial del primer recinto para separar un territorio, un espacio y un dominio en el que el ser humano pudiera sentirse blindado, amparado y a salvo del entorno en el cual se habita.



5.18. Anticipación de la domesticidad moderna: casas en Priene, Grecia.



5.19. Variaciones tipológicas del patio central: plantas de casas, Delos, Grecia, S. III y II a.C.

[6] Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", (versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte), *Caminos de bosque,* Madrid, Alianza, 1996, disponible en: http://heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm (consulta 29/10/ 2007), p. 18.

CAPÍTULO 6
NECRÓPOLIS ROMANA

La presencia de Roma en la cultura occidental es incuestionable y a ello no escapa la arquitectura ni el *espacio doméstico;* además, el espíritu romano: expansionista, dominante y muy interesado en el aspecto material del mundo, tomó la arquitectura y las obras civiles como estandartes de su poderío. Ordenar el mundo bajo la razón práctica y el dominio militar, fue una de las premisas fundamentales a partir de las cuales el Imperio Romano gobernó gran parte del mundo occidental llevando consigo un mensaje de progreso a los pueblos dominados.

El arte no fue nunca en Roma un fin en sí mismo, sino fundamentalmente un medio para expresar su poderío, excluyendo así la experiencia estética de las preocupaciones del Estado. Y aunque los romanos no fueron muy afectos ni sensibles al arte y su creatividad era corta en relación a otros pueblos, su espíritu expansionista y castrense, caracterizado por lo tanto de un gran pragmatismo, hizo que absorbiera con gran eficiencia las cualidades del arte griego para adaptarlo a sus necesidades. En consecuencia, había un único arte oficial para ser desarrollado bajo el control del Estado, lo cual determinó la similitud artística heredada por numerosos pueblos dentro de un territorio inmenso que marcaría para siempre muchas características formales y conceptuales de los productos artísticos de la cultura occidental. Así entonces, el arte y todas las prácticas culturales se encontraban bajo vigilancia del Estado ya que en última instancia ellas estaban para engrandecerlo.

6.1. El mensaje de orden: Herculano, ciudad sepultada tras la erupción del Vesubio en 79.

6.2. La expansión territorial y los contactos culturales: El Imperio Romano, S. II.

Ya en el siglo VII a.C. había una clara influencia de la Magna Grecia en Roma, y en el siglo III a.C. se dio un contacto cultural importante entre ambos pueblos dentro del cual se establecieron las principales raíces del futuro arte oficial del Imperio. Pero el momento histórico clave para el acercamiento artístico y cultural entre Grecia y Roma se presentó entre el 200 y el 130 a.C. cuando Grecia se convirtió en provincia romana, lo cual marcó tajantemente el fenómeno por el cual Roma absorbió los ideales culturales y artísticos griegos. Se sabe por ejemplo que ya desde el siglo II a.C. los patricios romanos habían empezado a viajar por Grecia importando sus valores, prácticas culturales, costumbres e incluso objetos artísticos, como esculturas griegas y orientales para sus colecciones particulares. Posteriormente el emperador Augusto (63 a.C.-14) hizo un reconocimiento oficial al helenismo en el año 31 a.C. dándole un impulso importantísimo a todo el arte romano. Augusto, y con él Roma, aceptaron las ideas del mundo griego de su tiempo y sus sucesores inmediatos demostraron el mismo espíritu. Durante aquel primer periodo imperial, la ciudad de Roma se convirtió en la capital del mundo y a ella acudieron los artistas de las antiguas metrópolis helenísticas, es por esto que es difícil determinar qué hay de griego y de romano en las obras correspondientes al primer período augústeo.

6.3. La aceptación del helenismo: *Augusto Loricado de Prima Porta*, anónimo, mármol, 20-17 a.C., Museo Chiaramonti, Roma, Italia.

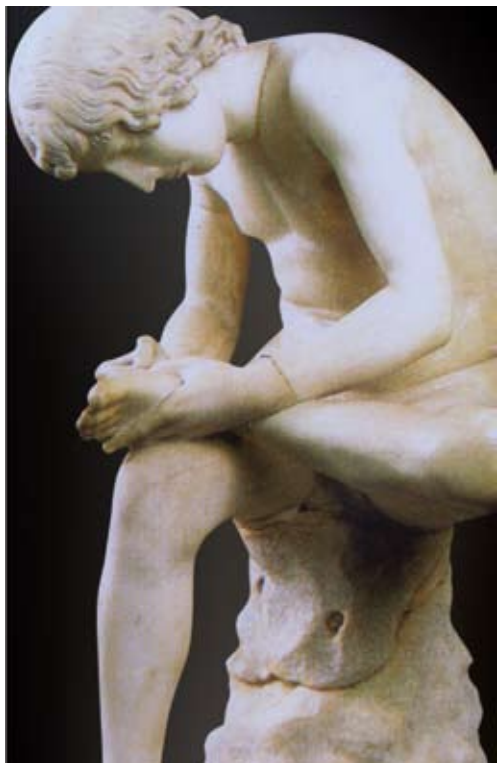
6.4. La capital del mundo: maqueta de la ciudad de Roma en tiempos del Imperio.

De similar manera los etruscos, uno de los pueblos que se fusionaron para constituir la cultura romana, ejercieron gran influencia en ella durante el período de la República (509 a.C.-27 a.C.) enriqueciendo desde otra óptica la mezcla cultural que sintetizaría Roma con su espíritu pragmático, dentro del cual sin duda alguna, la arquitectura y las obras de ingeniería fueron la herramienta más apropiada para los intereses del Estado; se destacan por ejemplo, los innumerables arcos de triunfo que se realizaron con motivo de los éxitos en batallas y campañas de conquista, estos monumentos son prueba contundente del pragmatismo romano y evidencian el espíritu conmemorativo y utilitario al servicio de la gloria del Imperio; incluso, algunas veces se realizaban arcos provisionales construidos en madera para que las tropas y los generales victoriosos atravesaran a su llegada a Roma mientras se construían los arcos definitivos en materiales más perdurables como la piedra o el mármol. Los acueductos y los caminos que atravesaron literalmente el Imperio y sobre muchos de los cuales se construyeron las actuales autopistas y carreteras, son algunas de las obras de ingeniería que también ponen en evidencia la capacidad progresista de Roma que le permitió avanzar a pasos agigantados en el camino de la polaridad racional, presente también en el *espacio doméstico*.

6.5. Antepasado consolidado: casa etrusca.

6.6. El símbolo de la conquista: *Arco triunfal de Séptimo Severo*, celebración de las campañas en Mesopotamia, Foro Romano, Roma, Italia, S. III.

Para hacer una primera aproximación a la comprensión del aporte que hizo el *espacio doméstico* romano a su historia occidental, debe tenerse en cuenta que la cultura romana del período de la República fue mucho menos ideal y más realista que la griega, esto que se puede constatar de manera literal en manifestaciones culturales como la escultura en donde aparecen elementos tan reales como la humedad y las lágrimas o incluso defectos, deformaciones y cicatrices en los personajes esculpidos, trajo consecuencias notables en la concepción de la vida íntima que recuperó valor frente a lo público y lo colectivo; recuérdese que en Grecia lo doméstico estuvo supeditado a lo público y los ideales aristocráticos obligaron a mantener lo mundano en un segundo plano; la aceptación cruda de la realidad en Roma, le dieron otro aire a lo privado que se vería reflejado en la arquitectura doméstica y en su constitución matérica confirmando que "[…] todas la palabras llamadas a la grandeza por un poeta son llaves de un universo, el doble universo del cosmos y de las profundidades del alma humana".[1]

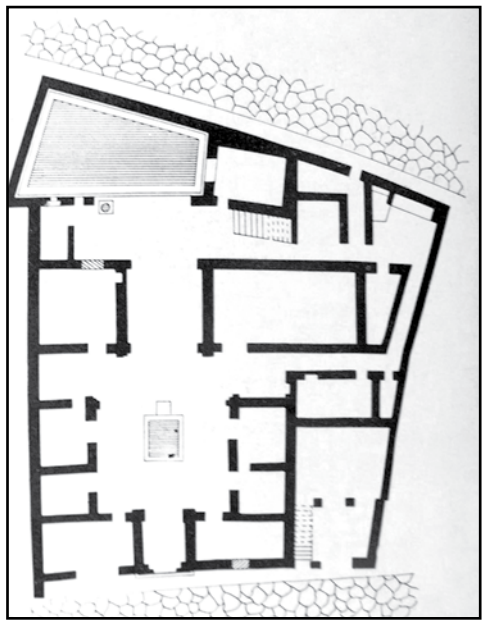


6.7. El realismo y lo íntimo: *El espinario*, bronce, 82 cms. de altura, principios del Imperio Romano, Pergamonmuseum, Berlín, Alemania.

[1] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 237.

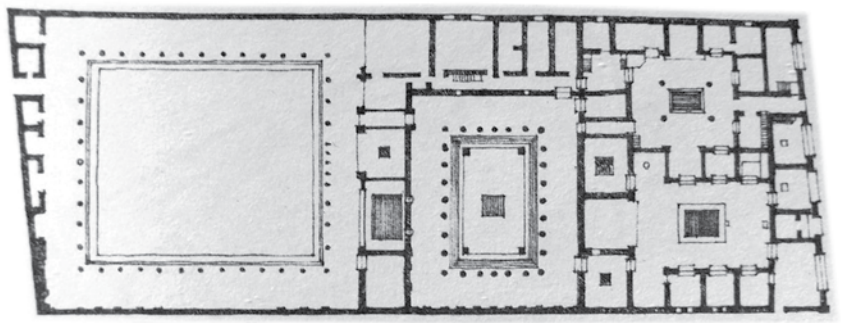
Ya con los Flavios y los Antonios el arte madura y despliega sus propias formas. En aquel momento, las obras artísticas adquirieron un sentido íntimo bastante significativo, especialmente en las esculturas de retratos que llegaban a la interioridad particular de los personajes; a diferencia de lo que se describió para Grecia, en Roma lo personal e íntimo cobró mayor importancia recuperando la dimensión interna de la existencia, lo cual estaba ligado al hecho de que para los romanos era fundamental su carácter militar y guerrero, y en consecuencia con ello, el abolengo, la familia y la descendencia genealógica eran fundamentales en la determinación del carácter romano, valores que están fuertemente ligados al *espacio doméstico,* ya que en él se formaba al ciudadano del futuro que defendería los principios romanos a capa y espada, literalmente hablando. Además, la gran expansión del Imperio y la colonización de otros pueblos determinaron una marcada segregación racial acompañada de un sentimiento de defensa y orgullo por pertenecer a una familia de origen puramente romano y por la noción del *espacio doméstico* como nicho y dominio de la tradición familiar proyectada al futuro memorial.

6.8. Abolengo, familia y descendencia: frescos de la *Casa de la familia Vetti*, Pompeya, Italia.



6.9. La prestancia profesional: *Casa del cirujano*, Pompeya, Italia.

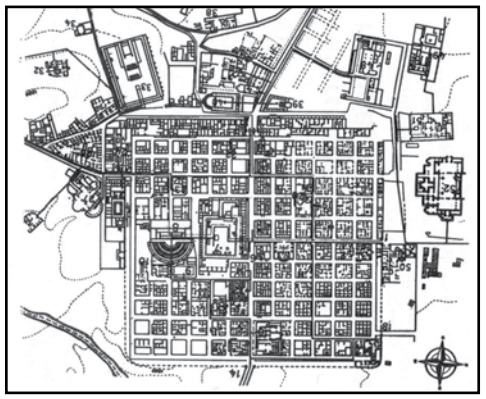
Al final del Imperio en torno al siglo II, la tendencia filosófica predominante era el epicureísmo científico que había sustituido al estoicismo moralizador, lo cual también contribuyó con el sentido pragmático y humano de la cultura romana que se vio reflejado en el espacio de habitación doméstico dando cabida ahora a rituales dionisíacos y fiestas permanentes dentro de un espíritu exorbitante propio de la polaridad masculina altiva y racional que imperaba en el ambiente de la época.



6.10. Fiesta y placer en el ámbito doméstico: *Casa del Fauno*, Pompeya, Italia, S. II a.C.

Sin embargo, el descenso político y social del Imperio, los excesos y la exagerada atención a lo material, produjeron una profunda crisis espiritual. La inseguridad y la angustia consecuentes se vieron reflejadas en el arte de forma notable, aunque en la arquitectura propiamente tuvo menor impacto pues ella siempre es más inmune a los cambios culturales por su condición tectónica, sólida, permanente y afianzada en la tierra. El genio creador de la antigüedad se había agotado, pero nacía otro espíritu que preparaba la llegada de una nueva era con una sensibilidad diferente. A pesar de esto, "es necesario quitar de en medio el prejuicio de una 'decadencia', en cuanto que, en sus limitaciones, este período continuaba constituyendo un momento creativo, aunque sobre las bases de nuevos valores",[2] dentro de los cuales, las obras artísticas pictóricas y escultóricas se espiritualizaron y el cuerpo humano ya no era idealizado, llegando incluso a deformar la naturaleza humana para expresar ideas y conceptos como la autoridad o el dolor, dando paso a un nuevo movimiento pendular hacia el universo inmaterial.

Como se ha establecido, la presencia del arte y el mundo romano en el universo de la cultura occidental es básica para el devenir de los valores y principios que se han mantenido presentes hasta estos primeros años del tercer milenio, dicha presencia tiene entre otras, una explicación en el hecho de que el gobierno imperial, en su momento de máxima extensión, había cubierto gran parte del continente europeo, buena parte del norte de África e incluso algunos territorios de Asia, y a medida que las provincias conquistadas se romanizaban, la cultura y el arte influían definitivamente a los vencidos. Tras el ocaso de Roma, y a partir del año 476, Bizancio tuvo una presencia muy importante en el arte y la cultura occidental, el mundo bárbaro también hizo su aparición en la tradición europea y este se estabiliza cuando se cristianiza. El arte cristiano primitivo permitió hacer el tránsito entre Roma y el Arte Románico mediante un progresivo proceso de transparencia metafísica y se abrió entonces un nuevo universo plástico cuyo objeto fundamental era la salvación del alma y que será el objeto del siguiente capítulo.



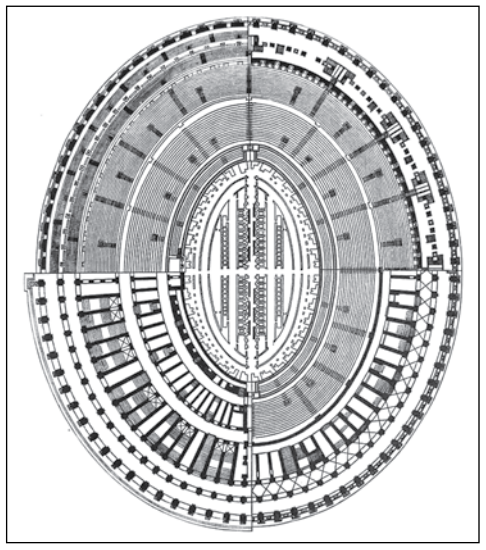
6.11. La estrategia de colonización territorial mediante *castrum*: Plano de Timgad, Argelia, fundada en 100 aprox.

6.12. El espíritu masculino en el trazado urbano: ruinas, Timgad, Argelia, siglo II.

Hecha esta aproximación contextual al mundo romano, puede iniciarse el análisis del aspecto arquitectónico del *espacio doméstico* subrayando que la herencia romana es particularmente importante para el urbanismo y para la arquitectura, y sobre todo para el universo doméstico ya que el mencionado carácter pragmático y expansivo de la Roma Imperial hizo que los territorios conquistados adoptasen rápidamente sus costumbres, técnicas y símbolos de civilización, y de forma muy especial todos aquellos elementos que aseguraban la presencia del estado desde lo más íntimo, en un fenómeno de materialización de lo inexistente en el cual la ingeniería y la arquitectura fueron bastiones fundacionales ya que prevalecía un deseo de ser, una intención de constituir y ser reconocido como parte de la cultura dominante; en otras palabras, todos finalmente querían ser romanos.

[2] Gina Pischel, *El gran libro de la escultura. Tomos I y II,* Milán, Desclee de Brouweer, 1982, p. 233.

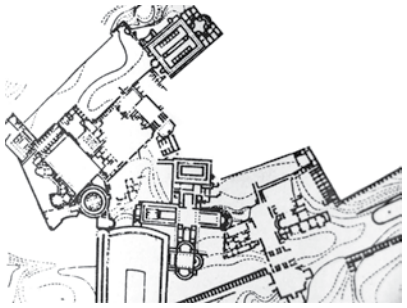
6.13. Pan y circo: espolón nordeste, Coliseo, Roma, Italia.



6.14. La razón geométrica: planta, Coliseo, Roma, Italia.

Según el arquitecto, urbanista y catedrático británico contemporáneo Anthony Edwin James Morris,[3] en Roma existían básicamente dos tipos de viviendas: la unifamiliar conocida como *domus* y la *ínsula,* conformada por un bloque de viviendas dividido por pisos llamados *cenácula.* Cada *ínsula* tenía en promedio cinco *cenaculaes* y estas a su vez albergaban a unas cinco personas más o menos. En el siglo III a. C. la ciudad tenía aproximadamente 1.200.000 habitantes albergados en su mayoría en *insulaes* que alcanzaban hasta los tres pisos de altura; con el crecimiento posterior de la población, los pisos de las construcciones aumentaron y surgió la necesidad de limitar la altura mediante reglamentaciones gubernamentales que condicionaron a 18 y posteriormente a 20 m la altura máxima. Sólo los ciudadanos más adinerados vivían en *domus* cuyos sistemas espaciales se ordenaban con recintos que se abrían a patios interiores retomando la tradición de estos articuladores universales. Aunque el deseo de todo ciudadano romano era vivir en la ciudad capital del imperio, cuando la residencia en ella se hizo insoportable por las enfermedades, las pestes, la contaminación, el ruido o la densidad, los romanos de las clases altas cambiaron a Roma por una villa campestre dando lugar a uno de los antepasados primigenios de la posterior idea de la casa de campo.

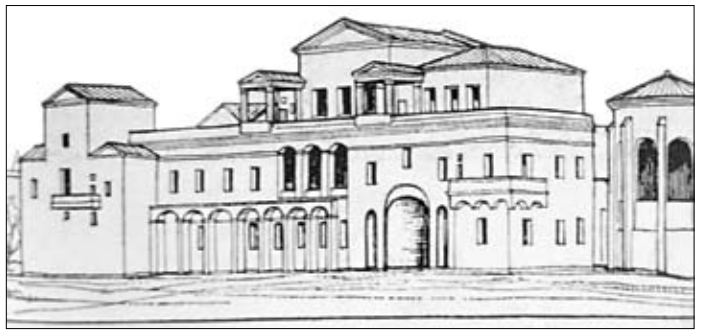
6.15. Representación del mundo en la intimidad: *domus*, Roma, Italia.



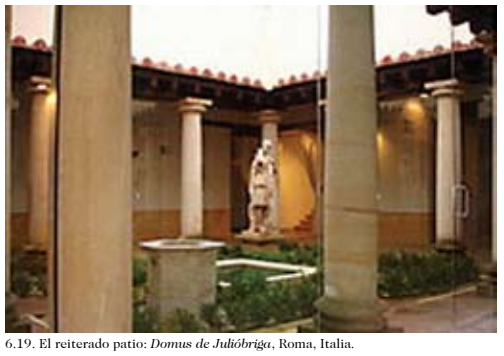
6.16. La huida campestre: Planta de la *Villa de Adriano*, Tivoli, Italia, 134.

Como es obvio y tal como aún ocurre en la actualidad, los privilegiados que habitaban en viviendas unifamiliares urbanas gozaban de mayor privacidad y estaban alejados de la contaminación de las calles y espacios públicos de la ciudad. Las fachadas exteriores de tales edificaciones unifamiliares seguían siendo bastante cerradas y como ocurrió en las ciudades griegas, ello disminuía la vitalidad del espacio público, pero contribuía enormemente a la atmósfera recogida de los interiores, de este modo los valores desplazaban los hechos y se lograba "[…] resolver las contradicciones de la concha, a veces tan ruda en su exterior y tan suave, tan nacarada en su intimidad".[4] Sin embargo, un elemento particular resaltable de algunos *domus* es que tenían *tabernaes* a los lados de los accesos principales, lo cual sí animaba la vida urbana de las calles y alejaba del ruido y la actividad del exterior los recintos íntimos privados de la casa. Al interior, la casa giraba generalmente en torno al *impluvium,* patio que recogía parte de las aguas lluvias de las cubiertas de teja de barro y que además tenía muchas veces una pileta. Las estancias más importantes estaban ubicadas alrededor de este patio, mientras que las de menor jerarquía daban a patios y jardines secundarios. La capacidad poética del patio adquirió entonces una dimensión práctica y se convirtió también en mecanismo inteligente para la preservación del agua que vinculaba el *espacio doméstico* a la condición poética mediante la conexión con lo inconsciente al incorporar el fluido memorial materno de la placenta como espacio ideal de la existencia confortable.

6.17. Lujo doméstico: *Villa de los Sette Bassi*, vía Latina, Roma, Italia, 140-160.



6.18. Ostento y domesticidad: *Villa de los Sette Bassi*, vía Latina, Roma, Italia, 140-160.



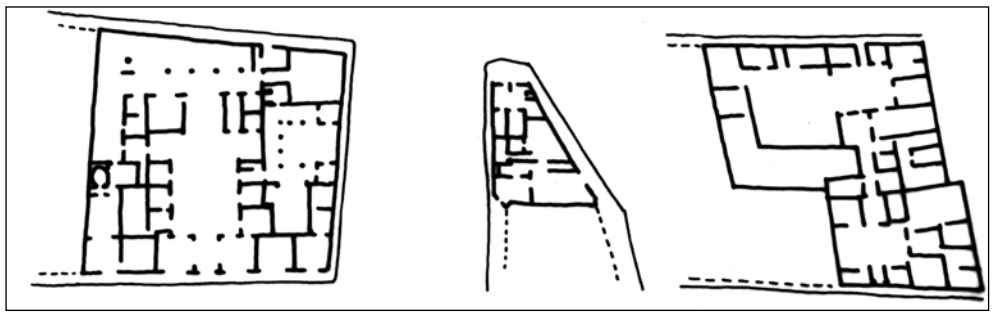
6.19. El reiterado patio: *Domus de Julióbriga*, Roma, Italia.

[3] A. E. J. Morris, *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial* (Reinald Bernet, tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 66.
[4] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 150.

Por su parte las *insulaes* muchas veces conformaban patios internos alrededor de los cuales se distribuían corredores y escaleras comunes para dar acceso a las unidades de habitación; estos componentes de circulación muchas veces también aparecían en las fachadas que daban a las calles públicas. Ha de deducirse que la ventilación y la iluminación de los recintos interiores de las unidades no era la ideal y que el ruido que se concentraba en aquellos patios hacía bastante incómoda la vida doméstica. Por otro lado, la tecnología constructiva todavía no había avanzado lo suficiente para llevar agua hasta los pisos superiores, lo cual obligaba a continuos desplazamientos verticales en busca del preciado líquido. Y aunque ciudades de provincia como Pompeya si tenían sistemas más desarrollados de abastecimiento de agua a pisos superiores, lo común era que fuera limitado al primer nivel.

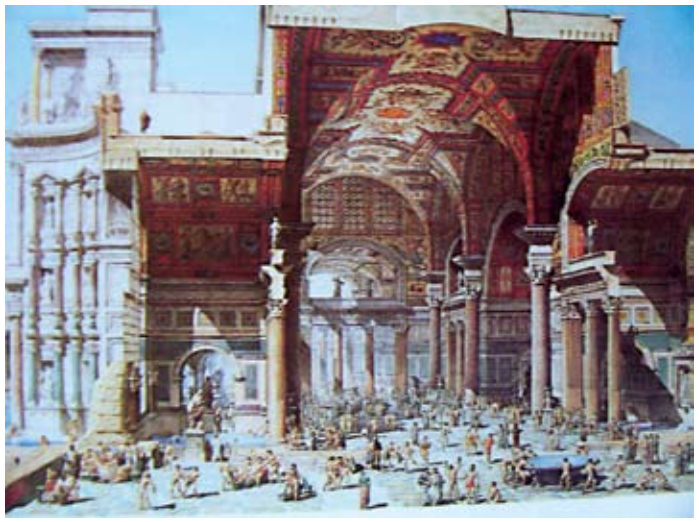
El baño privado, al igual que en Grecia, seguía siendo un privilegio de los acaudalados; en contraste con los sofisticados sistemas utilizados en los edificios públicos, en relación a la iluminación y la calefacción en las viviendas, estas eran bastante precarias y para ello se utilizaban lámparas de llama expuesta y estufas móviles de carbón; lo que traía varias consecuencias indeseadas como la contaminación del aire en el interior de las estancias y los frecuentes incendios, incentivados por la madera que era el principal material de construcción.

6.20. Domesticidad colectiva: I*nsula dell´Aracoeli*, Roma, Italia.

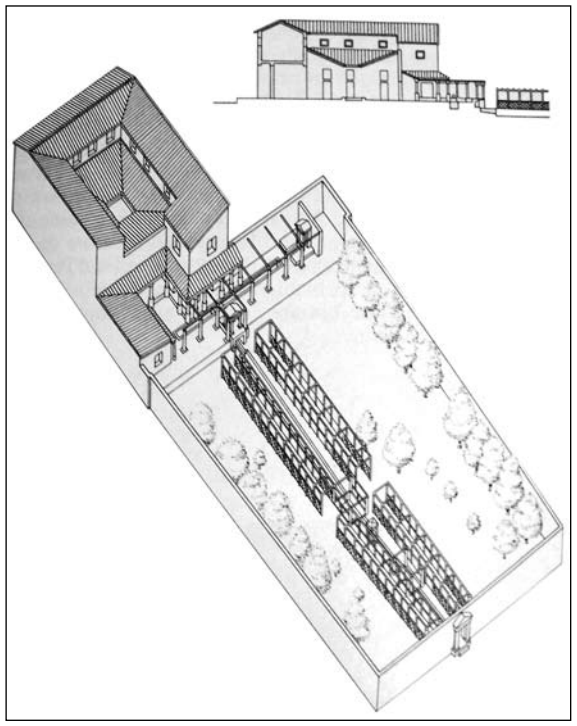


6.21. El tipo doméstico de patio adaptado a diferentes predios: plantas de casas, Pompeya, Italia.

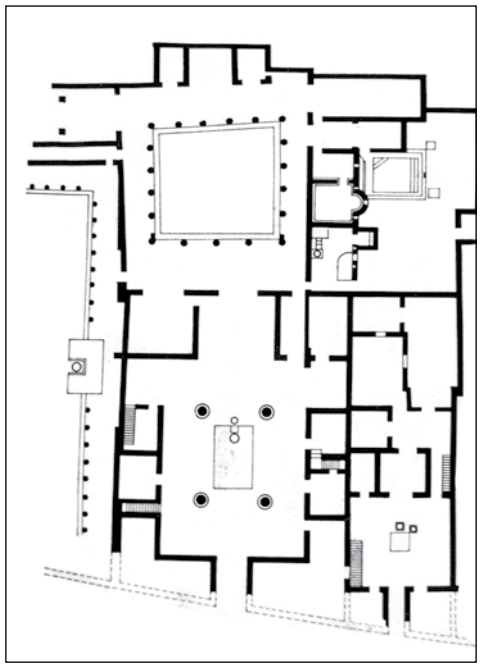
6.22. Densidad insoportable: maqueta de una ínsula romana, Ostia, Italia.



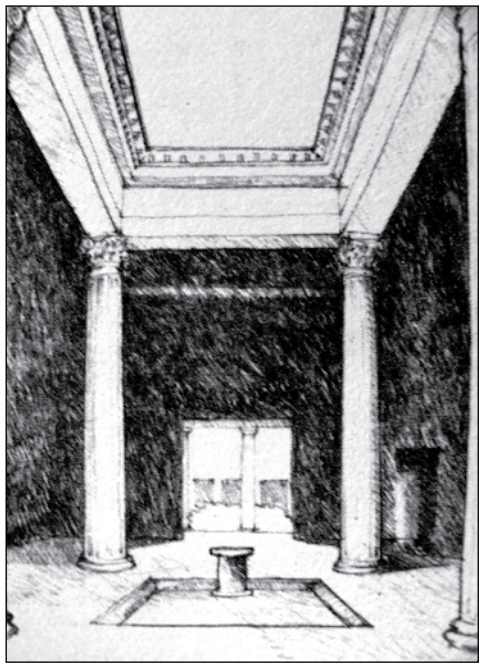
6.23. La atención en lo público: *Termas de Dioclesiano*, Roma, Italia, 298-306.



6.24. Comodidad para los patricios: *Casa de Loreius Tiburtinus*, Pompeya, Italia.

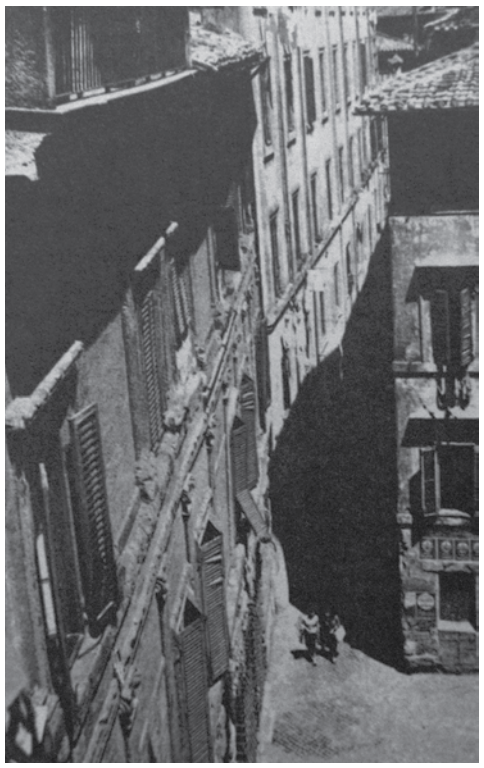


6.25. Multiplicidad y especialización extrema: *calidarium, tepidarium, apoditerium* (termas domésticas), Casa de las bodas de plata, Pompeya, Italia, S. II a.C.



6.26. Desequilibrio social: atrio tetrástico, *Casa de las bodas de plata*, Pompeya, Italia, S. II a.C.

6.27. Opulencia y lujo para los privilegiados: *Domus áurea* de Néron, Roma, Italia, 64-68 a.C.

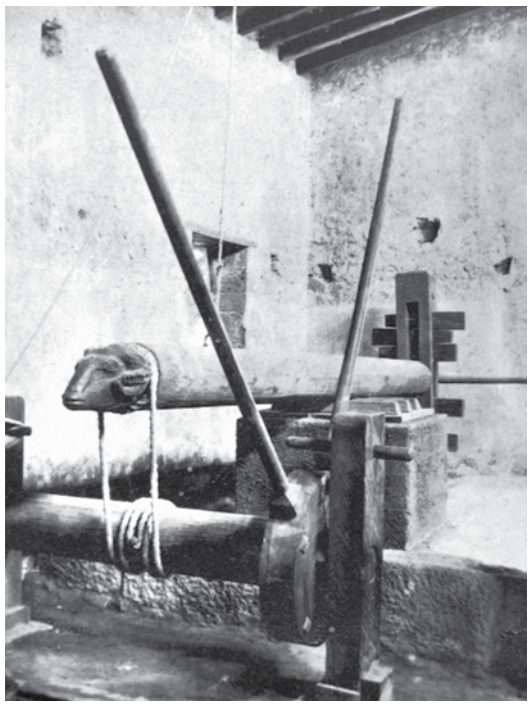


6.28. El legado urbano: *Via di Monte Vecchio*, Roma, Italia.

6.29. Atrio de la zona rústica, casa de Menandro, Pompeya, Italia.

Otra característica de la arquitectura doméstica en Roma, muy similar a lo ocurrido en Grecia, era la mezcla de casas de ricos y pobres, y patricios y plebeyos, que se ubicaban en toda la ciudad sin segregaciones barriales o zonificaciones especiales. Sólo los palacios imperiales, y parece que algunos barrios obreros, se ubicaron en sitios diferenciados; los primeros en el monte Palatino y los segundos en el Aventino y las riberas del Tíber para el caso particular de la capital imperial, en donde y de acuerdo con los relatos hechos por el escritor romano Petronio (siglo I) en *El Satiricón,*[5] unas mil ochocientas familias de patricios habitaban mansiones muy confortables y de grandes dimensiones que tenían jardines y albergaban séquitos de esclavos y sirvientes; mientras que las clases medias pagaban alquileres hasta cuatro veces más altos que en otras ciudades italianas en tiempos del emperador Cayo Julio César Octavio (63 a.C.- 14 d.C.), más conocido como César, para vivir en casas de departamentos decorosos; pero la gran masa de la población de menores recursos habitaba en las *insulaes* descritas, que ascendían a un número aproximado de 46.000.

A pesar de los avances en grandes obras como los acueductos, las cloacas, las vías pavimentadas, los gigantescos edificios públicos para las termas, los baños, los gimnasios, los circos y los teatros, la arquitectura común doméstica de la inmensa mayoría, mantuvo condiciones poco confortables; el afán expansivo y la arrogancia imperialista no le permitió satisfacer las propias necesidades básicas en la vivienda común y corriente. A los muchos factores que contribuyeron a la decadencia de aquella esplendorosa cultura, se suma pues la insatisfacción de los problemas esenciales del ser humano en su ámbito íntimo del dominio doméstico. Los valores y tradiciones domésticas de hogar, entidad familiar, lugar sagrado de encuentro y oración, se vieron reemplazadas en Roma por la densidad, el apretujamiento, la insalubridad y la usura inmobiliaria; mientras los patricios gozaban de comodidades exageradas en las casas más pomposas que se construyeron en la cultura occidental hasta el siglo XX, que incluían *hipocaustos* para calentar las habitaciones con aire templado conducido por tuberías bajo el suelo y *vomitorios* (cuartos especiales para evacuar los alimentos engullidos en las orgías y así poder seguir comiendo más); el resto de la población vivía estrechamente y en condiciones que condujeron a la brutalización. "Tanto desde el punto de vista político como desde el punto de vista del urbanismo, Roma perdura como una significativa lección de lo que hay que evitar".[6]



6.30. *Prelum* (prensa de aceite), casa binaria de la Villa de los Misterios, Pompeya, Italia.

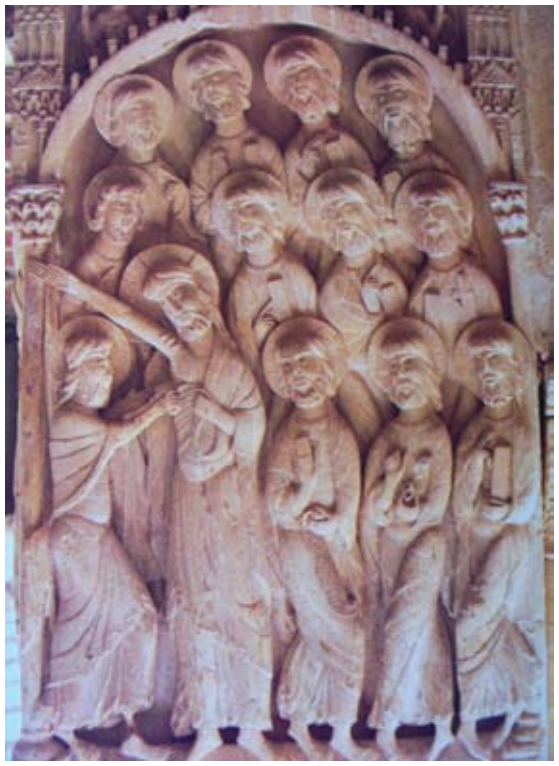
[5] A. E. J. Morris, *Op. cit.,* p. 269.
[6] *Ibíd.,* p. 296.

CAPÍTULO 7
EL ESPÍRITU ENCARNADO()

La Edad Media produjo una cultura de la semejanza, era epifanía y ocultamiento en respuesta a su inflexión simbólica; así toda belleza ocultaba y a la vez desvelaba; la belleza era entendida como deformidad hermosa o como hermosura deforme. En este momento cultural la estética se asociaba a la metafísica, y en la relación cultura - arte surgió una teología de lo bello que condujo a una reflexión y a una producción plástica y artística jalonada por la gloria de Dios y planteada de manera trascendental. El péndulo de la cultura se debatía constantemente entre las dos polaridades que se entendieron como complementarias y no como opuestas.

7.1. La era simbólica: *Infierno*, Codex Gigas (Biblia del diablo), S. XIII, Kungliga Biblioteket, Estocolmo, Suecia.

El arte bizantino, determinado por el espíritu iconoclasta del Imperio Romano de Oriente, tuvo gran influencia en el arte medieval occidental y no sólo desfavoreció el desarrollo técnico del arte sino que destruyó numerosas obras creadas en el primer siglo después de Cristo. La escultura y la pintura por fuera del contexto decorativo arquitectónico producidas en aquel momento tienen poco interés, y aunque quizás lo más representativo pertenece a las artes menores, el rasgo de alargamiento y estiramiento de las figuras pictóricas y escultóricas bizantinas es destacable por su connotación simbólica que se adelantó a una búsqueda posterior de la arquitectura; aquellas representaciones parecieran que tuvieran un sentido háptico similar al de muchas obras prehistóricas que trataban de transmitir cierta impresión de movimiento gracias a la deformación y desproporción de la totalidad o de algunos componentes de lo representado. El alargamiento en estas figuras tiene una connotación de espiritualidad, pues la vertical siempre conduce a una línea de trascendencia de lo terrenal en contraste con lo horizontal, mientras que lo celeste tiene la tendencia opuesta. En pocas palabras, se transmite la idea de que los personajes se alargan en búsqueda de Dios que está en las alturas y ellos crecen para alcanzarlo metafóricamente. Algo similar ocurrió con la arquitectura gótica que se analizará posteriormente, en la cual los edificios se estiran de forma vertical en un esfuerzo mecánico sin precedentes para alcanzar el cielo prometido de las alturas.



7.2. La espiritualidad háptica: *Tomás incrédulo,* relieve en el claustro del monasterio de Santo Domingo, Silos, Burgos, España, mediados del S. XII.

Cuando la ciudad resurge gracias a una estabilización económica y a un incipiente comercio, los talleres medievales aparecieron para establecer, en todo el sentido del término, el reino de Dios en la tierra, que se materializa en la catedral. Venecia, Génova y Pisa fueron las ciudades que dieron inicio a este resurgimiento urbano y cultural debido a sus condiciones particulares geográficas, políticas e históricas. La catedral era el lugar por excelencia en el que todas las manifestaciones artísticas medievales cobraban sentido. "[…] el arte pasa de las manos del monje a las de la burguesía en una evolución que se realiza paso a paso".[1] La escultura y la pintura se emplearon profusamente en casi todos los elementos arquitectónicos de las imponentes catedrales constituyendo una unidad indiferenciada en la que los límites de la una se entretejen con los terrenos de la otra con el único pretexto de alabar a Dios.

7.3. El reino divino en la tierra: Catedral de Trani, Italia, iniciada en 1098.

7.4. Recinto artístico máximo: *Obra en construcción,* Roman des Girart de Rousillon, segunda mitad del S. XV, Biblioteca Nacional, Viena, Austria.

El arte fue encontrando un sistema metafísico para explicar y soportar el físico; las obras por lo tanto, adquirieron un carácter simbólico y alegórico que se aleja de lo figurativo, y en consecuencia, las imágenes evolucionaron hacia una descorporeización y una desmaterialización esquematizadora. Se descuidó la forma para entrar en la contemplación del misterio divino, inmaterial y eterno. Además, el manejo técnico era bastante limitado, lo cual se sumó a la intención de concentrar la atención en lo simbólico dando a la dimensión intangible mayor importancia que a la esfera sensible de la realidad.

En el período medieval "una actitud moral intransigente dejaba poco lugar a una actitud estética; la espiritualidad cristiana no podía sentir ninguna afinidad con la belleza sensible",[2] de ahí que las reflexiones medievales se hicieron más sobre la belleza que sobre el arte, la belleza había que buscarla en la naturaleza divina y no en la humana, ni en sus creaciones; la materia, sinónimo de pecado y perversión del alma, no podía ser motivo de pensamiento. El temor y la actitud medieval de ver como único objeto y fin de la vida el regreso a Dios, se reflejan claramente en el arte que consecuentemente se entendió de manera intelectual. Por esto, el arte en el período medieval estuvo orientado fundamentalmente a la salvación eterna, y se convirtió entonces en un instrumento de la fe. Pero aunque se puede evidenciar esta cualidad general, dos movimientos de características plásticas diferentes constituyen el universo artístico del Medioevo; el primero es el denominado Arte Románico que se ubica entre los siglos XI y XII; y el segundo es el Arte Gótico que apareció en el siglo XIII y se extendió hasta el siglo XV. De todas formas, debe aclararse que estas fechas son flexibles, varían de un contexto a otro y en algunos momentos incluso se dieron simultáneamente ambos movimientos aunque en diferentes geografías.

7.5. Arquitectura y escultura, unidad indiferenciada: *Muerte de Caín,* Wiligelmo, 1088-1106, piedra policromada, catedral de Módena, Italia.

7.6. Espiritualidad contra belleza: Catedral de St. Michel, Hildesheim, Alemania, 1010-1033.

7.7. El instrumento de la fe: Catedral de San Pedro y Santa María, Colonia, Alemania, iniciada en 1248.

[1] Hans Stegmann, *La escultura de occidente,* 2a ed., Barcelona, Labor, 1936, p. 104.
[2] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas,* Madrid, Tecnos, 1992, p. 140.

El Arte Románico que estuvo marcadamente afectado por las formas clásicas, tiene en la arquitectura su principal medio de expresión; la pintura y la escultura estaban supeditadas a ella adoptando sus formas, y especialmente los capiteles y pórticos constituyen el soporte del *espacio escultórico* en términos materiales. Los temas fundamentales de la pintura y la escultura son teológicos y poseen un halo de rigidez, simetría, armonía simple y estilización inmaterial propia del pensamiento simbólico. Tal vez la concreción artística de mayor relevancia dentro de los terrenos simbólicos, es la escena del Juicio Universal, frecuentemente representada en el Arte Románico, esculpida y pintada en tímpanos de profusos portales con el Cristo Pantocrátor en el centro, acompañado de innumerables figuras de menor tamaño que representan por un lado a santos, ángeles, apóstoles y fieles, y por otro lado a demonios, monstruos y condenados; todos dispuestos en composición simétrica y equilibrada bajo los principios propios de la aproximación sublimada del mundo.

7.8. La arquitectura, soporte físico y simbólico: *Venida del espíritu santo*, 1125-1130, tímpano de la portada principal de la iglesia abacial de Sainte-Madelaine, Vézelay, Yonne, Francia.

7.9. Las polaridades simétricas: *Cristo pantocrátor,* fresco de Santa María, Taüll, Cataluña, España.

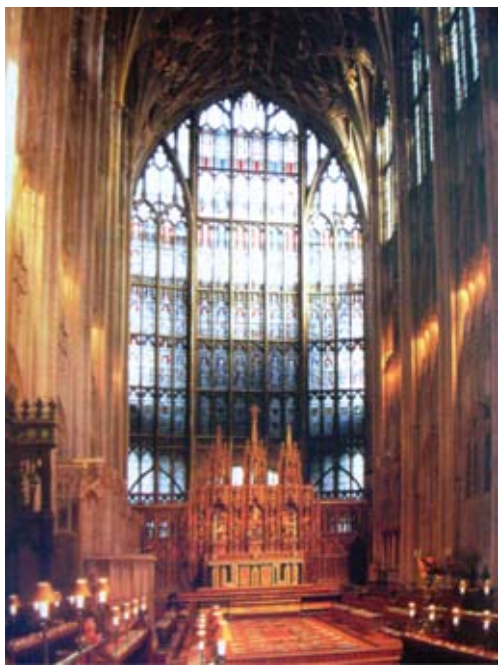
Como es un momento histórico que otorga gran importancia a la muerte por su posibilidad de resurrección a la vida eterna, temáticamente en el arte se destaca la vida de Jesucristo, las escenas bíblicas y lo funerario, especialmente lo que tiene que ver con las reliquias santas y de héroes que se conservaban en lugares sagrados como monasterios, templos y capillas. En consecuencia con ello, los grandes señores feudales, aspirando a la salvación eterna, contribuyeron económicamente al engrandecimiento de monasterios e iglesias e incluso se hicieron enterrar en los cementerios que se establecieron en torno a estos edificios o en su interior. La catedral, los monasterios y en general los edificios religiosos se percibían como un principado del cielo en la tierra, todos los fieles querían, no sólo contribuir con su construcción, embellecimiento y permanencia, sino que también pretendían estar lo más cerca de ellos en vida y de manera definitiva en la muerte, así aseguraban la gloria eterna al lado del padre celestial en la morada protectora de su inconmensurable compasión; la casa de Dios reemplazó por mucha distancia la concepción incubadora del *espacio doméstico* a salvo del resto del universo amenazante, la carne tentadora y el pensamiento frívolo.

La unidad de objeto del Arte Románico permitió que se esparciera por toda Europa con características particulares en cada región. Cargado de fuerza y poder, este arte está lleno de misterio e incita a la meditación y la interiorización; su

7.10. Embajadas del reino eterno: Monasterio de Santa María, Guadalupe, España, fines del S. XVI.

7.11. La eternidad localizada: Tumba de los duques Francisco II y Margarita de Foix, 1434, Catedral de San Pedro y San Pablo, Nantes, Francia.

pesadez obedece al concepto de que el mundo es un orden instaurado por Dios, la solidez pues es símbolo del universo divino y al mismo tiempo es contrapunto de la transparencia y la luz de Dios. La polaridad racional está marcadamente presente en el Arte Románico, las características que posee, no sólo el arte, sino todo el espíritu de aquella época, instaura un orden rígido, torpe y pesado en oposición con la tendencia diametral que se va a presentar en el movimiento cultural posterior conocido como el período Gótico, en el que el concepto de la luz de Dios se materializa en el mundo y hace presencia corpórea para preparar la llegada de un posterior renacimiento humano en el que el esplendor de la cultura logra niveles paradigmáticos mediante los productos de una cultura que vuelve al mundo para encontrar en él el camino de la salvación eterna.



7.12. Polaridad simbólica exaltada: Catedral de Gloucester, Inglaterra, 1337-1360.

El término gótico fue utilizado despectivamente por los pensadores del siglo XVI para los productos medievales realizados por los no romanos, considerados bárbaros e ignorantes de los ideales greco latinos; el Gótico, que corresponde a la última fase de la Edad Media y se desarrolló fundamentalmente en Francia, se irradió sin fronteras por toda Europa arquitecturizando la misión apostólica de llevar la luz de Dios a todas las almas. Tal vez como en ninguna otra época de la historia de la humanidad, dos movimientos culturales como el Románico y el Gótico son tan opuestos en la exaltación de las polaridades que acogen. En este momento medieval, la arquitectura es el arte supremo que permite materializar todos los anhelos humanos y particularmente la encarnación de los intereses

religiosos; las diferencias entre la expresión románica y la gótica son evidentes en la arquitectura, pero no son tan notables en las otras artes supeditadas a ella; "la separación precisa que existe en la arquitectura entre la época románica y la gótica no tiene para la escultura, por razones análogas, un valor semejante",[3] sin embargo, pueden verse ciertas diferencias que reflejan la actitud profunda del contexto cultural en el que se concibe cada objeto artístico.

7.13. El cielo, más cercano que nunca: Bóvedas de la nave central de la catedral de Notre Dame, París, Francia, iniciada en 1163.

7.14. La encarnación celeste en la arquitectura: Notre Dame, Reims, Marne, Francia, iniciada en 1211.

El arte Gótico recupera el sentido humano y vuelve a mirar al hombre de forma natural; el misticismo se pierde paulatinamente y las obras se acercan de nuevo al hombre, incluidos los seres celestiales como ocurre en *El ángel de la sonrisa* de la Catedral de Notre Dame de Reims, Francia. En consecuencia, los signos y el aspecto simbólico dan paso a la representación de las cosas; las obras reaccionan a la abstracción anterior y se hacen figurativas, incluso expresando el sentimiento que subyace a lo expuesto. Ya el pensamiento del artista no está regido por Dios, sino que el artista trabaja para Dios y la expresión de la individualidad del artista va imponiendo el sello particular del autor en las obras. La naturaleza no es un medio para llegar a Dios, como ocurría en el Románico, sino que Dios está en la naturaleza, por esto, el arte acude a la representación del mundo sensible buscando un ideal dramático, de ligereza y efecto irreal.

7.15. Humanización de los seres de luz: *El ángel de la sonrisa,* anónimo, piedra, 1245-1255, catedral de Notre-Dame de Reims, Francia.

Una vez más se constata entonces el pendular de la cultura entre dos dimensiones, que como se ha dicho, en esta época son complementarias, el Románico: pesado, macizo y lúgubre, acorde con un pensamiento racional, masculino, Yin; y el Gótico: transparente, ligero, vital, consecuente con una actitud intuitiva, femenina, Yang. El devenir del arte entre estas polaridades se manifiesta de forma explícita y cobra el sentido profundo de la manifestación artística como reveladora de la esencia humana, incluso puede afirmarse que en el arte "[…] es donde se advierte con mayor evidencia la violenta lucha de ideales que se entabló entre Oriente y Occidente desde la caída del Imperio Romano".[4]

7.16. La Alta Edad Media, economía natural y feudal: Castillo de Loarre, Huesca, España, S. XI-XIII.

7.17. La Plena Edad Media, caballería cortesana: Biblia de San Luis, 1250, Pierpont Morgan library, Nueva York, EEUU.

7.18. La Baja Edad Media, burguesía medieval.

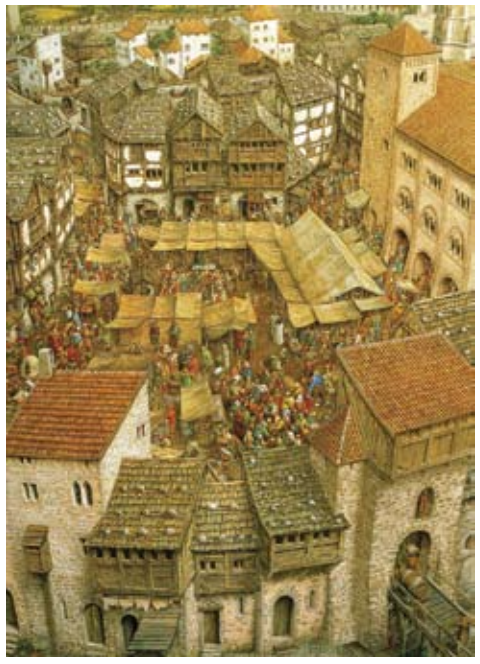
Este enigmático periodo de la historia humana llamado la Edad Media, que inicia con el consabido desplome del Imperio Romano (siglo V) y se extiende hasta el siglo XIV, no tuvo unidad como etapa histórica y según el historiador y crítico de arte húngaro Arnold Hauser[5] (1892-1978) se puede dividir en tres fases diferentes: la primera que se denomina la Alta Edad Media, de economía natural y feudal; la segunda fase conocida como la Plena Edad Media, caracterizada por la caballería cortesana; y finalmente la Baja Edad Media, condicionada por la burguesía ciudadana. A cada uno de estos periodos corresponde, como se verá, un tipo de estructura urbana y un tipo de *espacio doméstico,* mientras que los movimientos artísticos del Románico y el Gótico se ubican históricamente dentro de las denominadas Plena y Baja Edad Media respectivamente.

Como ya se explicó, la catedral es el lugar por excelencia en el que todas las manifestaciones artísticas medievales cobran sentido, los demás edificios de la ciudad medieval, incluso los de carácter comunal, son mucho menos importantes y significativos que la catedral; pareciera que ella hubiese reemplazado el sentido de lo doméstico tal como le ocurrió, según Víctor Hugo, a Quasimodo: "[…] la catedral había sido sucesivamente 'el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo'. 'Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo que el caracol toma la forma de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura… se adhería a ella en cierto modo como la tortuga a su caparazón. La catedral rugosa era su caparazón'",[6] obviamente, las construcciones anónimas de vivienda son, en este orden de ideas, a las que se destinan menos recursos, atención y trabajo, pues ellas albergan aquello inmostrable, vergüenza del ser humano, caldo del pecado y perversión del alma.

[3] H. Stegmann, *Op. cit.,* p. 138.
[4] Jorge Romero Brest, *Historia de las artes plásticas. Tomo IV: las artes derivadas,* Buenos Aires, Poseidón, 1958, p. 273.
[5] Arnold Hauser, "Sociología del arte medieval: la burguesía ciudadana y el Gótico", Luciano Patetta, *Historia de la arquitectura* (Antología crítica), Madrid, Celeste, 1997, p. 163.
[6] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 124.

7.19. Edificios civiles y de habitación: residencia del Podestá, *Palacio del Bargello* (jefe de la policía desde 1574), Florencia, Italia, 1255.

7.20. Lo doméstico asociado a la perversión del alma: casa románica, Karden, Alemania.



7.21. El espacio habitacional inserto en el paisaje urbano: *Reconstrucción de una ciudad medieval*, Jörg Müller.

La desmaterialización y esquematización que se dieron en el mundo medieval condujeron en el ámbito de la arquitectura, a un descuido de lo sensible en el que lo doméstico, propio de la condición humana terrenal, fue considerado como algo necesario para la subsistencia pero que no merecía mayor atención ni esplendor; por el contrario, era algo indigno de ser exhibido y por lo tanto se dejó cubierto bajo el manto de la intimidad arquitectónica. Lo habitacional entonces, impropio para la salvación eterna al pertenecer a lo finito del cuerpo, que era considerado en un tercer plano de la existencia, se descuidó notablemente, pues como se ha advertido, todo giraba en torno al espíritu trascendente. El temor y la actitud medieval de ver como único objetivo vital la resurrección en la gloria de Dios, se reflejan claramente en la arquitectura, así entonces los edificios destinados a los mortales anónimos distaban enormemente del interés hacia los escenarios que facilitaban el tránsito de lo terreno a la eternidad divina. En consecuencia, la condición privada, íntima e introvertida del *espacio doméstico* se afianzó notablemente permitiendo la interiorización deseada para equilibrar la experiencia pública, "los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento".[7]

EL PAISAJE URBANO MEDIEVAL

La comprensión de todas las dimensiones del *espacio doméstico* en este periodo histórico crucial para el posterior desarrollo de la noción de dominio doméstico dentro de la cultura occidental, no sólo debe mirarse inscrita en el universo del arte y la cultura general sino que además debe enmarcarse dentro de una aproximación analítica de la ciudad de aquel momento ya que sin temor a equivocaciones, puede afirmarse que la estructura territorial actual de Europa es consecuencia del proceso de urbanización ocurrido en el Medioevo, particularmente entre los siglos XI y XV, o sea, en la Plena y la Baja Edad Media en el cerco del Arte Románico y del Arte Gótico; con numerosas herencias e influencias de períodos anteriores, la transformación del paisaje rural de la Alta Edad Media, se convirtió paulatinamente en un territorio con formaciones habitacionales concentradas, muchas de las cuales, la mayoría, todavía perviven en la actualidad marcando de manera indeleble la memoria doméstica occidental.

Es fundamental advertir que durante los primeros quinientos años de la era cristiana, los cambios fundamentales en la Europa de aquel entonces se hicieron en algunos hábitos, costumbres y leyes, más que en el mundo físico como tal. Este período estuvo caracterizado en términos materiales por un proceso de ruinización, de invasión de matorrales, plantas y hierbas silvestres sobre las estructuras urbanas, de derrumbamiento total o parcial de muchas edificaciones, de acumulación de escombros y basuras y de deterioro sistemático por falta de uso y mantenimiento de edificios, vías, puentes, arcos y monumentos. No se hicieron prácticamente nuevas construcciones y sólo hasta el siglo X comenzaron labores de desecación de pantanos, de tala de bosques, reconstrucción de vías y puentes, y desmonte de poblaciones enteras; como era de esperarse las órdenes monásticas tuvieron un papel fundamental al tomar la iniciativa de tales trabajos para la recuperación de las buenas costumbres y el cultivo del espíritu.

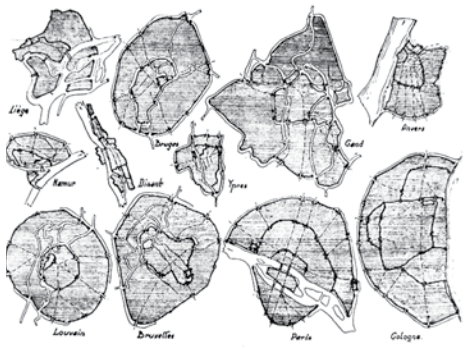
7.22. Ruinas medievales, la presencia permanente: torre de San Sadurniño, Cambados, España, S. X.

Incontables son las historias, fábulas, creencias y mitos tejidos en torno al Medioevo, una de ellas es la supuesta aversión de los bárbaros por las ciudades, y a pesar de que muchas de ellas, sobre todo en los extramuros del antiguo Imperio Romano, fueron saqueadas, incendiadas y destruidas, la inmensa mayoría sobrevivió. Aunque los territorios de Italia, Galia, Alemania y Bretaña, que estuvieron ocupados por pueblos bárbaros desde el siglo V, y que resistieron la invasión árabe desde el siglo VII, vieron disminuida su vida urbana incluso hasta el punto de su interrupción hasta después del año 1000 d. C., los gérmenes de ciudades que surgieron en aquella época y los poblados

[7] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 239.

que ya existían y que tomaron nuevos aires de fortalecimiento, crecimiento y desarrollo, fueron la base de las ciudades que constituyen el panorama urbano contemporáneo europeo. Es el caso de ciudades como París y Londres, cuyo asentamiento medieval compone todavía en el siglo XXI, el núcleo de la región urbana contemporánea correspondiente. Así también, ciudades como Viterbo, Siena, Gubbio y Brujas, para citar sólo unas cuantas, de plena conformación medieval, están vivas en la actualidad y conservan muchas de sus estructuras, no sólo físicas, sino políticas y administrativas dando soporte a la continuidad heredada del sentido doméstico occidental.

7.23. Vigencia medieval: París en el medioevo, grabado del S. XVI.



7.24. El cobijo militar: sistemas amurallados de algunas ciudades medievales europeas hasta el S. XIV: Liége «700», Brujas, Gante, Amberes, Namur, Dinant, Ypres, Lovaina «1425» y Bruselas «979» (Bélgica), París (Francia), Colonia (Alemania).

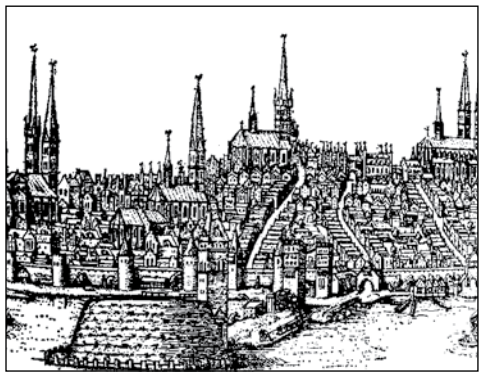
Varios son los tipos de ciudades que aparecen en el panorama medieval europeo y que interesan para efectos de este trabajo en tanto que ellas constituyen el contexto paisajístico y político de los recintos domésticos de habitación en aquel período; recogiendo las ideas de los historiadores de la arquitectura italianos Luciano Patetta (1935) y Leonardo Benévolo (1923) y sumadas a las de los referidos con anterioridad, Morris y Mumford, se puede plantear la siguiente clasificación urbana.

7.25. Permanencia del origen: zona medieval sobre el casco urbano romano, Piacenza, Italia.

Un tipo de ciudad es aquella de origen romano que aunque muchas de ellas se redujeron en su tamaño, e incluso algunas fueron abandonadas después de la caída del Imperio, recobraron su estatuto de ciudad y volvieron a ser centros urbanos. Vale anotar que "la iglesia contribuyó, pues, ampliamente a salvaguardar la existencia de las ciudades romanas".[8] Su papel de motor del desarrollo y conservación de los valores culturales, en tanto diferenciadores de la conducta primitiva, facilitaban y acercaban al hombre a su cometido esencial que como se ha dicho, apuntaba a la salvación del alma para la eternidad en la gracia divina. Debe recordarse que la Iglesia Católica incluso retomó las estructuras administrativas imperiales de Roma para su propia estructura territorial, así cada diócesis correspondía a una *civitas*. El crecimiento y desarrollo de estas ciudades se adaptó al ambiente natural y a las ruinas edificadas sin reglas ni principios ordenadores, y se siguieron las líneas generales de los perfiles y accidentes geográficos incluyendo los cuerpos de agua, en consecuencia, el trazado urbano de este tipo de ciudad es sinuoso, orgánico y aparentemente caprichoso dando lugar a predios irregulares en los que se instauró el *espacio doméstico* replicando algunas características espaciales orgánicas.

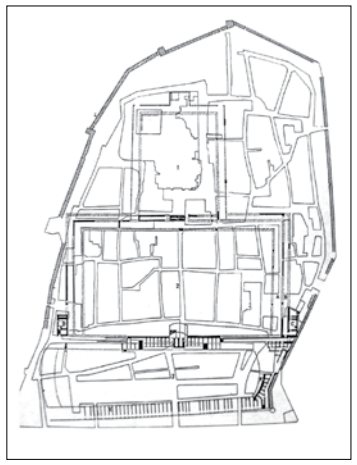
Un segundo tipo urbano es el *burgus* o burgo (*borough*, *buró*, *bourg*), palabra tomada a los germanos por el latín y conservada en casi todos los idiomas modernos, que denota un pequeño asentamiento propio de la Alta Edad Media, que poseía un recinto amurallado rodeado muchas veces por un foso y que contenía en el centro interior, una torre para la defensa en caso de ataque, un *domus* como casa de habitación del príncipe feudal, una iglesia, un edificio para las asambleas judiciales y algunos graneros y bodegas. De otro lado, los monasterios tuvieron a bien que levantar en su torno defensas fortificadas para resguardo de los bárbaros y así se constituyeron también en castillos o burgos. Estos asentamientos que recuerdan los fuertes y los *block-houses* construidos en los siglos XVII y XVIII en Norteamérica por inmigrantes europeos para conquistar nuevos territorios y defenderse de los posibles ataques de los nativos indígenas, sólo transformaron sus fortalezas empalizadas en murallas de piedra con torreones en el siglo XII gracias a la creciente prosperidad comercial.

7.26. Lo amorfo y orgánico: plano de la ciudad medieval de Nördlingen, Baviera, Alemania.



7.27. Las torres al cielo: dibujo de la ciudad gótica de Lübeck, Alemania.

7.28. Ciudad natural: Vista aérea de la ciudad medieval de Lübeck, Alemania.



7.29. El hilo histórico romano: planta e imagen general de la parte alta de la ciudad de Tarragona, España.

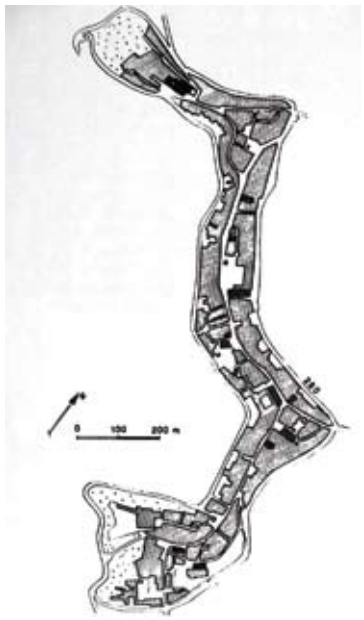
[8] Henri Pirenne, *Las ciudades medievales,* Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, p 18.

7.30. Al amparo de la catedral: Friburgo, Alemania, fundada por los duques de Zähringer, anónimo, grabado, 1643.

7.31. La ubicación económica estratégica vrs la vulnerabilidad militar: Dubrovnik, Croacia.

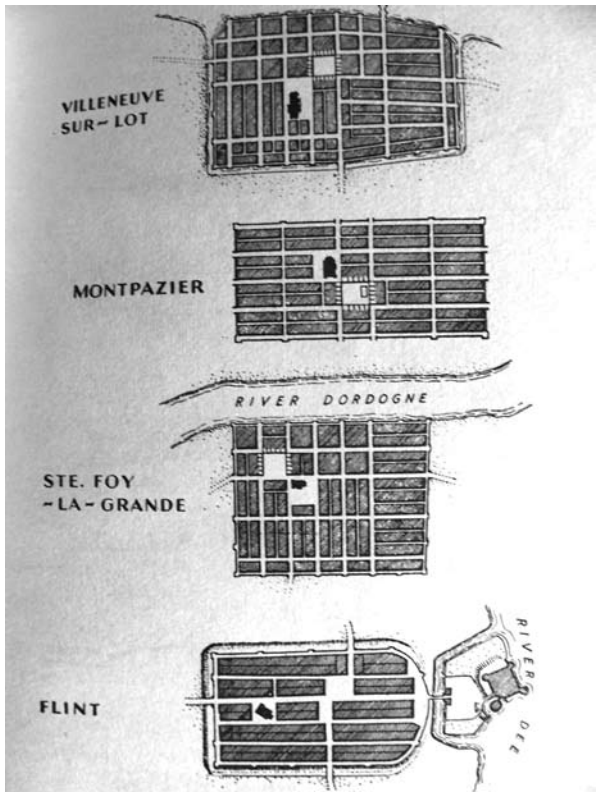
Otro tipo obedece a ciudades de crecimiento orgánico natural a partir de aldeas o pequeños asentamientos que se establecieron en cruces de caminos, en torno a un templo poco representativo, a un cementerio sencillo, o en un pequeño centro de intercambio. Estos asentamientos de características rurales y de economía fundamentalmente agraria, también se adaptaron de manera simple a las condiciones impuestas por la geografía siguiendo las líneas de los caminos principales, las cotas topográficas y los meandros de los ríos próximos. Muchas de ellas se mantienen aún hoy en día como pequeños pueblos campestres sobre todo porque las normativas gubernamentales de control del crecimiento prohibieron el cambio de estatuto rural al urbano, lo cual obviamente frenó su expansión y desarrollo por las implicaciones de carácter fiscal.

Un tipo adicional urbano lo constituyen las ciudades de nueva fundación, bien fueran *bastides,* creadas en Francia, Inglaterra y Gales, o ciudades fundadas como tal por toda Europa, sobre todo en el siglo XIII. Los promotores de estas ciudades, generalmente propietarios también de los territorios en los cuales se establecían, eran los reyes, los señores feudales, los abades o el gobierno de una ciudad-estado. Estas ciudades creadas con fines similares a los que impulsaron el establecimiento de las castas romanas, tuvieron como punto de partida formal figuras geométricas regulares para la definición de su perímetro mediante la edificación de estructuras amuralladas defensivas; en el interior, el tejido urbano se ordena mediante un trazado geométrico simple de líneas ortogonales heredero del trazado ideado por Hipodamo de Mileto. Para citar sólo algunas de las muchas ciudades medievales de este tipo, están Beaumont du Périgord, Inglaterra (1272); Villeneuve-sur-Lot, Gascuña, Francia (1264); Sainte-Foy-la-Grande, Francia (1255), Montpazier, Périgord, Francia (1284); Aigues Mortes, Francia (1246), New Salisbury, Wiltshire, Inglaterra (1219), Cittaducale, Italia (1309); Münchelberg, Alemania (1224); Lychen, Alemania (1248), Monteriggioni, Italia (principios del siglo XIII) y Bärwalde, Alemania (1260).

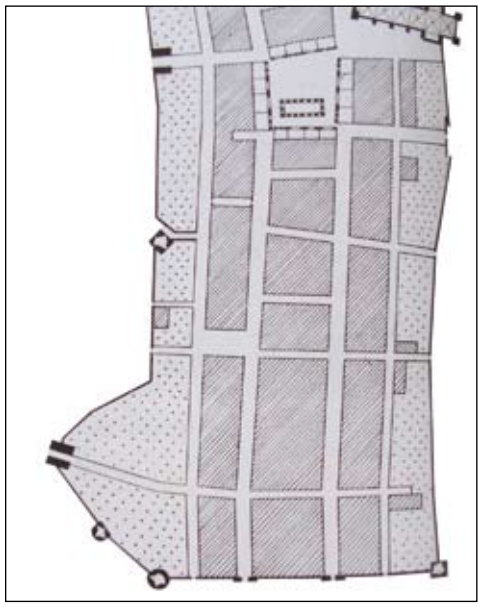


7.32. Lo orgánico, sensual y sutil: Recanati, Italia.

7.33. La otra versión de la actitud doméstica protectora: Fuerte George, Niagara, Canadá, 1794.

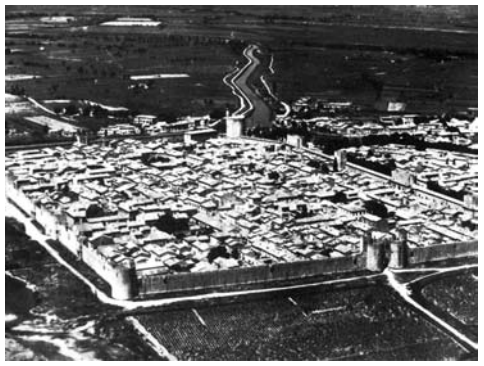


7.34. Contundente pensamiento matemático: planos de bastidas francesas: Villeneuve sur-Lot, Montpazier, Ste. Foy-la-Grande y Flint.



7.35. Ciudad de planta nueva fundada por Luke de Thenney para el rey de Inglaterra: Beaumont du Périgord, Francia, 1272.

7.36. La presencia de la polaridad racional en el urbanismo: ciudad fundada por Alphonse de Poitiers, Sainte-Foy-la-Grande, Francia, 1255.



7.37. Fortificación y orden: la ciudad fundada por el rey de Francia Luis IX, el Santo: Aigues Mortes, Francia, 1246.

7.38. Lo doméstico constreñido: ciudad fortificada de Nauf-Brisach, Vauvan (Sébastien le Prestre), Alto Rin, Francia, 1699.

No pueden obviarse y dejar de considerarse como otro tipo urbano las ciudades o las porciones de ellas, de herencia musulmana, que aparecen en el continente europeo tras la invasión árabe desde mediados del siglo VII y que presentan dos características fundamentales: su irregularidad en los trazados urbanos y su considerable dimensión. Estas ciudades poseen una estructura laberíntica en sus calles que están delimitadas exclusivamente por muros cerrados pertenecientes a las casas que se vuelcan al interior de patios íntimos reflejando la actitud religiosa de introversión. Granada, Toledo y Córdoba, son algunas de las ciudades cuya herencia urbana islámica determinó la forma de la ciudad y sus consecuentes incidencias en el espacio doméstico. Nótese que el patio doméstico aparece de nuevo en un contexto geográfico, social, religioso y temporal completamente diferente al que ya se ha comentado en anteriores capítulos; esta unidad espacial también permite, dentro de estas condiciones, como se ha dicho, ordenar, articular, congregar, servir de tránsito y diferenciar recintos, e igualmente mantiene su capacidad de adaptarse a situaciones insospechadas propiciando la dimensión poética inherente a la intimidad del universo doméstico; el patio una vez más permite constatar que "el ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de afuera y lo de adentro son, los dos, íntimos; están próximos a invertirse, a trocar su hostilidad".[9]

7.43. Introversión total: patio del *Palacio de la Alambra*, Granada, España.

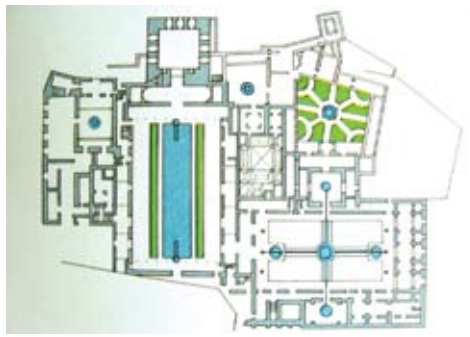
7.44. La vida íntima sin exhibición: galería de los músicos y baños del harén, *Palacio de la Alambra*, Granada, España

7.39. Trama compacta y patios abiertos al cielo: Casbah, Argelia, S. XVI.

7.40. Laberintos para confirmar la intimidad: plano del sector islámico de la ciudad de Samarcanda, Uzbekistán.

Vale decir que independientemente de su origen tipológico casi todas las ciudades importantes, cuando adquirieron cierta dimensión y riqueza fueron amuralladas para protección de posibles ataques externos, de igual manera, a medida que estos asentamientos crecieron, los artesanos y los comerciantes fueron cada vez más numerosos y la economía rural seguía aumentando paralelamente con la urbana. En consecuencia, la expansión física se mantuvo ininterrumpida desde el siglo X en el que se inició un proceso de inmigración conllevando al crecimiento del burgo por fuera de su fortaleza, contra la cual se edifican las nuevas viviendas de manera apretujada ante la falta de espacio en el interior de la muralla. Anillos concéntricos de murallas se edificaron periódicamente de acuerdo con las necesidades por el crecimiento de nuevas zonas urbanas alrededor de las antiguas barreras fortificadas, y aún en la actualidad, en muchas ciudades es posible identificar estos cinturones defensivos que distan varios siglos, dos o tres, en su construcción. Florencia por ejemplo, es una de las muchas ciudades en las que aún en el presente puede constatarse la huella de la primera muralla del siglo XII y una segunda fortificación del siglo XIV. Las casas, como pichones indefensos, se recuestan contra las paredes fortificadas en busca de la protección simbólica y el amparo de la madre ciudad.

7.41. La inmostrabilidad de lo íntimo: planta de la ciudad de Córdoba, España.



7.42. Agua, luz y aire: planta del *Palacio de la Alambra,* Granada, España.

7.45. Casas alineadas: manzana entre la cuarta y la quinta muralla, Florencia, Italia.

[9] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 256.

La característica mezcla de clases que existía en la ciudad antigua se repite en la ciudad medieval, en la que surge sólo una excepción importante y es aquella que se refiere a la ubicación de minorías étnico-religiosas, específicamente el caso de los mudéjares y judíos en las ciudades con población musulmana; estos grupos que tuvieron asiento sobre todo en las ciudades de la Europa peninsular constituyeron las denominadas *morerías* para los primeros y para los otros las *juderías* cuyas características ya descritas, contribuyeron a robustecer la condición introvertida de lo doméstico.

7.46. Herencia musulmana en la línea occidental doméstica: Morería, Catalayud, España, S. VIII.

7.47. Refuerzo a lo privado: Judería, Córdoba, España.

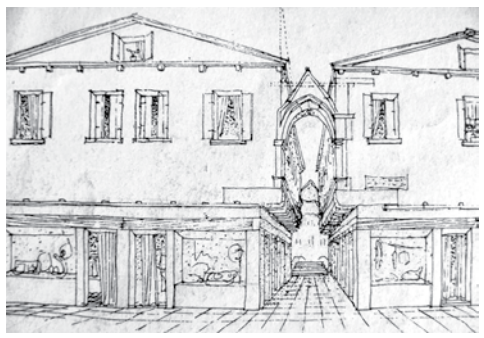
Finalmente en cuanto a la muralla medieval, debe decirse que ella no era sólo un elemento de carácter defensivo, función principal por la cual se construyó, sino que además delimitó el espacio en términos jurídicos y sociales. Quien estaba al interior de la muralla se sentía seguro y protegido de posibles ataques externos, pero sobre todo, se sentía propio de la urbe, otorgando un sentido de pertenencia y devoción diferente de aquel que no podía ubicarse dentro de este manto cobertor físico y conceptual. Aquí la noción protectora del *espacio doméstico* que se extiende al ámbito urbano, se manifiesta de manera contundente, pues las agresiones externas son evidentes, permanentes y muy violentas.

7.48. Protección infranqueable: antiguo palacio imperial, Goslar, Alemania, siglo XI-XIII.

Las edificaciones habitacionales que constituyen la trama interior de todos estos tipos de ciudades, poseen notables similitudes, son realmente pocas las diferencias espaciales en sus sistemas internos y ellas no representan variaciones tipológicas fundamentales; obviamente hay numerosas diversificaciones de los tipos básicos que obedecen fundamentalmente a las disposiciones obligadas por los predios en los que se establecen y a las condiciones socioeconómicas de sus ocupantes. En la siguiente sección del texto se estudian las caracterizaciones generales de los edificios de vivienda media en relación con las condiciones sociales, políticas y filosóficas enmarcadas dentro del consabido ambiente religioso que todo lo abrigaba en aquella trascendental y mística época.

EL ÁMBITO DOMÉSTICO

Tal vez el único dominio espacial medieval que posee una relación directa entre los conceptos de cerrado y privado, es la vivienda. Los demás espacios cubiertos, tales como baños, hospitales, tabernas, talleres, edificaciones militares, y por supuesto los monasterios, templos y catedrales, están compuestos por recintos cerrados pero de alguna manera tienen un cierto carácter público. En la vivienda medieval, el poder público sólo reglamentaba aspectos externos de las edificaciones para controlar los límites entre lo individual y lo colectivo, pero el interior habitacional era el resguardo íntimo de la experiencia existencial sin inspección normativa, en donde "con frecuencia, por la concentración misma en el espacio íntimo más reducido, la dialéctica de lo dentro y de lo de fuera toma toda fuerza".[10]



7.49. Lo doméstico arriba, lo público animando la calle: casas alineadas, Venecia, Italia, S. XIV.

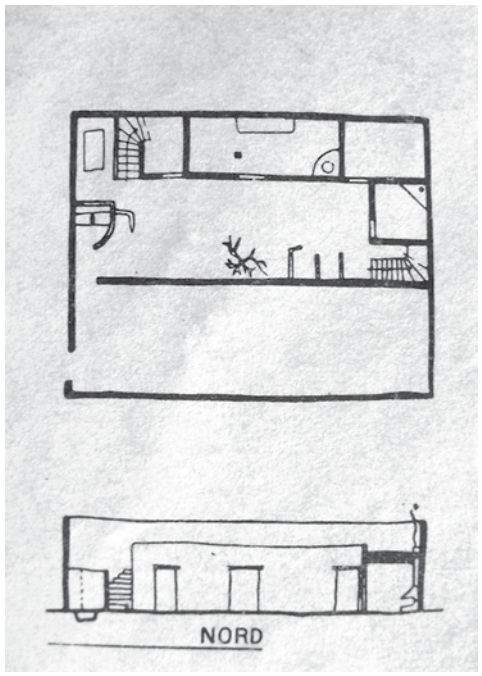
A pesar de la importantísima herencia romana para la vida y la arquitectura habitacional medieval y de la concentración de la energía vital en el mundo metafísico del alma, debe aclararse que "en contraste con la Antigüedad romana, la vida privada se convierte en un factor predominante de la civilización, por no decir en el más importante",[11] sobre todo en la Alta Edad Media, cuya experiencia íntima, a pesar del deseo de felicidad, estaba caracterizada por el amor, la violencia, la angustia y la muerte; además, el mundo exterior era terriblemente amenazador, lo cual conllevó simultáneamente a refugiarse y protegerse en el espacio íntimo de la casa, que siempre ha sido concebida como arquetipo protector. El nicho doméstico brindó al mismo tiempo y contradictoriamente, un reducto de seguridad ante el demonio ambulante encarnado en los enemigos del espíritu y en los agresores bandidos, violadores y ladrones.

De otro lado y volviendo al hilo de las influencias y antecedentes del *espacio doméstico* y como se indicó en el aparte anterior de este mismo capítulo, la herencia islámica también constituyó un factor clave para el urbanismo y la arquitectura medieval; la importancia que se concedió a la intimidad doméstica bajo los preceptos religiosos islámicos, produjeron en consecuencia un tipo de vivienda introvertido en el que los vanos de las habitaciones daban casi exclusivamente a patios interiores, y los muros externos de las construcciones carecían de aberturas, excluyendo la puerta de acceso que desde el espacio

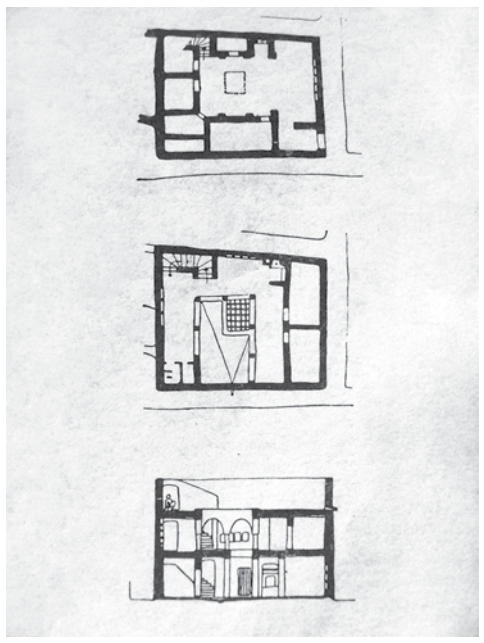
[10] *Ibíd.*, p. 268.
[11] Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la vida privada* (Francisco Pérez Gutiérrez, tr.), Madrid, Taurus, 1991, p. 13.

público de la calle permite el ingreso a lo personal constituyendo "[…] el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo […]".[12] La similitud con las edificaciones domésticas de las descritas culturas orientales de los Imperios Agrarios y de las ciudades griegas es notable. Esta característica tipológica de las viviendas con un sistema delimitante exterior casi completamente cerrado, también tiene una explicación en el origen de las casas que se trataron de proteger de las inclemencias del tiempo, especialmente del calor, en las primeras ciudades ubicadas en geografías tórridas de altas temperaturas. Dicha costumbre, como se ha visto a lo largo del texto, se extendió a través del tiempo, llegó a Grecia y posteriormente a Roma desde las antiguas construcciones cretenses y minoicas, y también aparece en el contexto medieval como se anotó, por vía de la tradición musulmana.

7.50. La tradición musulmana de la introversión doméstica: casa islámica.

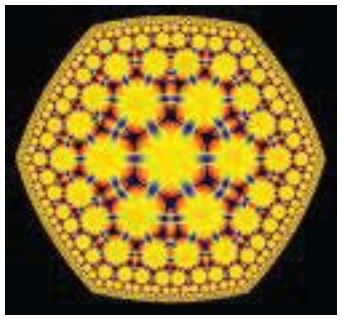


7.51. Todo hacia el interior: casa islámica de un solo nivel, Gardaia, Argelia, 1035 aprox.



7.52. Recreación del patio: casa islámica de dos niveles, Gardaia, Argelia, 1040 aprox.

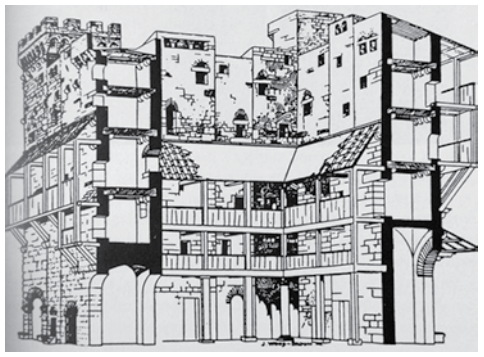
Cabe decir que muchas veces en la ciudad islámica aparecen grupos familiares que habitan un sector de casas contiguas unas a otras, conformando vecindades alrededor de pequeñas plazoletas al interior de una gran manzana a la cual se accede a través de un callejón que finaliza en la plazoleta donde se ubican los accesos a las casas del clan. Esto obviamente introvierte aún más el ámbito doméstico dando seguridad y privacidad a los habitantes de estos pequeños microcosmos constituyendo así un sistema de jerarquización y privatización progresiva de las estancias urbanas desde los espacios completamente públicos, hasta los que resguardan la más íntima condición inmostrable. Una especie de estructura de carácter fractal determina la constitución del *espacio doméstico* que encuentra en la materialidad arquitectónica un espejo infinito que multiplica su esencia vital.



7.53. La metáfora de la estructura fractal: plaza, patio.

Como en casi toda la historia de las diversas culturas, en la Edad Media también se encontraron algunas diferencias entre las casas de los señores feudales, de los ricos aristocráticos y de los altos clérigos respecto a las de los obreros, artesanos o simples trabajadores campesinos. La mansión aristocrática medieval casi siempre es independiente y aislada; los castillos de los señores feudales tienen la morfología de un baluarte amurallado hecho fundamentalmente como estrategia militar defensiva pero de grandes comodidades en los espaciosos recintos interiores, que aunque desconocían principios ordenadores claros y más parecían laberintos interiores, ello obedecía también a una estrategia militar, pues en caso de alguna intromisión indeseada de enemigos, la desorientación del visitante facilitaría su captura. Sin embargo, la deriva racional guerrera de esta estrategia, promulga un universo de ensoñación inagotable que alimenta la imagen onírica para propiciar la conciliación de las polaridades complementarias; "quien no tiene en su corazón / Un sombrío castillo de Elsinor / … / Como las gentes del pasado / Construyo en mí mismo, piedra / sobre piedra, un gran castillo con fantasmas".[13]

7.54. Baluarte protector: habitación interior *Castillo de Tarascón*, Francia, 1400-1447/49.



7.55. Poca variación histórica: vivienda medieval de patio central, sección.

Por su parte las viviendas urbanas de los menos favorecidos están caracterizadas por los patios interiores con galerías, terrazas, ventanas en voladizo y estancias más reducidas, fiduciarias de la herencia de las *insulaes,* estas construcciones mantuvieron condiciones poco propicias para el desarrollo individual, y en cambio fortalecieron lazos sanguíneos de comunidad e intimidad compartida. En otro ámbito bien distinto del panorama general, se ubican las viviendas campestres de los trabajadores o esclavos, que aunque no se estudiarán en profundidad en este trabajo, para no omitirlas completamente, puede decirse que ellas estaban basadas en un tipo de cabañas simples compuestas por uno o dos recintos contiguos en un solo nivel y que se agrupan en aldeas en donde la propiedad y la parentela era de tal grado de cercanía que se generaban valores de solidaridad y confianza que también traían numerosos conflictos permanentes. Los materiales básicos de estas cabañas eran el barro, la madera y la paja para muros de cerramiento y cubiertas, y la piedra para fundaciones y en algunas ocasiones también para muros; retomando la imagen arquetípica de la casa,

[12] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 261.
[13] Vincent Monteiro, "Vers sur verré", G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 82.

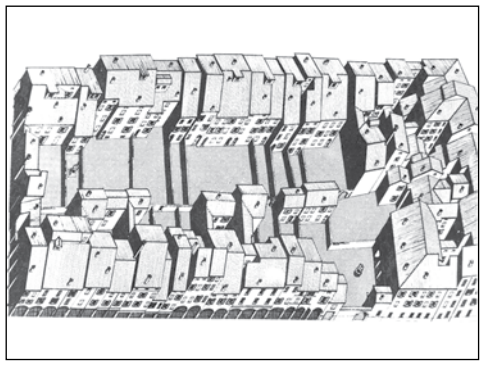
estas edificaciones rurales se erigieron como una armadura abrasadora coronada del techo inclinado protector del agua y del sol.

7.56. La belleza de lo simple: casa campestre medieval, Vik, norte de Simrishamn, Suecia.

Un aspecto básico para comprender el *espacio doméstico* de la Edad Media es la concepción del núcleo familiar en el que comparativamente hablando, la familia era mucho más amplia y abierta que en la actualidad; ella estaba constituida por parientes sanguíneos y por una serie de empleados domésticos, trabajadores, aprendices, camareros en las familias nobles, oficiales en el caso de los maestros de algún oficio y hasta huéspedes frecuentes de paso. Todos hacían parte de la misma célula social y compartían no sólo los espacios y muebles del recinto doméstico, sino muchas de las labores, costumbres y hábitos cotidianos; además era común encontrar dos o tres generaciones que componían un grupo familiar habitante de una misma casa asegurando la permanencia del linaje y solidificando la idea ancestral de mantener vivo el pasado construyendo sobre lo construido y cohabitando con los fantasmas. Algunas estancias servían durante el día para una labor y se convertían en dormitorio en la noche; todos se sentaban juntos a la misma mesa para las comidas, que también eran comunes y hasta las camas servían de lugar de descanso de varios miembros de la familia aunque no tuvieran ningún parentesco carnal; los límites del huevo vital de cada quien se diluían con los halos de los próximos en un entorno doméstico apacible repleto de grietas por las que se colaba la intimidad de los unos con la de los otros.

7.57. Extensión prolífera: familia medieval.

Dentro de esta mirada a la constitución de la familia de la Edad Media, también deben incluirse los datos que apuntan los citados historiadores franceses Philippe Ariés (1914-1984) y Georges Duby (1919-1996)[14] sobre la esperanza de vida al nacer que estaba cercana a los treinta años de edad y que además el 60% de la población tenía menos de 25 años. Esto tiene muchas consecuencias, entre ellas aparece la característica social dinámica, juvenil, de crecimiento, procreación y pujanza a pesar de las condiciones adversas. Y para efectos del análisis abordado sobre la vivienda, esto muestra por ejemplo, que en los edificios en altura no se tenían mayores inconvenientes para el desplazamiento vertical de sus ocupantes, que las zonas de carácter social tenían mayor jerarquía que las íntimas y que el derroche de energía propio de los jóvenes, requería ser rápida y abundantemente suplido con muchas comidas y viandas; lo cual también implicaba dar importancia, espacialidad y dimensión a las cocinas y comedores. El carácter general del *espacio doméstico* poseía por lo tanto una vitalidad y dinámica cercana a la flexibilidad señalada por Bachelard cuando escribe que "a veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado",[15] lo cual recuerda la imposibilidad poética de la domesticidad precisa, planeada, inflexible y definitiva.



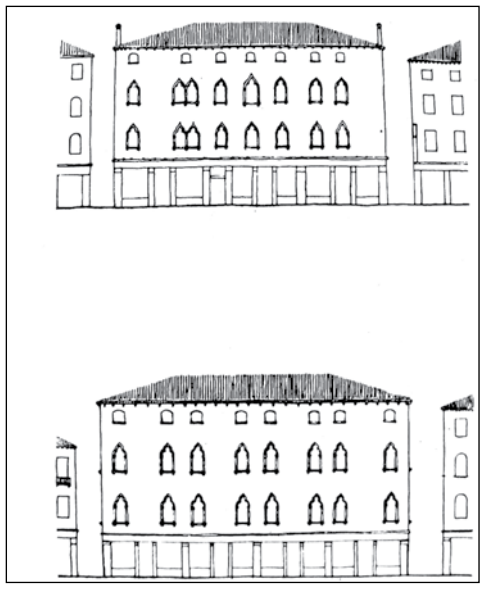
7.58. Urbanidad a punto: casas medievales alineadas perimetrales, Bolonia, Francia.

Las condiciones higiénicas de las viviendas y del ámbito doméstico en general extendido al barrio y la ciudad medieval es un tema que se ha manejado arbitrariamente y que ha sido objeto de manipulaciones que desvían la realidad de aquel entonces. Si bien en la Baja Edad Media, las ciudades con el crecimiento comercial se vieron sometidas a un crecimiento de su población, de su densidad y de su área de ocupación, en la Alta y Plena Edad Media, la ciudad era relativamente pequeña y el campo estaba tan cerca, que a pesar de las condiciones precarias de instalaciones sanitarias, tanto al interior como al exterior de las casas, el ambiente, los olores y en general las condiciones de salubridad eran bastante parecidas a una granja campestre. No obstante, la existencia de algunas condiciones que no favorecían la higiene, estas parecen poco aptas para la vida doméstica por la apreciación subjetiva producto de las costumbres contemporáneas que no conciben la convivencia de humanos con animales dentro de los mismos recintos o la utilización de materiales como la paja y la madera que hacían parte del mobiliario y los enseres domésticos como amortiguadores del frío en el interior. Pero es preciso recordar lo propuesto desde el inicio del texto de la necesidad de contextualizar las apreciaciones dentro del espíritu de cada momento histórico.

7.59. Otras costumbres de convivencia: casa románica, Bad Münstereifel, Alemania.

[14] P. Ariés y G. Duby, *Op.cit.,* p. 53
[15] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 83.

En este sentido pues, el apretujamiento y los alquileres de pisos altos en las edificaciones, propios del período de la Baja Edad Media, no pueden ser los que se consideren como característicos de todo el medioevo; y aunque la vivienda era la que tenía las condiciones higiénicas menos favorables de la organización urbana medieval, las normas existentes eran mucho mejores de lo que se ha creído. Otro aspecto que contribuyó con esta idea de la insalubridad de la ciudad de finales de la Edad Media, fue el hecho de la falta de dispositivos técnicos para evacuar las aguas negras de las viviendas altas de los edificios del tipo de inquilinato, lo cual condujo a que sus habitantes depositaran dichos desperdicios en las vías públicas con las consecuentes circunstancias insalubres y malsanas que algunas veces condujeron a extremos epidémicos.

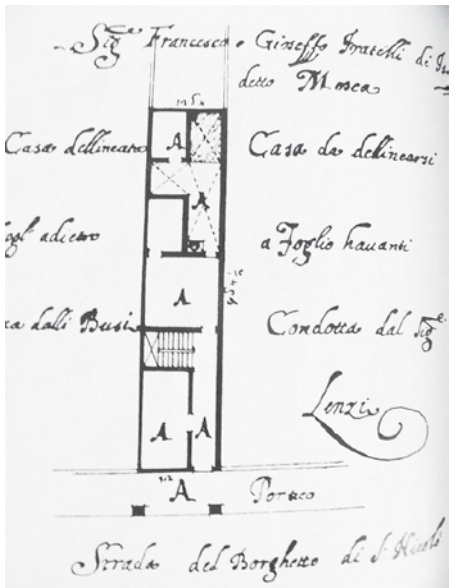


7.60. Unificación del lenguaje doméstico: casas medievales sin jardín interior, Venecia, Italia.

7.61. Materiales nobles para lo doméstico: casa medieval, Adam van Düren, 1499, *Glimmingehus*, Sydöstra Skåne, Suecia.

En cuanto a los materiales utilizados en la vivienda de la Edad Media, se dio un proceso natural que ocurre en casi todas las culturas que edifican de manera vernácula los recintos de la domesticidad. Inicialmente la tierra pisada, el adobe, la madera y la paja fueron los materiales utilizados para levantar las edificaciones de habitación; la facilidad de adquisición, de elaboración, manejo, transporte y construcción fueron las condiciones que propiciaron la utilización de estos materiales inicialmente. Poco a poco, gracias al mejoramiento de las posibilidades comerciales que conducen a tener mayor capacidad económica, los materiales primitivos fueron reemplazados por otros de mayor perdurabilidad; el ladrillo y la piedra reemplazaron paulatinamente la madera y el adobe estilados inicialmente. Pero estos cambios paulatinos de materiales implicaron simultáneamente la utilización de distintos métodos y nuevos tiempos para la construcción; dichas transformaciones no sólo tuvieron consecuencias en un cambio en los sistemas constructivos, sino incluso en la concepción misma del espacio. La solidez adquirida con materiales más durables y resistentes y el aislamiento de las condiciones exteriores tales como el frío, el calor, la humedad, el ruido, la contaminación y el registro visual, hicieron más confortable el espacio interior, más íntimo y menos fácil de ser objeto de los ataques de enemigos, contribuyendo incluso con la reducción de enfermedades y aumentando los promedios de esperanza de vida.

Pero, refiriéndose a la Alta Edad Media, "la mayoría de las casas debían ser en efecto de madera, con muros de adobe y un techado de paja".[16] Y tal parece ser, según los autores de esta cita, que de acuerdo con las excavaciones arqueológicas, algunas casas poseían tan buena factura en su mano de obra de carpintería, que eran efectivamente lujosas. Específicamente se hace mención a la unión de las láminas de madera que ocultaban las juntas entre unas y otras dando una apariencia más sólida y elegante; y aunque lo común era que sus cubiertas fueran hechas de paja, hay algunas excepciones de cubiertas realizadas con piedras planas. También puede anotarse aquí, que algunos de los trabajos arqueológicos correspondientes a este primer período medieval dejan ver que sobre los restos de casas antiguas merovingias, se construían otras más recientes carolingias. Esto demuestra, una vez más, que el sentido de pertenencia a un lugar y la noción de permanencia estaban ligados al sentido doméstico y a la tradición ancestral territorial. Como se ha destacado, esta práctica doméstica de construir sobre lo construido es otro elemento común a distintas culturas; quizás la seguridad que brinda lo conocido, lo que ya ha sido domesticado y aquello que representa una tradición de estabilidad es un aspecto fundamental en la concepción del *espacio doméstico*.



7.62. La certeza de construir en lo construido: casa medieval alineada, plano catastral del S. XVIII, Bolonia, Francia.

Vale la pena realizar una descripción más detallada de los mencionados sistemas constructivos básicos utilizados en las viviendas medievales para comprender el nivel técnico alcanzado en las edificaciones privadas. La tierra pisada, conformando lo que se denomina un tapial, se estructuraba con canes de madera colocados horizontal y verticalmente y algunas veces de forma diagonal a manera de arriostramientos. Dependiendo de las facilidades económicas y del tiempo de construida una edificación hecha en tapia, esta se empañetaba o se cubría con tablones hacia el exterior, y hacia el interior se utilizaba además la paja en algunas ocasiones.

Al igual que en otros contextos culturales y en anteriores épocas históricas, el barro se utilizó apisonado como tapial, pero también para la fabricación de adobes y posteriormente se coció para la fabricación de tejas, baldosas y ladrillos. Los muros divisorios interiores se edificaron también con barro, adobe, ladrillo o piedra posteriormente y algunas veces se utilizó madera. Hay casos de edificaciones de barro, cocido o no, que en sus esquinas y bordes utilizaron la piedra para mayor solidez, para proteger mejor las paredes y con cierta intención estética. También aparece un tipo de edificaciones de habitación que utiliza la piedra en los muros del primer nivel y emplea el barro y la madera en los pisos superiores definiendo una estratificación constructiva y estructural con connotaciones ornamentales y reflejando una diferenciación funcional. En relación a los sistemas de unión entre los elementos de madera, al igual que en la actualidad, se utilizaron conexiones articuladas, cuñas, herrajes y clavazones.

[16] P. Ariés y G. Duby, *Op.cit.*, p. 36.

Los entrepisos se fabricaron en madera con vigas y entramados que se soportaban sobre los muros y /o columnas de adobe, ladrillo o piedra reforzadas por *pie-amigos* de madera. Algunas veces la superficie de circulación del piso era de madera, otras en cambio se cubría con baldosas y también se usaron tapetes y esteras o paja, dependiendo fundamentalmente del nivel económico y las facilidades de la familia respectiva. Nótese que todas estas técnicas constructivas ancestrales, que fueron utilizadas en este período medieval siguen haciendo parte del acervo cultural arquitectónico contemporáneo con algunas mejoras en la eficiencia portante, de cohesión, facilidad de mantenimiento y resistencia antisísmica, pero la permanencia de las características tectónicas y materiales del *espacio doméstico* hablan de su invariabilidad y su memorabilidad.

En la primera fase de la Edad Media, es decir, en la Alta Edad Media, estilísticamente la unidad estaba dada por la coherencia entre los elementos compositivos, las alturas, dimensiones y volumetrías; el paisaje urbano era un conjunto torpe de construcciones que de manera simple repetían esquemáticamente los elementos necesarios de la composición del sistema delimitante de las edificaciones sin un interés estético o conceptual evidente y sólo hasta que el estilo gótico se propagó con toda fuerza y contundencia, se pudo encontrar una verdadera concepción estilística, "el gótico es justamente un estilo internacional que unifica, desde mediados del siglo XII en adelante, los métodos de construcción y de acabado de los edificios en toda Europa".[17]

7.63. La poética repetición esquemática: torres residenciales medievales, St. Gimignano, Italia, S. XII y XIII.

A partir de esta renovación de la imagen de las edificaciones domésticas, las casas adquirieron otro sentido compositivo en su lenguaje exterior y surgió una intención de regularización de los vanos; aparecieron cornisas y líneas horizontales que demarcan exteriormente en las fachadas el cambio de un nivel a otro, equilibrando la composición general de la edificación y enfatizando simbólicamente la estratificación progresiva de la intimidad en altura; los techados se empinaron con más intención buscando emular las alturas catedralicias y en ellos surgieron los óculos y vanos de las buhardillas acompañados de chimeneas que también se elevan al cielo. "La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y la guardilla. Las marcas de dicha polaridad son tan profundas que abren, en cierto modo, dos ejes muy diferentes para una fenomenología de la imaginación".[18] Los vanos no son simples huecos hechos en los muros para dejar entrar el aire y el sol, sino que adquirieron un estatuto compositivo y decorativo que adopta incluso formas espigadas con arcos ojivales y con triforios. La fachada de los edificios domésticos adquiere la división característica de la modernidad (no del modernismo) que diferencia un *piano nobile,* un desarrollo y un remate; el primer piso se diferencia claramente del resto de la construcción al ser más permeable y transparente, el desarrollo de los pisos intermedios está regido por los mismos elementos y principios ordenadores y se repiten de manera idéntica las aberturas y los elementos decorativos en los dos o tres pisos intermedios y finalmente el remate de la edificación se culmina con las cubiertas, los áticos, las buhardillas, las chimeneas y algunas veces con una hilera de ventanas de menor altura que las del resto del edificio que corresponden a las buhardillas o desvanes destinados a graneros o trasteros y que cumplían un papel fundamental como aislante térmico. La imagen añorada por el espíritu de la intimidad doméstica adquiere realidad conmovedora y se instaura en el centro de la conciencia que habita y del ser habitado.

7.64. La estratificación arquitectónica moderna de la base, el desarrollo y el remate: *Grammar School,* casa gótica, Ystad, Suecia, 1500 aprox.

La piedra que se utilizó fundamentalmente para los muros y las fundaciones de las edificaciones trajo muchos beneficios y permitió renovar la imagen del dominio doméstico de la ciudad. Aquella que sólo se utilizaba para las catedrales y otros edificios representativos de la ciudad, comenzó a usarse de manera generalizada; frente a esto, el historiador del arte francés, Henri Focillon (1881-1943) dice: "La piedra, en cambio, es la materia de la gran Edad Media y, aunque disimulada en la policromía, no sólo constituye el elemento estructural, sino también el ornamento incorporado a la estructura".[19] En este sentido es conveniente apuntar que las edificaciones domésticas medievales se basaron fundamentalmente en sistemas estructurales de muros portantes que transmiten las cargas, tanto vivas como muertas, desde la cubierta del edificio, hasta el suelo, pasando por cada uno de los entrepisos construidos para dar albergue a las estancias interiores. Como bien se sabe este sistema estructural es rígido e inflexible y obliga al mantenimiento de las tradiciones de uso y las divisiones asociadas a la forma espacial del sistema arquitectónico.

[17] Leonardo Benévolo, *Diseño de la ciudad 3: el arte y la ciudad medieval,* México, Gustavo Gili, 1979, p. 51.
[18] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 48.
[19] Henri Focillon, "Elementos estructurales de la arquitectura medieval", L. Patetta, *Op. cit.,* p. 156.

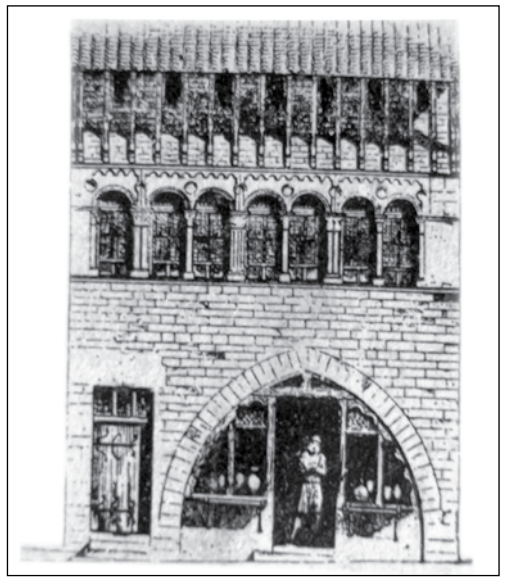
Este hecho de trabajar estructuralmente a partir de muros portantes de piedra también trajo como efecto la imposibilidad de abrir vanos de dimensiones muy amplias ante el temor del derrumbamiento de la edificación, pues si bien en los grandes edificios como las catedrales era factible emplear gruesos muros de soporte y elementos como arbotantes y contrafuertes, en las edificaciones privadas destinadas a habitación, ello no era posible por las restricciones de área de los predios en los que se edificaban y obviamente por las limitaciones presupuestales. Las aberturas para las ventanas tenían al principio pequeños postigos que dejaban entrar algo de aire y luz natural y permitían al mismo tiempo tener contacto con el exterior, pero posteriormente las ventanas se hicieron en tela aceitada, papel y luego en vidrio, cuyo uso sólo se masificó en el siglo XV debido a sus altos costos. Desde una perspectiva junguiana, el *espacio doméstico* occidental se iluminó entonces incorporando en la raíz de su esencia la posibilidad autoconsciente de su propio descubrimiento, así, otro par de polaridades entró en juego de nuevo en el pendular doméstico; la luz que iluminó los espacios arquitectónicos, iluminó la sombra síquica doméstica para acercarla a la unidad sabia.

7.65. Fuerza material para el cultivo del alma: dormitorio papal, *Palacio Papal*, Avignon, Vaucluse, Francia, 1343.

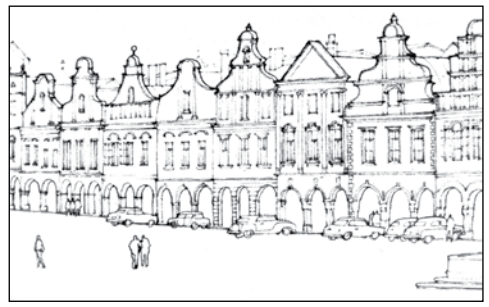
7.66. El fuego doméstico medieval: *Santa Bárbara*, atribuido al maestro de Flémalle (Robert Campin), panel de un tríptico, 1438, Museo del Prado, Madrid, España.

Pero desde el punto de vista pragmático y tal como ocurrió en las viviendas romanas, descritas en el capítulo dedicado a dicha cultura, las condiciones de ventilación y de iluminación no eran suficientemente adecuadas para muchas de las labores que se realizaban en el interior de las casas. Al respecto y como anécdota, cabe citar a Lewis Mumford quien dice: "¿Acaso no sugirió Erasmo de Rótterdam, en una carta al médico de Wolsey, que la salud de los ingleses andaría mejor si los dormitorios tuvieran ventanas por dos o tres de sus costados?"[20] En este orden de lo referente a los artefactos de confort, en relación con la calefacción, los sistemas antiguos de hornos móviles se reemplazaron por chimeneas inicialmente construidas con madera, pero que rápidamente se hicieron en piedra para resistir los incendios constantes. El fuego inherente al concepto doméstico espacial y al *espacio doméstico* desde tiempos inmemoriales, se estableció entonces otra vez en un lugar estable, preciso y categóricamente asociado a la tectónica del microcosmos habitacional.

Respecto a la distribución espacial de los recintos que conformaron las viviendas urbanas medievales puede iniciarse recordando el problema de la densidad por la falta de espacio libre en el interior de la estructura fortificada; esto consecuentemente forzó a crecer en altura, tanto para edificios que albergaban una sola célula familiar como para aquellos mucho más complejos que albergaban varios grupos. Los problemas que esto trajo y las condiciones propias de esta particular disposición de propiedades habitacionales, son prácticamente idénticas a aquellas descritas para las *insulaes* romanas.



7.67. Aportes medievales de lo doméstico a lo urbano: fachada de casa medieval, Cluny, Francia.



7.68. La protección doméstica extendida a lo público: Telo, Checoslovaquia.

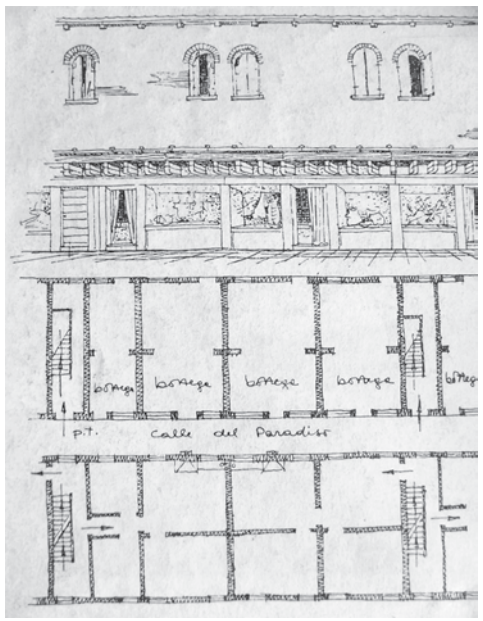
7.69. Escala humana acogedora y amable: pórticos de la plaza principal, Gattinara, Italia, 1642.

Sin embargo, algunos elementos propios del período medieval entraron a hacer parte constitutiva de los tipos arquitectónicos domésticos enriqueciéndolos en el interior y fortaleciendo el principio de urbanidad que primó en la arquitectura medieval. Así entonces, en una gran cantidad de edificaciones aparece un pórtico cubierto en el primer piso de la construcción para conformar un espacio de transición entre la calle y el espacio privado, que además brinda las condiciones necesarias para proteger al peatón de las inclemencias del tiempo facilitando la apropiación del espacio público; la continuidad de este espacio aporticado a lo largo de gran parte de las calles de los poblados medievales otorgó una condición especial de acogimiento y escala peatonal amable que puede ser disfrutado todavía en la actualidad en varias ciudades. Pero vale aclarar que esta estrategia arquitectónica no sólo se dio en Francia e Italia, lo cual podría considerarse como una renovación del pórtico clásico, sino que también apareció en otras ciudades del norte europeo. Estos pórticos como el resto de la edificaciones, fueron hechos inicialmente en madera pero con el tiempo fueron reemplazados por arcos de piedra; incluso en algunas ciudades se establecía que la altura de dichos espacios fuera tal que permitiera ser utilizado para desplazarse a caballo, lo cual determinaba una altura mínima de 7 pies boloñeses (2,66 m).

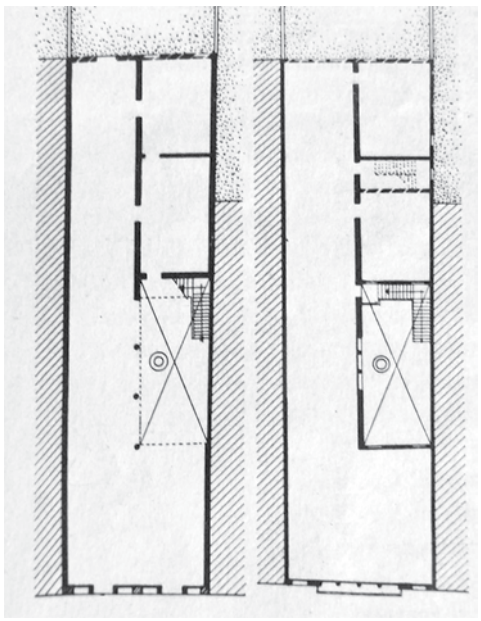
[20] Lewis Mumford, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (E. L. Revol, tr.), Buenos Aires, Infinito, 1966, p. 345.

Después de estos espacios públicos cubiertos aparecen hacia el interior de los predios, los almacenes, bares, tabernas y comercios, que localizados también en los primeros pisos de las construcciones, enriquecen la vida urbana de forma bastante eficaz. Tanto los pórticos como estos locales son aún en la actualidad el motor de la vida urbana pública que se vuelca a las calles y plazas de estas ciudades de herencia medieval. A diferencia de la ciudad clásica en la que se diferenciaba claramente el centro urbano unitario de la vida pública donde se ubicaban los edificios comunitarios como los templos, el ágora, los mercados, etc., la ciudad medieval difunde por todo su trazado la condición pública mezclando las construcciones privadas con las públicas, e incluso, como se ha explicado, combinando en los edificios domésticos, recintos íntimos con lugares públicos en los primeros niveles. Esta ubicación de los locales en el primer piso, trae otras consecuencias positivas, una de ellas es la privacidad del resto de los componentes del sistema espacial de la vivienda; obviamente las estancias localizadas en un segundo o tercer nivel son mucho más privadas que las que están en contacto con la calle, además los recintos altos acogen más aire y luz natural, y las de los últimos pisos reciben directamente el calor de la radiación solar manteniendo secas y cálidas sus atmósferas. La cualificación del soporte de la domesticidad asegura su desarrollo simbólico y constitutivo.

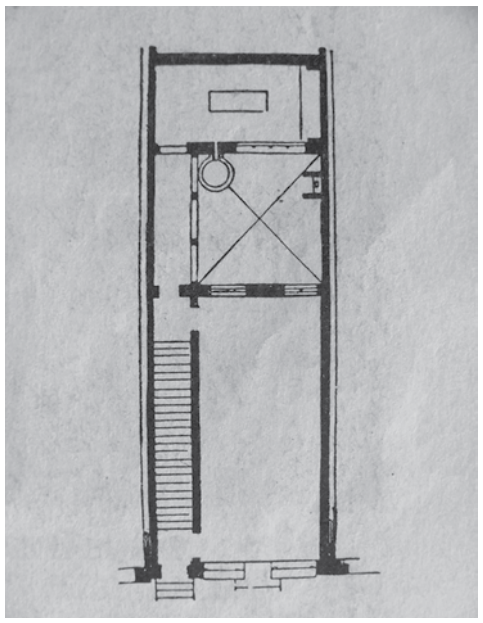
Las cocinas se localizaban casi siempre en el primer piso detrás de los locales y en algunas ocasiones estaban acompañadas de una pequeña habitación que servía a veces de bodega y a veces de dormitorio. Y en la parte posterior de cada predio, se ubicaba, cuando la dimensión de la parcela lo permitía, un pequeño jardín en el que se cultivaban algunas plantas de huerto y se criaban pequeños animales como gallinas, patos, cerdos, etc. Muchas veces estos jardines terminaron cubriéndose, al igual que se hace actualmente, para albergar nuevos lugares que amplían el área útil de la casa ante necesidades no contempladas inicialmente. La ubicación de la masa de la vivienda hacia la parte delantera perimetral de la manzana del lote para estar en contacto directo con la calle, y la liberación de patios y jardines descubiertos en el otro extremo, conformó la manzana tradicional de edificaciones alineadas paramentalmente con un núcleo baldío en el centro del bloque. Nótese que este tipo de manzana descrito, pervive aún hoy y sólo se rompió en el siglo XX con la aparición de los bloques y casas de habitación aislados que serán tema detallado de este trabajo posteriormente.

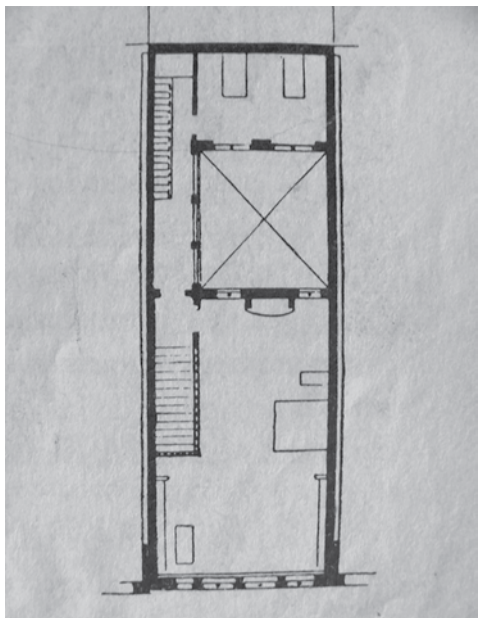


7.70. Los amortiguamientos para lo doméstico: casas medievales alineadas, Venecia, Italia.



7.71. Zonificación y principios espaciales ordenadores en lotes estrechos y profundos: plantas de casa medieval con jardín posterior, Venecia, Italia.





7.72. El sistema espacial típico medieval: plantas de vivienda particular, Cluny, Francia.

Un elemento destacable de la organización espacial interna de los edificios medievales de vivienda más desarrollados, es la ubicación estratégica de las unidades sanitarias en el mismo lugar de la planta pero en diferentes niveles para hacer coincidir verticalmente las tuberías que abastecen y desalojan los servicios. Sin embargo, la mayoría de las casas medievales tenían la letrina en el patio trasero, donde también se encontraba casi siempre el pozo de abastecimiento, lo cual tuvo en muchos casos problemas de contaminación de las aguas limpias por los desechos que se filtraban a través del terreno propiciando enfermedades y epidemias. En varios casos, interiormente y cercano al acceso a la vivienda, se localizó también una escalera para bajar a una bodega que servía para almacenamiento de leña y otros elementos como cueros, vinos y tinajas. La verticalidad cobró importancia radical en el sistema de la casa, la diferenciación y privatización, así como la conciencia de la superposición de estratos mecánicos y funcionales, introdujo en el *espacio doméstico* la idea de que "en el teclado de una vasta lectura referente a la función de habitar, la torre es una nota de grandes sueños".[21]

Volviendo a los sistemas espaciales domésticos de la medievalidad, también debe decirse que los espacios de conexión entre habitaciones y salones eran prácticamente desconocidos; corredores, *halles* y articuladores no hacían parte común de las edificaciones. El sistema de relacionamiento de los componentes espaciales del sistema de la casa se basaba simplemente en la contigüidad que unas estancias tenían respecto a otras y en consecuencia apareció el tipo espacial de galería que incluso hasta el siglo XX se utilizó bastante en la arquitectura doméstica vernacular. Este tipo espacial de galería tiene la desventaja de la poca privacidad que cada espacio tiene respecto a los demás, pero contribuye a la idea de cohesión de los miembros del grupo familiar y genera valores de tolerancia, solidaridad y comunidad; valores que por lo demás se han perdido en la actualidad al separar en pequeños microcosmos cada habitación que se hace autónoma. La única entidad arquitectónica cercana a la concepción moderna de corredor, era la escalera angosta que conectaba los diferentes entrepisos de la edificación; pero incluso la escalera, por falta de espacio, muchas veces era en caracol.

[21] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 56.

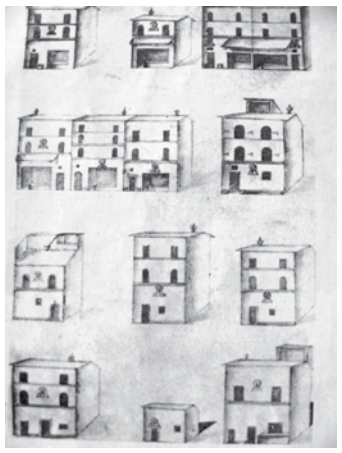
En términos generales, la geometría de la planta de los recintos espaciales domésticos era muy simple y se basaba en rectángulos que aparecen como producto de la operación de dividir la forma global del predio en el que se establecía la edificación. Aquí impera el sentido pragmático y la economía, pero ello también da cuenta de un juicio austero y de una concepción sencilla del ámbito doméstico. En sección, estos espacios también obedecen a la misma geometría rectangular y sólo los recintos de los últimos pisos con cubiertas inclinadas, asumían la triangulación impuesta por los techos; la espacialidad de aquellos lugares que poseían estas cubiertas de ángulos agudos, estaba enriquecida por las estructuras de las cerchas de madera que ayudaban a estructurarlas, aunque algunas veces quedan ocultas en trasteros, áticos y buhardillas. Las habitaciones de mayor jerarquía se localizaron hacía la fachada pública y en cambio las de segundo nivel se orientaban a patios interiores o al patio trasero cuando existía. También puede hacerse el llamado sobre el hecho de que en algunas ocasiones, la habitación principal llegó a tener un pequeño balcón hacia la calle, cuya inclusión en el lenguaje plástico y espacial se difundiría posteriormente.

Esta descripción de la distribución de los espacios que componían una vivienda medieval, obedece a un estrato social medio o alto, pero en las clases menos favorecidas, la situación era más precaria y los miembros de la familia tenían que compartir, incluso en algunos casos, una sola habitación para seis o siete personas en la cual dormían, cocinaban, oraban y se divertían. Mumford[22] plantea que posiblemente el origen de los departamentos de una sola habitación para una familia entera, sea estas construcciones descritas de las ciudades más pobladas de la Baja Edad Media. Algo si es claro, y es que según el sentido de belleza medieval, en el que "[…] una cosa para ser perfecta debe organizarse precisamente según las exigencias de su función […]",[23] hace pensar que para entonces, la organización de los sistemas espaciales y de delimitación de las viviendas medievales tenían su propio sentido de belleza austera.

La condición comunitaria de las viviendas medievales sólo se transforma claramente en el siglo XVIII cuando se introduce en el ámbito doméstico la idea de la privacidad para cada una de las funciones desarrolladas en el interior de una edificación habitacional. Y aunque en algunos palacios y castillos medievales existieron habitaciones y hasta baños privados para los propietarios nobles, estos casos eran la excepción de las condiciones comunes pues debe tenerse en cuenta que los cuartos de baño sólo aparecieron a principio del siglo pasado cuando las condiciones generales de la vivienda mejoraron notablemente. Por estos cambios en la manera de abordar la intimidad y las relaciones entre los diferentes habitantes y entre las diferentes actividades de una vivienda, es que "[…] las casas han sido modificadas cientos de veces con el fin de adaptarlas a los habitantes de las distintas épocas […]".[24]

Cabe resaltar pues dos aspectos del *espacio doméstico* que se estudia, el primero es el carácter indiferenciado en términos funcionales, lo cual era suplido de manera bastante adecuada por los edificios especializados de instituciones públicas ya mencionados, tales como los baños, los hospitales o las panaderías. El segundo asunto destacable, aparentemente contradictorio con ese carácter indiferenciado en lo funcional, es la contundencia interior de lo privado respecto a lo público; consecuencia directa de que "obviamente la Edad Media mística, al desconfiar de la belleza exterior, se refugiaba en la contemplación de las Escrituras o en el goce de los ritmos interiores de un alma en estado de gracia".[25] Pero de todas maneras la mencionada contradicción es también un aspecto propio de la época que reprimía el mundo sensible y sublimaba el mundo espiritual; y como bien se sabe, todo lo que se reprime pulsa y brota posteriormente sin control revelando la verdad.

7.73. *San Jerónimo en su escritorio*, Alberto Durero, grabado, 24.7 x 18.8 cm, 1514.



7.74. El anonimato doméstico medieval: casas, Florencia, Italia.

7.75. Estética colorista: habitación interior, *Castillo mancomunado*, Eltz, Alemania, S. XIII.

En relación al mencionado apeñuzcamiento y la densificación urbana producida por la falta de espacio al interior de los recintos protegidos, "a lo largo de toda la Edad Media se manifiesta la tendencia de los edificios a invadir cada vez más las calles (e incluso los puentes) y los espacio públicos abiertos".[26] Esta disposición se trató de controlar mediante reglamentaciones, que aunque algunas veces fueron poco exitosas, regularon detalladamente los elementos de contacto entre el ámbito público y el privado, especialmente los pórticos, las escaleras exteriores y los aleros de los techos voladizos que cubrían parte de las calles.

Para finalizar esta parte del texto, cabe plantear una tesis sobre el aspecto cromático de los espacios domésticos ya que según el filósofo y novelista italiano Umberto Eco (1932),[27] el gusto por el color y la luz estaba presente en la estética medieval de manera instintiva y casi primitiva; como la literatura y la pintura lo han dejado ver, las ropas, los estandartes, los escudos, las armas, las banderas, las telas, los tapetes, los muebles y los paramentos de las edificaciones, estaban llenos de colores y utilizaron combinaciones que para algunos historiadores eran sinónimo de poco gusto y de una estética sin refinamiento. En este sentido, es deducible que también los espacios arquitectónicos interiores estuvieran llenos de color, y con mayor razón los que estaban destinados a la habitación, ya que la tendencia corriente del ser humano para apropiarse de su enclave y su hábitat, es colocando marcas y símbolos, tal como lo hacen muchos animales como instinto territorial; sólo que el ser humano utiliza elementos más desarrollados con este fin y los emplea muchas veces conscientemente con una actitud estética. "Inmediatez y simplicidad son, pues, características del gusto cromático medieval".[28] Al igual que en la pintura y que en el resto de los objetos, los colores utilizados en los espacios domésticos, debieron ser entonces elementales y estridentes; y debieron haberse utilizado zonas cromáticas definidas y sin matices, yuxtaponiendo colores chillones para generar luz por la percepción del conjunto.

[22] L. Mumford, *Op.cit*., p. 347.
[23] Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Helena Lozano M., tr.), Barcelona, Lumen, 1999, p. 115.
[24] L. Benévolo, *Op. cit.,* p. 5.
[25] U. Eco, *Op. cit.,* p. 19.
[26] A. E. J. Morris, *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial* (Reinald Bernet, tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1984. p. 107.
[27] U. Eco, *Op. cit.,* p. 58.
[28] *Ibíd.*

MUEBLES Y ENSERES

Las limitaciones caracterizaban el mobiliario de los espacios domésticos medievales, aunque obviamente dependían del nivel económico de la familia que habitaba dichos espacios. En términos generales el ajuar era básico y atendía aspectos de carácter funcional; se tenían entre otros objetos, braseros, candiles, alfombras, esteras, espejos, jarras y tinajas. La cama y la mesa eran los dos muebles esenciales; hechos de madera y sin muchos decorados, algunas veces eran desmontables de manera rápida para permitir los cambios de uso de un espacio y flexibilizar su función, aunque sobre el lecho cabe decir que era concebido como algo sagrado, pues era asociado al acto de la procreación. Las camas poseían un tipo de colchón relleno de paja o plumas, al igual que cojines y cabeceras antecesoras de las actuales almohadas, y también hay registros de la utilización de sábanas de lino y mantas de lana.

7.76. Ajuar básico y flexibilidad mobiliaria: la cama medieval.

7.77. Multiplicidad utilitaria: el baúl medieval.

No existieron los clósets tal como están concebidos en la actualidad como muebles fijos adosados a las edificaciones, se utilizaban en cambio baúles para guardar vestidos, utensilios de cocina, alimentos, vajillas, cristalería, los pocos libros que se tenían y en los casos en que se requiriera, ciertas herramientas de trabajo. Dichas arcas se cerraban con complicados herrajes y a menudo servían como asientos. Parece ser en cambio que las dotaciones de cocina eran mucho más complejas, esto debido quizás a que el ritual de la alimentación tenía un significado especial por ser motivo de reunión familiar, diversión y festejo, tal como siempre lo ha sido. Tanto la generalización de la mesa de comer, como los manteles, los cubiertos y los asientos, son prueba de que el hábito romano de comer acostados y apoyados sobre un codo, se cambió por el ritual gálico de comer sentados en torno a una mesa. Incluso por la importancia de esta actividad dentro del mundo familiar, era común encontrar varias mesas para amasar y preparar alimentos, muchos tipos de recipientes, cuchillos y tazas de diversas clases, sartenes, cucharas, platos, aguamaniles e incluso numerosos manteles y paños. No sólo pues la disposición espacial y del mobiliario para comer, sino también la preparación de los alimentos, el tipo de comidas y la frecuencia de las mismas era muy similar a los hábitos alimenticios que todavía se mantienen en la actualidad; salvo por la tecnología empleada con electrodomésticos y gasodomésticos, y el tiempo invertido en las labores culinarias cotidianas, la cocina y el comedor medievales eran bastante similares a los modernos.

Los muebles, al igual que el espacio, son extensiones del ser que le determinan y le mantienen su posibilidad experiencial a través del tiempo. Facilitando la habitabilidad, el mobiliario medieval extiende la conciencia doméstica para catalizar la intimidad y la interioridad exaltando las funciones preeminentes y aseverando que “el armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida sicológica secreta”.[29]

7.78. Generalización de la mesa para comer sentado: *Gula, Mesa de los pecados capitales*, El Bosco (Hieronymus Bosch), óleo sobre tabla, 120 cm de alto x 150 cm de ancho, 1485, Museo del Prado, Madrid, España.

URBANIDAD DOMÉSTICA

Otro aspecto clave para la comprensión del *espacio doméstico* medieval es el sentido de unidad urbana y la conformación de un paisaje continuo de gran respeto por los elementos significativos de carácter comunitario como el caso excepcional de la catedral y los edificios como los monasterios, los palacios de gobierno, los hospicios y los mercados. En términos generales, la vivienda de la edad media, como objeto urbano, es bastante discreta y anónima. Como se anotó, “las casas, casi siempre de varias plantas, se abren hacia el espacio público y tienen una fachada que contribuye a formar el ambiente de la calle o de la plaza”,[30] además cada pieza se teje al resto de las edificaciones siguiendo volumetrías, alturas, materiales y tipos de elementos particulares como vanos, arcadas y cubiertas. Cada casa se hace parte del paisaje por la extensión de su material; sus formas, texturas y colores invitan a quien la habita a ser parte del lugar disponiendo el sentido de pertenencia, de comunidad y de solidaridad asociado al *espacio doméstico,* lo cual se mantiene hasta la llegada de la modernidad amante de la innovación y la diferenciación.

7.79. Lo doméstico al servicio de lo público: casas medievales porticadas en torno a las torres de la Porta Ravegnana, Bolonia, Francia.

[29] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 111.
[30] L. Benévolo, *Op. cit.*, p. 48.

Esta imagen unitaria de la urbanidad doméstica también puede vincularse con la metafísica promulgada por el filósofo alemán Nicolás de Cusa (1401-1464), quien, de acuerdo con lo expuesto por Eco,[31] planteó la idea de que cada ente es una especie de perspectiva sobre el todo, haciendo referencia a la teoría fractal, en la cual, cada parte se relaciona armónica, proporcional y correspondientemente con el todo cósmico. En el sentido que nos ocupa, cada parte entonces, es decir cada edificación, se limita a reproducir en menor escala, la intención, composición y conformación del todo: la ciudad. Las viviendas no hacen alardes, no tienen deseos de resaltar o destacarse, ellas no se consideran especiales ni singulares, son sencillas, pero al mismo tiempo constituyen poética, simbólica y ricamente los universos domésticos privados de cada grupo familiar.

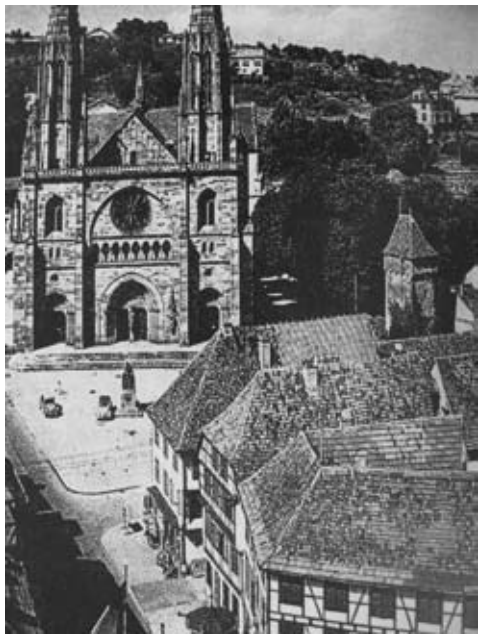
7.80. La reproducción metafísica del sentido cósmico medieval: Siena, Italia, dibujo de Rogelio Salmona.

7.81. La clave doméstica de la condición burguesa medieval: Palacio Davanzati, Florencia, Italia, S. XIV.

La imagen arquetípica de la casa con techado a dos aguas, que se ve a menudo en la arquitectura vernácula tanto urbana como rural y que también se encuentra en la más refinada creación arquitectónica de ilustres arquitectos de reconocimiento universal, está presente en el paisaje urbano medieval de forma generalizada y extensa. Esta imagen simple y poética, sinónimo de serenidad, de hogar acogedor, de tradición retomada, es la expresión fulgurada de los individuos que la habitaron y de quienes la habitan hoy, que muy probablemente son descendientes y herederos de sus constructores. Así, la casa adopta un sentido trascendental y se convierte en poesía de piedra al mantener viva la memoria ancestral urbana y generar los sentimientos y valores asociados a la dimensión creativa al "hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera […]".[32]

Un asunto que no debe escapar a este texto es el aspecto metafísico de la vivienda medieval en tanto que "la casa es el símbolo más elocuente del poder del linaje familiar y el marco de sus relaciones sociales". [33] La casa es un elemento clave de la condición de ser ciudadano medieval, ella es el lugar de referencia para todos los miembros de una familia, es el hilo conductor de la tradición y el mantenimiento de los valores transmitidos de generación en generación, es bastante elocuente por ejemplo, el hecho de que muchos historiadores y suficientes datos fiscales, hacen referencia al nombre de una persona asociado a su domicilio; en la casa se discutían y se atendían los aspectos más trascendentales y los más cotidianos de cada familia. La visita a la casa del pariente mayor era signo de deseo de mantener la unidad familiar y en ella se reunían periódicamente familiares y allegados para conservar los vínculos y mantener la alcurnia. La construcción de una casa era un acontecimiento muy significativo para la historia particular de cada familia, lo mismo que el traslado a una propiedad de mejores condiciones o la edificación de una más amplia y confortable. De manera opuesta, la venta forzosa, la confiscación, la ocupación por enemigos o la demolición obligada por la justicia era una situación desmoralizadora para una familia, símbolo de decadencia o de descomposición de su unidad pues como se ha sostenido, la casa es la extensión del ser, es la habitación de la domesticidad que en este tiempo está íntimamente ligada a la profundidad del linaje.

A manera concluyente respecto al período medieval, puede afirmarse que en la Baja Edad Media el *espacio doméstico* anunciaba la llegada de una nueva forma de entender la corporeidad, la relación con los otros y con los íntimos, el péndulo del hogar se inclinaba hacia el punto inferior de su equilibrio después de haber estado sesgado por el pensamiento simbólico y espiritual que encontró en la arquitectura universos fabricados con porciones de cielo mezclados con pedazos de tierra, piedras y maderos sabiamente elegidos para componer un cofre digno, fuerte, sólido y amable, suave y también dócil, moldeable pero a la vez resistente y casi eterno. Estas casas, las que no han sido demolidas y se han mantenido en pie, se han envejecido obviamente, pero de manera noble, y han permitido la adaptación, la expansión y el crecimiento, no sólo físico, sino sobre todo el crecimiento espiritual de sus moradores a lo largo de muchos siglos ratificando que la función de habitar en la intimidad comunica lo vacío y lo lleno y que en la morada anónima se acoge el espíritu profundo de la inmensidad poética del ser humano.



7.82. El paisaje urbano medieval, conspirando una nueva era: Obernai, Francia.

[31] U. Eco, *Op. cit.*, p. 169.
[32] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 254.
[33] Manuel-Fernando Laredo Quesada, *La vivienda: espacio público y espacio privado en el paisaje urbano medieval*, Actas de la VIII semana de estudios medievales: la vida cotidiana en la Edad Media, Nájera, agosto 4-8 de 1997, Instituto de estudios riojanos Logroño, 1998, p. 12., disponible en: www.vallenajerilla.com/berceo/laderoquesada/viviendamedieval.htm (consulta mayo 14 de 2007).

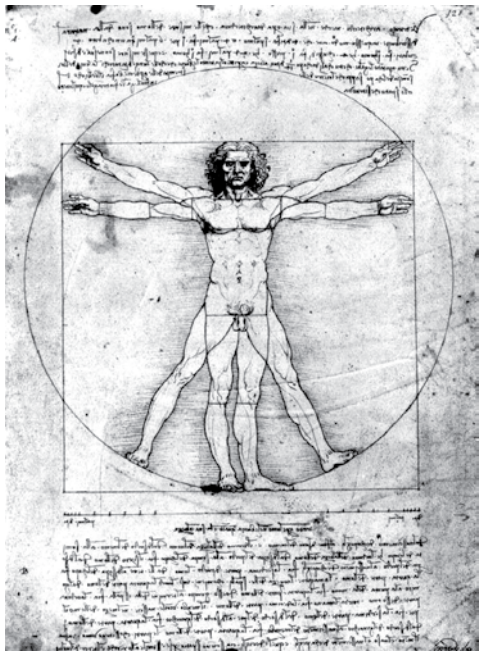
CAPÍTULO 8

LA VUELTA AL MUN[]()

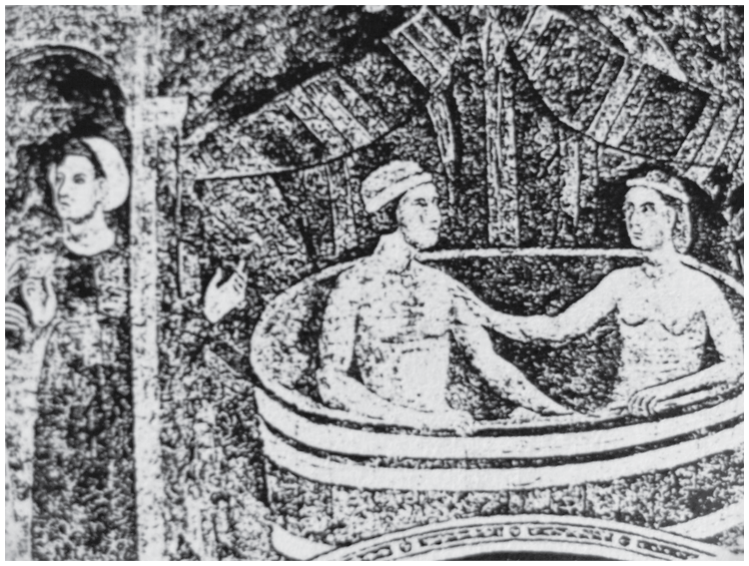
La reaparición del Humanismo facilitado por el contacto con el mundo antiguo, luego del período medieval, conlleva a un movimiento cultural y artístico de renovación y redescubrimiento del mundo que ya había sido preparado por el período Gótico. El resurgimiento cultural ya descrito, la reaparición del comercio, de la ciudad como punto de intercambio y un incipiente desarrollo industrial, permitieron revalorar al individuo y volver a una visión antropocéntrica del universo. Aunque el contacto con la antigüedad greco romana fue más ideológico que fenomenológico, el Renacimiento se aproximó a él a través de los textos conservados y por lo tanto suscitó una reflexión crítica y un movimiento intelectual para hallar la verdad del texto original.

El Humanismo como fenómeno cultural que identifica plenamente al Renacimiento aportó la actitud de vivir colmadamente la vida sin considerar futuros premios o castigos, por esto el arte se hizo más para agradar al hombre y no tanto a Dios. "[…] el humanismo no es propiamente un sistema filosófico sino, más que todo, una posición vital y concreta del hombre frente a sí mismo, una perspectiva del hombre que lo determina y lo señala como eje y centro de toda la actividad humana. En consecuencia, todo debe estar a su servicio, contribuyendo a su realización y a su perfeccionamiento físico, moral e intelectual".[1] Esto incluye por supuesto a la arquitectura, la vida social, la esfera íntima y el *espacio doméstico*.

8.1. Redescubrimiento del mundo: *Die Badenfahrt* (Dos momentos de la vida de un cristiano), Thomas Murner, 1514, fragmento.



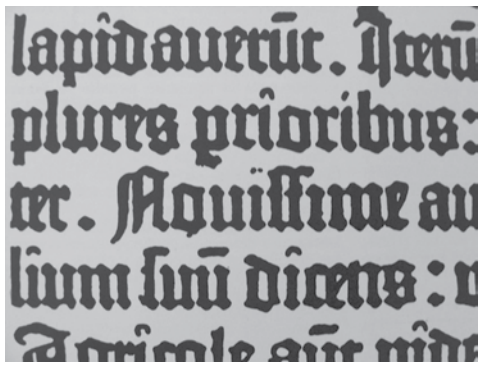
8.2. El hombre de nuevo al centro: *El hombre de Vitruvius,* Leonardo da Vinci, 1492.



8.3. La vida plena: *Escena de la vida conyugal,* anónimo sienés, finales del S. XIII.

[1] Eduardo Santa, *La crisis del Humanismo,* Bogotá, Tercer Mundo, 1986, p. 13.

Pero el Renacimiento condujo a una inversión de valores respecto a la historia del arte y al mundo clásico; en aquel momento se concedió una enorme importancia a lo universal y como consecuencia se entendió el sentido de la visión como más importante que el de la audición. Este nuevo pensamiento preparó y al mismo tiempo reflejó un cambio profundo en la concepción de la humanidad que dispuso la llegada de lo que se ha denominado la Modernidad, y que luego del período Medieval retomó el interés por el mundo y por la naturaleza desde una perspectiva humanista y racional. Un elemento fundamental en este movimiento cultural fue la aparición de la imprenta, que facilitó la difusión del Renacimiento luego de varios intentos precarios en los Países Bajos y la posterior y feliz invención de Johannes Gutenberg en 1412 en la ciudad de Maguncia.



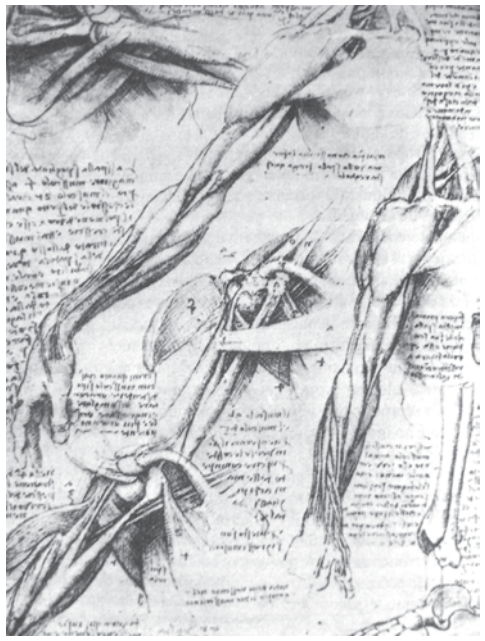
8.4. La llegada de la Modernidad: Fragmento de la Biblia de Gutemberg, 1455, Maguncia, Alemania.

Para el arquitecto, pintor y teórico del arte italiano Giorgio Vasari (1511-1574), el Renacimiento era un nuevo nacimiento del buen arte antiguo, y aunque ya el emperador Carlomagno (742-814) alrededor del año 800 había planteado un renacimiento de la cultura y del arte romano, es realmente en el siglo XIV cuando confluyen una serie de condiciones para ver la aparición de este nuevo período de la cultura occidental. La relación con lo griego y el contacto con Constantinopla fueron dos aspectos claves para el resurgimiento del Humanismo, muchos intelectuales bizantinos después de la caída de Constantinopla en 1453 viajaron a Italia que era centro de poder y riqueza, y este contacto posibilitó la recuperación de la lengua griega, facilitando la aproximación a los textos antiguos que serían el germen del fenómeno cultural denominado el Renacimiento.

8.5. El buen arte antiguo: *Palacio Pitti,* Filippo Brunelleschi, Florencia, Italia, 1557-1566.

8.6. La imaginación activa: *La escuela de Atenas,* Rafael Sanzio, fresco, 1510, sala de la Signatura, Museo del Vaticano, Ciudad del Vaticano.

Los renacentistas ciertamente creían que su cultura era como la griega pero realmente se imaginaron el mundo antiguo a través de las descripciones contenidas en los libros; sin embargo, el Humanismo Renacentista fue un movimiento auténtico porque surgió de una conceptualización propia del hombre con un carácter religioso visto cada vez más desde una perspectiva laica. El pintor, escultor y humanista italiano Leonardo da Vinci (1452 - 1519) decía por ejemplo que "los antiguos llamaban al hombre un mundo menor, designación justa, porque está compuesto de tierra, agua, aire y fuego como el cuerpo terrestre, y a él se asemeja".[2] Con esta idea se percibe la referencia directa al mundo clásico y de manera clara la visión analítica, comparativa y lógica que caracterizó el espíritu de la época que entre otras cosas consideraba al hombre como parte constitutiva del universo. Pero lo más importante quizás es que esta idea se estableció como el marco teórico referente para toda la investigación antropométrica del ser humano, de sus características físicas, sus movimientos, posturas y sobre todo de sus actitudes, sentimientos y estados del alma, estos últimos, objetivos finales del arte renacentista como manifestación de su humanismo. La consecuente perfección técnica alcanzada por el arte renacentista en la pintura y la escultura es incomparable respecto a cualquier otra época de la humanidad, la autonomía que el arte logró en términos técnicos alcanzó el máximo nivel y gracias a ello fue posible representar cualquier deseo plástico; desde aquel momento histórico cualquier intención artística encuentra respuesta de factibilidad material.



8.7. La visión analítica de la polaridad masculina: dibujo científico, Leonardo Da Vinci.

8.8. La concepción autónoma del arte: *David,* Miguel Ángel Buonarrotti, mármol, 517 cm de altura, 1501-1504, Galería de la Academia, Florencia, Italia.

De hecho, a partir del Renacimiento se rompe con la antigua manera de ver la obra de arte, se retoma y perfecciona la concepción autónoma del arte como disciplina independiente y desde entonces, este ideal cada vez se acentúa más hasta el presente; cada disciplina artística desde aquel momento, posee su propio dominio de significados y significantes con la consecuente independencia en la producción de objetos y situaciones. Se volvió a recuperar la antigua soberanía que habían tenido la escultura y la pintura, y que se había perdido en el Medioevo en beneficio de un universo unitario al servicio de la fe. Igualmente aparecieron las obras sin encargo y el afán comercial determinó la importancia

[2] Leonardo da Vinci, *Aforismos,* disponible en: www.arquitectuba.com.ar (consulta: junio / 2006).

de la facilidad de transporte ya que una obra pequeña, desprendida de cualquier soporte arquitectónico y con independencia espacial, podía ser obviamente más fácil de mercadear, lo cual favoreció mucho más a la pintura que a la escultura por obvias razones. La arquitectura, aunque un poco ajena a este fenómeno de autonomía comercial, encontró en los dineros de los ciudadanos pudientes un territorio fértil para la creación de obras significativas de carácter privado y por ende, el espacio matérico del dominio doméstico evolucionó a zancadas.

8.9. Independencia significante y simbólica de la arquitectura: *Brandstad,* casa del Renacimiento, 1680s, Sydöstra Skåne, Suecia.

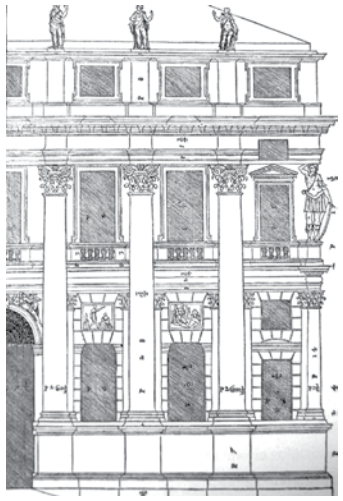
8.11. Obras privadas significativas: *Palacio Vendramin-calergi,* Marco Codussi, 1481-1509, Venecia, Italia.

8.10. La prestancia comercial respaldando el desarrollo doméstico: *Palacio Rucellai,* Leon Battista Alberti, Florencia, Italia, 1450.

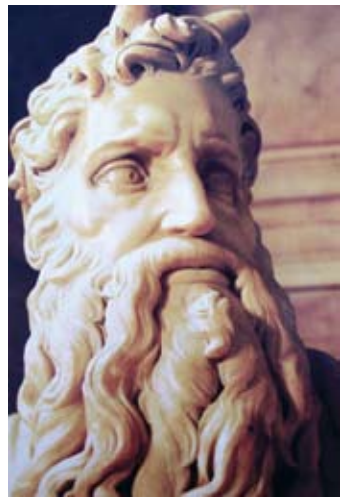
8.12. La figuración del artista: *Palacio Antinori,* Giuliano da Malano, Florencia, Italia, 1461-1469.

En este periodo histórico los artistas conformaron una clase de trabajadores libres económica y socialmente reconocible; al principio en los talleres renacentistas había una concepción comunal medieval y la obra de arte no era todavía una expresión de una personalidad específica, pero posteriormente esta idea se transformó y la educación artística pasó del taller a la escuela, privilegiando ya los aspectos teóricos sobre los prácticos. Incluso en el Alto Renacimiento, hacia el siglo XVI, se dio el máximo desarrollo de la individualidad, y el artista se mantuvo apartado de un mecenazgo particular convirtiéndose en una especie de genio a quien se le justificaba cualquier excentricidad y se le admitía incluso que su personalidad superara la obra.

En el Renacimiento el arte simbólico medieval, caracterizado por partir de intuiciones provenientes de la naturaleza, se transformó adecuando libremente la forma y el concepto; el contenido de una obra se dotó entonces de la forma más apropiada, lo cual permite afirmar que el espíritu del arte halló al fin su forma. "El arte clásico alcanzó las cumbres más altas, pero tiene el 'defecto' de 'no ser sino arte, arte simplemente y nada más'. O sea: en él, el espíritu está enteramente absorbido en lo sensible y en lo corpóreo, haciéndose, pues, particular, y no absoluto y eterno, cosa que sólo puede encontrar su expresión en la espiritualidad pura".[3] Como ya se ha dado a entender, los artistas renacentistas dominaban por completo la técnica y el conocimiento riguroso del mundo natural y convirtieron la naturaleza en fuente de inspiración artística; ella, que había adoptado un lenguaje divino en la Edad Media, adoptó un lenguaje humano en el Renacimiento. De esta transformación conceptual surgió el aspecto artístico del mundo y del universo como principio eterno en el cual, partiendo de la representación de la naturaleza como paradigma para ser imitado fielmente, el arte como reflejo del espíritu holista que cobijaba la época, trabajó simultáneamente la inclusión del sentimiento en la obra tratando de equilibrar las dos dimensiones básicas del universo: lo material y lo intangible.



8.13. Recreación clásica formal: fachada del *Palacio Valmarana,* Lisiera, Italia, 1560, lámina de *I Quattro Libri dell´Architettura,* libro segundo, capítulo III.



8.14. Dominio técnico y equilibrio entre lo material y lo intangible: *Moisés,* detalle, Miguel Ángel Buonarrotti, mármol, 235 cm de altura, 1515, Sepulcro de Julio II, Iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma, Italia.

Sin embargo, puede plantearse que el arte del Renacimiento no es del todo autónomo desde cierto punto de vista, ya que él, en algún sentido, se debe a la ciencia; el artista en cambio, sí se considera autónomo, pero el conocimiento de la realidad es una experiencia esencialmente soportada por la fe en la imaginación. En la escultura, la importancia del individuo y el cuerpo estudiado de manera científica, se reflejan en la sensación vitalista y de energía que se transmite en las obras. Toda esta concepción del arte científico y la relación analítica e investigativa con la naturaleza hacen que el historiador polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) defina al artista renacentista como "[…] un mago que conoce la naturaleza física y opera sobre ella".[4] El péndulo entonces se ubicó en el cuadrante racional y como tal el acercamiento lógico matemático y masculino determinó el pensamiento sobre el universo y la producción cultural.

8.15. El interés racional: *Palacio Gondi,* Giuliano da Malano, Florencia, Italia, 1490.

[3] Décio Pignatari, *Semiótica del arte y de la arquitectura,* México, Gustavo Gili, 1983, p. 19.
[4] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas,* 3ª ed., Madrid, Tecnos, 1992, p.105.

El estudio científico del mundo real marcó tajantemente la nueva visión del Renacimiento, la mirada naturalista que tuvo origen en el Islamismo[5] y en el Tomismo,[6] es base fundamental de la concepción renovada y renovadora del mundo. "No sólo en la arquitectura propiamente dicha, sino también en la arquitectura del pensamiento, el sentimiento y la acción, el Renacimiento introdujo el germen premonitorio del racionalismo […]".[7] La concepción actual del mundo, naturalista y científica, es en lo esencial, una creación del Renacimiento; el retorno a la realidad empírica, el redescubrimiento del mundo y del hombre, fueron los problemas esenciales del Renacimiento, que tuvieron una connotación nueva en tanto se caracterizaron por los rasgos metódicos e integrales del naturalismo. La conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados, marcaron la verdadera diferencia respecto al pensamiento del Medioevo. Pero, lo verdaderamente importante no fue que el artista se convirtiera en un observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se transformara en un medio para el estudio de carácter científico de ella y que en aquel momento "[…] el propósito del artista se reduce de manera cada vez más resuelta y consciente a la representación del mundo sensible".[8]

8.16. Representación sensible del arte científico: Ilustración, *Los tres libros de la pintura,* Leon Battista Alberti, 1435.

Surgió entonces la concepción del arte como una expresión libre sin el yugo utilitario; esta expresión liberal, que ya existía en la antigüedad clásica, la retoma el Renacimiento haciéndola condición inherente a la obra y brindando un aporte fundamental en el proceso de autonomía y desarrollo del arte al plantear que su contemplación y goce podían conducir a una forma elevada de existencia.

8.17. El placer estético: casa de Alberto Durero, Nüremberg, Alemania, período renacentista.

La pintura, hija del más universal de los sentidos: la vista, fue considerada superior a la escultura en aquel entonces; para Da Vinci la única ventaja de la escultura sobre la pintura, es que es más durable en términos estrictamente materiales. Decía que la escultura es un arte muy mecánico y que no se podía considerar como una ciencia; a ello argumentaba la fatiga corporal del escultor y la atmósfera general de trabajo en medio de suciedad, polvo, ruido y caos. Para él, así como para la época, el sentido aséptico y pulcro era sinónimo de orden, y el orden a su vez de razón y lógica, aspectos básicos para la valoración de cualquier expresión cultural. En consecuencia es comprensible por ejemplo la clase de imágenes pictóricas de la época que reproducen idealmente espacios geográficos y sobre todo arquitectónicos en los cuales todo está perfectamente controlado y dispuesto según las normas estrictas de la perspectiva y la geometría clásica de corte euclidiano. Incluso se recurre a la ausencia de todo rastro de vida y de naturaleza, exhibiendo el temor inherente al vacío y a lo natural incontrolado y gobernado exclusivamente por las leyes del caos irracional. No sobra pues resaltar que de nuevo el movimiento del péndulo tiende hacia la polaridad masculina; después de haberle dado concesión a lo emotivo, desgarrador y dinámico propio de la cultura gótica, se retorna al comando de la razón dominante.

8.18. La pintura como instrumento histórico de lo íntimo: *El matrimonio Arnolfini,* Jan van Eyck, óleo sobre tabla, 18,9 x 59,9 cm, 1434, National Gallery, Londres, Inglaterra.

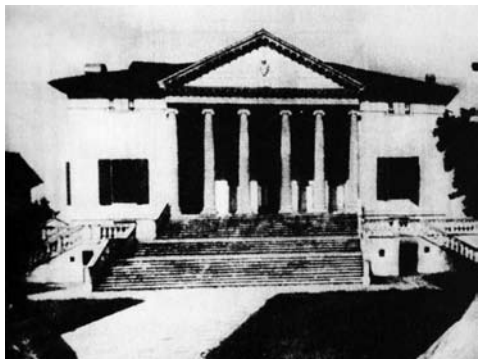
8.19. Asepsia y pulcritud en el dominio íntimo: *El aseo*, José Amman, 1574.

8.20. El temor a lo incontrolado: *La ciudad ideal,* Luciano Lausana o Piero de la Francesca sobre dibujo de Leon Battista Alberti, témpera sobre madera, 60 x 200 cm, 1470, Galería de las Marcas, Palacio Ducal, Urbino, Italia.

Otra de las consecuencias de la exaltación de la polaridad masculina, es que la obra artística del Renacimiento da la impresión de unidad y continuidad en el conjunto, de homogeneidad y simpleza en el tratamiento de lo representado; a diferencia del arte gótico que se daba por yuxtaposición, por suma y adición de componentes diversos. La percepción háptica del espacio arquitectónico del Renacimiento es totalmente fluida en todas las direcciones, el desplazamiento horizontal a través de las diversas estancias componentes de una edificación se hace de manera continua y sin interrupciones, y desde cada componente se atisban los demás recintos contiguos, incluso a veces si ellos están en diferentes niveles como ocurre en algunas catedrales renacentistas. Aquí hay sin lugar a duda un anticipo importantísimo de la fluidez espacial de la Arquitectura Moderna que despliega un *continum* perceptual de dinámica interrelacionada de los recintos individuales que componen un sistema edilicio.

[5] Conjunto de dogmas y preceptos morales que constituyen la religión de Mahoma.
[6] Filosofía teológica del cristianismo inspirada en la fe y en una teología científica en la cual Santo Tomás de Aquino integró el pensamiento aristotélico, las ideas neoplatónicas y las Sagradas Escrituras.
[7] Jorge Romero Brest, *Historia de las artes plásticas. Tomo IV: las artes derivadas,* Buenos Aires, Poseidón, 1958, p. 350.
[8] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte I,* Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 318.

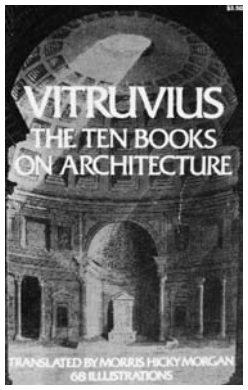
8.21. La percepción fluida del espacio, planta tipo salón (tres naves de igual altura con bóvedas de crucería estrellada): Catedral de Santa María de la Asunción, Juan de Segura, 1517-1533, Barbasto, España.



8.22. Virtualización de lo perenne: *Villa Badoer,* Andrea Palladio, 1556, Fratta Polesine, Italia.

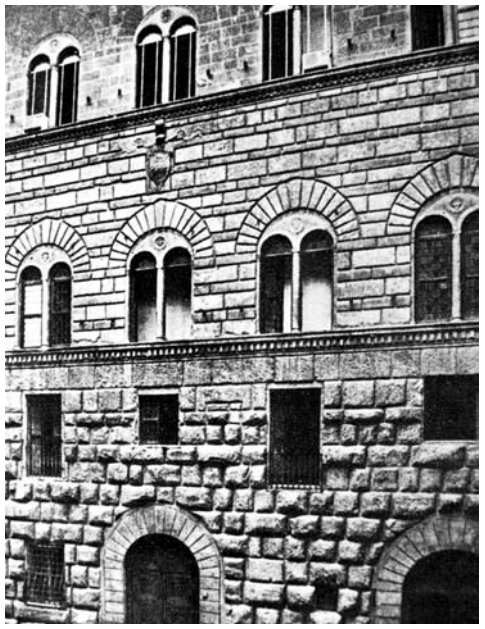
Además y desde otro punto de vista, debe tenerse en cuenta que los hombres del Renacimiento querían perdurar en el recuerdo de los siglos, trascender el tiempo propio y dejar una huella eterna; en este sentido, la escultura y la arquitectura permitieron con toda contundencia plasmar este afán de inmortalidad. Sin embargo, la materialidad de cada momento histórico es menos densa que la de los anteriores períodos que exaltaron la misma polaridad, es decir, la arquitectura hecha por los egipcios para perdurar en el tiempo infinito es mucho más sólida y masiva que la que tuvo igual objetivo en el período Románico, pero la arquitectura hecha por los hombres del Renacimiento con igual sentido de perennidad, es menos sólida y comparativamente tiende a una desmaterialización y una virtualización franca con aquellos períodos que le antecedieron.

Además de todo lo descrito sobre el mundo renacentista, para la arquitectura fue fundamental el hecho de la publicación impresa de los escritos del arquitecto Marco Vitruvio Polión (siglo I) contenidos en el texto *De arquitectura* en el año de 1521; este libro tuvo una significación mística para todos aquellos arquitectos que realizaban estudios sobre la arquitectura antigua y especialmente sobre los edificios romanos que habían sobrevivido en el tiempo. El espíritu de la época buscaba afanosamente guías teóricos con origen en la razón para sustentar conceptualmente la aproximación y transformación del mundo en beneficio del desarrollo material para la humanidad, por lo tanto, todos los tratados cobraron suma importancia y valor significativo como símbolos y signos del triunfo de la razón sobre la intuición; ellos son carta de navegación supuestamente segura para el logro de los objetivos de crecimiento y desarrollo humano.



8.23. La norma tutelar: portada del libro *De Architectura,* Vitruvio, 1521.

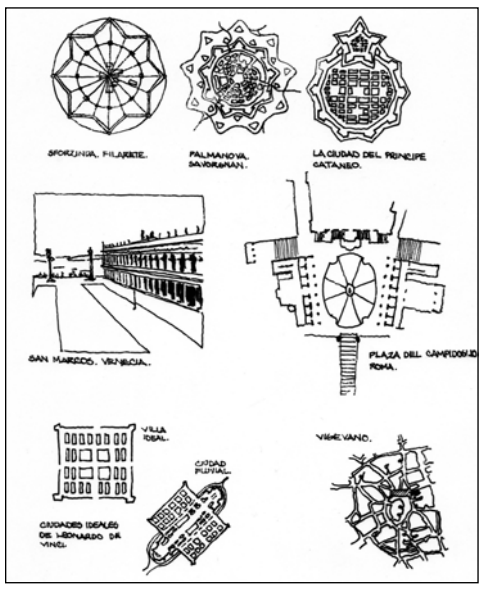
8.24. El triunfo de la razón sobre la intuición: *Villa Rotonda,* Andrea Palladio, 1566, Vicenza, Italia.



8.25. Regularidad creciente: *Palacio de los Strozzino,* Benedetto da Maiano, 1462, Florencia, Italia.

8.26. La imponencia de la perspectiva matemática: Catedral de San Pedro, Miguel Ángel Buonarrotti, 1506-1626, Ciudad del Vaticano.

A pesar de la notoria presencia de la normalización y regularización en las producciones artísticas, incluidos los objetos arquitectónicos producidos en aquel nuevo período histórico, en el caso de la arquitectura es sumamente importante tener presente que la mayoría de las ciudades europeas en el período renacentista ya se habían consolidado; en consecuencia, la configuración geométrica y espacial de los sistemas de los edificios de vivienda es bastante irregular y contienen muchas características de la herencia medieval. Es de anotar que al igual que los períodos históricos precedentes, la vivienda renacentista tuvo mucho menos importancia que la edificación de otros tipos arquitectónicos como los palacios, las bibliotecas y por supuesto, los templos y catedrales.



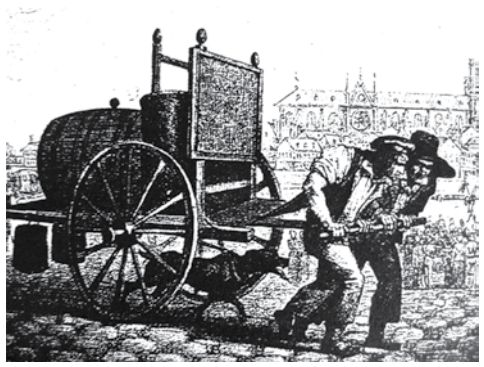
8.27. Principales estrategias de intervención urbana durante el Renacimiento: nuevas ciudades fortificadas, regularización de espacios medievales, planteamientos ideales.

8.28. La intervención matemática: Plaza de San Marcos, Venecia, Italia.

8.29. La herencia militar: dibujo aéreo de Ferrara, Italia, ciudad del siglo XIV.

8.30. Eficiencia y orden: vista aérea de Palmanova, Vincenzo Scamozzi, Italia, 1597.

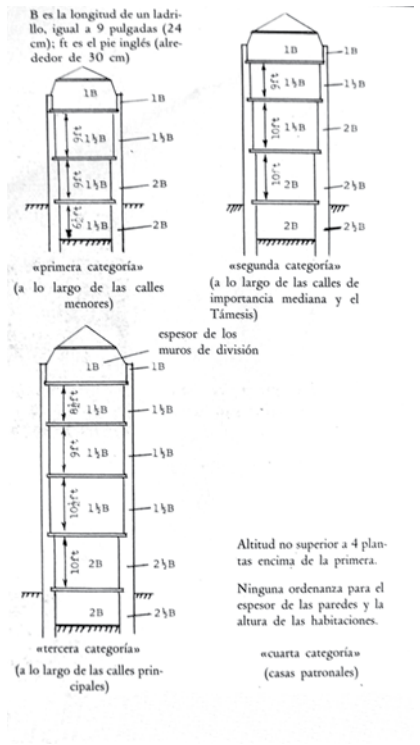
De todas formas no puede pasarse de largo sin anotar que también en el Renacimiento se propusieron numerosas ciudades ideales, de las cuales se construyeron algunas como Ferrara y Palmanova en Italia. Pero la mayoría de los trabajos e intervenciones de carácter urbano apuntaron a la regularización de espacios medievales para ordenarlos a la luz de la perspectiva matemática y el principio racional que aboga por la pulsión de corte positivista.



8.31. La democratización de las nuevas costumbres íntimas: *Los baños a domicilio*, Marlet.

Con idéntica polaridad, los frecuentes incendios de vastas proporciones, tales como los ocurridos en Ámsterdam en 1451 y 1452 y en Londres en 1666, obligaron la promulgación de leyes que exigían el uso del ladrillo y la teja para reemplazar los tradicionales materiales combustibles como la madera y la paja. Poco a poco también aparecieron normativas que exigían la implementación de desagües, alcantarillas y acueductos para surtir y recoger agua de consumo y de desecho, tanto para los primeros como para los pisos altos; incluso tales disposiciones legales incluían la utilización de cajas y tapas de registro cuando las tuberías fueran enterradas. Ya en 1565 en la misma ciudad de Ámsterdam también se legisló para controlar la calidad de las cimentaciones y para exigir a cada predio un retrete privado. Así pues las condiciones del espacio doméstico fueron mejorando ostensiblemente con el transcurso de los años y en la medida en que la capacidad económica de sus habitantes y propietarios lo permitieron. Ya en el siglo XVI, "casi todas las casas burguesas de Inglaterra contaban con un sistema de desagüe y con pozos negros subterráneos (aunque no con alcantarillas)",[9] incluso se utilizaban los lavamanos y las bañeras aunque no existían los cuartos de baño, excepto en algunos monasterios y palacios.

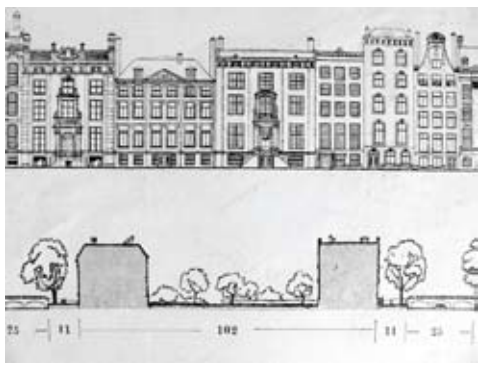
Las normativas y las reconstrucciones o expansiones de las ciudades en los siglos del XV al XVIII, regularizaron gran parte de los tejidos urbanos y de las edificaciones de vivienda. La reconstrucción de Londres después del mencionado incendio de 1666, además de normatizar los anchos de las calles y avenidas, también definió las secciones transversales de los edificios bajo tres tipos básicos: los de cuatro pisos para las fachadas de la calles principales y mayores; los de tres niveles para las calles y callejuelas de alguna importancia y los que daban al río Támesis; y los de dos pisos para pasajes y callejones; todos con posibilidad de altillos bajo las cubiertas inclinadas, y de sótanos bajo el nivel de la calle. También se determinó un tipo de vivienda unifamiliar aislada con jardines y patios que no estaban alineadas al sistema de vías de la ciudad. La construcción y los materiales también se reglamentaron minuciosamente definiendo anchos de muros y altura de entrepisos, obligando la construcción de muros cortafuegos y determinando el ladrillo o la piedra como únicos materiales de fachada permitidos. También incluso se definió en términos legales la pertenencia de los muros medianeros a ambos vecinos y el costo que debía pagar un segundo constructor sobre el muro medianero que un primer propietario ya hubiese levantado.



8.34. Normas para la reconstrucción de las casas en Londres, 1667.

8.35. Prototipos de la domesticidad aislada: casa londinense.

8.36. Continuidad de los principios medievales: casas adosadas en la calle del Preti, Venecia, Italia.



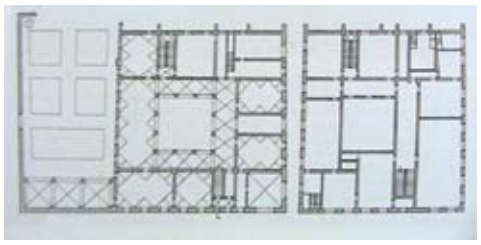
8.32. Legislación en el espacio doméstico: fachadas de casas, canales del Seiscientos, Ámsterdam, Holanda.

8.33. El baño compartido: *Crónica Suiza,* Johannes Stumpf, 1586.

8.37. Estructura espacial especializada: *Palacio familiar,* hoy museo de la Fundación Horne, Florencia, Italia, finales del S. XV.

[9] Witold Rybczynski, *La casa: historia de una idea* (Fernando Santos Fontenia, tr.), Madrid, Nerea, 1986, p. 40.

8.38. Diferenciación moderna respecto al pasado medieval: *Palacio Davanzati,* Florencia, Italia, S. XIV.



8.39. Recintos ancestrales complementados con nuevos articuladores: planta del *Palacio Médicis*, Michelozzo di Bartolomeo, Florencia, Italia, 1446-1459.

8.40. La naciente idea del espacio doméstico moderno con estancias especializadas: grabado florentino, 1500 aprox.

8.41. La intimidad pública del baño: *Crónica Suiza*, Johannes Stumpf, 1586.

Al igual que muchos de los edificios y de las casas medievales, algunos edificios de la llamada Modernidad correspondientes a los períodos del Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo, aun se conservan hoy en las ciudades europeas con variaciones menores y con algunos cambios de usos. La típica casa burguesa europea del siglo XVII mantenía su ocupación en el antiguo predio medieval, sólo que en vez de tener uno o dos niveles, ahora tenía tres o cuatro; la estructura del sistema espacial era prácticamente la misma medieval, pero los cuartos se habían empezado a especializar: había una habitación, (la *salle* en París, el *hall* en Londres) como comedor y espacio para las reuniones sociales, la cocina se había diferenciado del resto de los recintos, y ya algunas habitaciones se disponían exclusivamente para dormir. En relación al cuarto de baño todavía no existía como tal, ni siquiera en los palacios; en cambio había un retrete portátil que consistía en una caja acolchada que los sirvientes llevaban a los aristócratas cuando lo requerían y en la cual se introducía la persona por completo para realizar sus necesidades fisiológicas. Con este proceso de especialización de las estancias habitacionales se iniciaba la consolidación de la idea moderna de *espacio doméstico* en la cultura occidental que se instauraría de manera definitiva en el siglo XVIII.

8.42. El trabajo especializado por fuera de la casa: *La barbería,* José Amman, 1574.

8.43. Mestizaje arquitectónico: Iglesia de Santo Domingo, Cuseo, Perú, 1534-1633, construida sobre Koricancha, templo del sol.

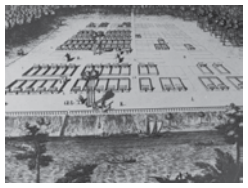
8.44. La retícula territorial, dominio administrativo: estado de Indiana, EEUU.

Más no todo era así y a pesar de los saltos en el proceso de autonomía y especialización del espacio arquitectónico que daba cabida al *espacio doméstico,* algunos apartamentos eran lugar de habitación de varias familias, especialmente cuando el espacio era lo suficientemente amplio para alquilar algunos cuartos, que no tenían las mismas comodidades que las de la familia propietaria y por lo tanto mantenían la mezcla de funciones en un mismo recinto. De todas maneras cada vez había menos gente trabajando en el lugar del espacio arquitectónico doméstico, lo cual propiciaba una mayor intimidad y la identificación ya casi exclusiva de la casa con el ámbito familiar privado que seguía siendo un universo poco mostrable en relación con los espacios arquitectónicos de los edificios públicos en los que se invertía todo el gusto, el dinero, el tiempo y la decoración posible. Las palabras de los habitantes de aquellos recintos tal vez se asemejaban a las de Bachelard: "Venimos a distendernos en un pequeño espacio. Este es uno de los miles de ensueños que nos sitúan fuera del mundo, que nos colocan en otro mundo […]".[10]

LA APARICIÓN EN ESCENA DEL NUEVO MUNDO

Aunque el descubrimiento de América en 1492 corresponde cronológicamente al movimiento renacentista europeo, la herencia indígena y los procesos de mestizaje arquitectónico consecuentes con la colonización europea no hacen parte de la cultura habitacional arquitectónica contemporánea de Occidente, salvo contadas excepciones puntuales; por tal motivo su análisis profundo no hace parte de este trabajo aunque se reconoce su enorme e inexplorado valor. Dentro de los intereses de esta investigación en cambio, cabe incluir una breve referencia al sistema de ocupación de los territorios norteamericanos y ciertas características de la vivienda de los colonos europeos que habitaron estos dominios y que posteriormente se integrarían a la cultura universal de Occidente dictando incluso algunas pautas hasta convertirse en uno más de los protagonistas del *espacio doméstico* occidental actual.

8.45. Asentamiento pionero: San Francisco, California, EEUU, 1776.



8.46. Surgimiento sin pasado: Savannah, Georgia, EEUU, 1724.

8.48. La prestancia neoclásica: casa londinense típica del S. XVII.

8.47. Transformación abrupta: edificio *Viceroy,* Brickell, Miami, Florida, EEUU.

A diferencia de las ciudades europeas, los núcleos originales de las ciudades norteamericanas estuvieron constituidos por edificios residenciales que fueron desplazando los usos domésticos de los primeros pisos hacia los niveles superiores y que posteriormente fueron reemplazados radicalmente por edificaciones de mucha mayor altura gracias a los avances tecnológicos que

[10] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 198.

permitieron la aparición de los rascacielos. En Europa por el contrario, las casas que desaparecieron del centro histórico de las ciudades, fueron reemplazadas por otras edificaciones entre finales del siglo XIX y principios del XX que contenían locales comerciales y apartamentos de vivienda con diseños más o menos uniformes y alturas entre cuatro y diez pisos con mucha conciencia de las implicaciones y las necesidades urbanas en el espacio público. En las ciudades estadounidenses este tránsito entre las modestas y pequeñas casas hacia edificaciones medianas no se dio, y por ello todavía es posible encontrar al lado de pequeñas edificaciones domésticas de dos o tres pisos, lotes baldíos o enormes torres de dimensión desproporcionada respecto a la escala humana y las construcciones unifamiliares.

La mayoría de las casas edificadas entre finales del siglo XVII y principios del XIX en las ciudades norteamericanas, obedecían a tipos londinenses posteriores a la reconstrucción de 1666. Utilizaban pues ladrillo y daban la impresión de cierta prestancia gracias a sus detalles neoclásicos y a la altura lograda por sus tres niveles; muchas de estas edificaciones domésticas tenían asociado un jardín alrededor y se mantuvieron aisladas por largo tiempo. Es muy importante comprender que el proceso de urbanización de América del Norte partió prácticamente de cero, es decir, los poblados indígenas no se tuvieron casi en cuenta para la fundación de las nuevas ciudades que prefirieron establecerse en sitios geográficamente estratégicos para el transporte de personas y mercancías. La evolución de estos asentamientos en relación comparativa con las ciudades del Antiguo Continente, es supremamente acelerado y por lo tanto las construcciones domésticas no tuvieron la ancestral herencia de civilizaciones antiguas establecidas en el sitio que se colonizaba. Los tipos de vivienda, además de reproducir los modelos europeos de la época, permitieron el paso a una arquitectura experimental que posteriormente daría lugar al famoso sueño americano asociado a un estado idílico de libertad y progreso indefinido, cuyos tipos arquitectónicos se analizarán posteriormente.

Norteamérica, colonizada por pueblos anglosajones herederos de la burguesía protestante, reprodujo los valores del orden impuestos por su pragmatismo y la racionalidad cuyo origen se ubica en las culturas del norte europeo; en el caso de América del Sur y Centroamérica, se presentó un fenómeno muy diferente, la presencia de España y Portugal significativamente más importante que la de otros grupos como los holandeses y franceses en el Caribe, marcó un rumbo histórico determinado por la condición latina heredera del espíritu mediterráneo europeo y de la condición aristócrata cristiana; la diferencia de estos dos caracteres culturales tuvo origen en la división de Europa en un norte protestante y un sur católico después del fenómeno político religioso de la Reforma y la Contrarreforma del cual se ampliará el contexto en el siguiente capítulo de este texto. Los ideales coloniales de españoles y portugueses impusieron un orden urbano que recoge el legado hipodámico de retículas ortogonales para los trazados urbanos y el patrimonio arquitectónico de ascendencia árabe de patios, techados de teja de barro y casas introvertidas poco abiertas en sus fachadas.

8.53. El orden impuesto: Caracas, Venezuela, 1578.

8.54. Presencia ajena: Puebla, México, 1531.

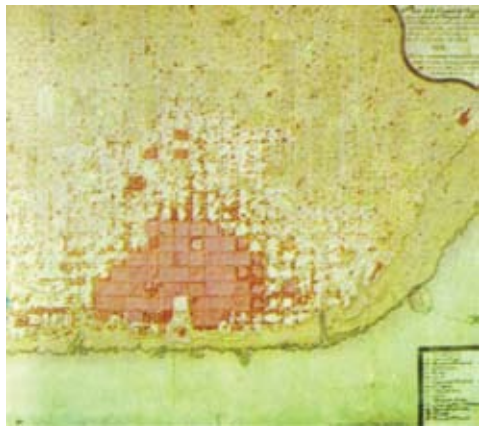
8.49. Lo indígena ignorado: poblado nativo de tipis, Norteamérica.

8.50. El sueño idílico norteamericano, domesticidad aislada: casa particular, Miami, Florida, EEUU.

8.55. Fundaciones herederas del ancestro occidental: plano de la Villa de Medellín, atribuido al maestro pintor José María Giraldo, 1791.

8.56. El origen español con influencia árabe: casa rural andaluza, España, S. XVIII.

8.51. El interés militar: Lima, Perú, 1535, dibujo de 1687.



8.52. Retícula racional ortogonal, el legado hipodámico: Buenos Aires, Argentina, 1776.

8.57. La deriva portuguesa: primer asentamiento portugués en Río de Janeiro, Brasil, 1555.

8.58. Parentescos mixtos: casa particular vernácula, Sector de la Loma, San Andrés Islas, Colombia.

8.59. Ecos holandeses: casa particular, St. John´s, Antigua, Leeward Islands.

8.61. Ascendencia árabe: *Casa de la Marisancena,* Cartago, Colombia, S. XVIII.

8.60. Genealogía francesa: casa particular, Bridgetown, Barbados, Antillas Francesas.

8.62. Introversión obvia: casa particular, hoy museo de la Galería Cano, Calle de la Inquisición, Cartagena, Colombia, período colonial.

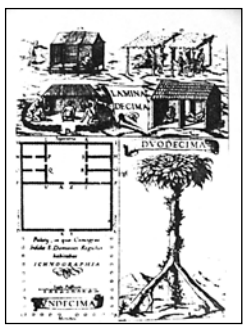
8.65. El Barroco Americano: Catedral de la Habana, Cuba, S. XVIII.

8.66. Estrategias de difusión de la fe: Basílica Catedral, Lima, Perú, 1572-1622.

El *espacio doméstico* también estaba incluido dentro de aquellos principios y como se ha visto que ocurrió en otros momentos de la historia y en otras culturas, a él se le prestó mucha menos atención que a otros ámbitos de la vida; en este caso la arquitectura doméstica era muy básica, de condiciones sencillas y sin ninguna intención plástica importante; debe tenerse en cuenta que quienes llegaron inicialmente a estos territorios tenían intereses estrictamente comerciales, muy bajo nivel cultural y poco que perder en sus lugares de origen. De nuevo aquí, como en el Medioevo y el Renacimiento europeos, la Iglesia y las órdenes monásticas ocuparon un papel importante en la edificación de templos, conventos, hospitales, casas de inquisición y residencias curales; por su parte, el poder civil implantó en sus edificios algunos principios militares para los grandes complejos defensivos de murallas y baluartes cuya importancia y valor tanto histórico, ingenieril, como arquitectónico, supera con creces el valor de la arquitectura institucional o doméstica.

La presencia indígena en América Latina, mucho más fuerte que en Norteamérica, fue prácticamente borrada del panorama cultural, artístico y arquitectónico. Incluso en países como México, Perú y Bolivia, cuyas culturas indígenas habían alcanzado niveles de desarrollo significativamente importantes tal y como se mencionó en el tercer capítulo, tampoco se mantuvo una línea de continuidad arquitectónica. La imposición abrupta de la cultura foránea española y portuguesa determinó el devenir de la producción artística del período de la colonia en América Latina e impuso los valores propios imperantes en la Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII. Lo que se puede considerar como un Barroco americano, bastante tímido respecto al europeo, se manifestó en América como una estrategia de propagación de la fe y de dominio cultural para imputar unos valores descontextualizados y unos estereotipos ajenos a la realidad americana prehispánica.

8.63. La huella indígena cercenada: Tenochtitlán, la ciudad azteca sobrepuesta al plano de la ciudad de México D.F., México.



8.64. El origen mítico de la domesticidad en el Nuevo Mundo: cabañas primitivas en La Española, según el padre Lorenzo Caramuel.

8.67. Lo poético de las condiciones domésticas sencillas: *Torre del homenaje*, Fortaleza de Santo Domingo, República Dominicana, 1503.

8.68. La atención en lo comercial y militar: *Castillo de San Felipe de Barajas,* Cartagena, Colombia, iniciado en 1536.

8.69. Defensa estratégica: plaza de armas, *Fortaleza de San Felipe del Morro,* San Juan, Puerto Rico, iniciada en 1540

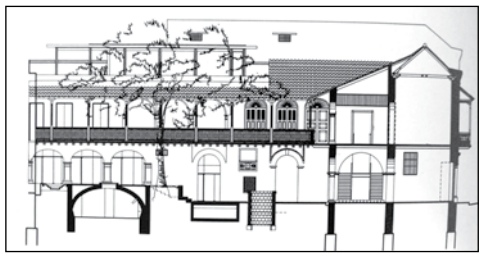
8.72. Riqueza urbana, interioridad doméstica: calle de San Juan, Puerto Rico.

8.73. Estereotipos recurrentes: casa republicana, barrio Manga, Cartagena de Indias, Colombia.

La arquitectura colonial sin embargo, a pesar de su descontextualización y de la ruptura histórica que hizo respecto a la presencia indígena, logró con el tiempo elevar su calidad e introducir en América valores significativos desde lo poético. Las Leyes de Indias que determinaron las condiciones urbanas para los nuevos asentamientos dejaron una arquitectura amable, con escala humana, que tiene en cuenta las condiciones climáticas del emplazamiento y que retoma el tradicional sentido de la diferenciación clara entre los dominios públicos y los privados. En consecuencia, el *espacio doméstico* y su arquitectura se ubicaron en edificaciones cerradas a la calle pública, interiorizadas en torno a los poéticos patios de los cuales se ha exaltado su valor a lo largo de este trabajo, con estancias generosas tanto en área, como en altura y con un esquema tipológico que mantiene la línea genealógica de las casas griegas, romanas y musulmanas. Estos aspectos característicos se mantuvieron durante varios siglos a lo largo del proceso de colonización y el posterior período republicano, y sólo hasta finales del siglo XIX y principios del XX se introdujeron otros modelos que modificaron tanto la concepción del dominio significante como el soporte arquitectónico del *espacio doméstico*.

Así el *espacio doméstico* latinoamericano es ricamente constituido por la influencia de pueblos tan distantes geográfica y temporalmente hablando como los cretenses y micénicos, los greco latinos, los árabes y musulmanes, pero también cuenta con pequeños aportes indígenas y africanos, gracias a la interculturación con los pueblos prehispánicos y con los esclavos negros que llegaron a América desde las costas occidentales de África. Por ello es casi imposible determinar la polaridad imperante en su esencia, lo polivalente de su origen y los constantes elementos foráneos que intervienen en su constitución le determinan el carácter híbrido que en períodos posteriores también recibió imposiciones e influencias foráneas y que hasta la actualidad se ve inundado por tendencias, modas, gustos y movimientos que lo hacen aún más complejo. Tal vez la multiplicidad de su origen y la polivalencia de sus influencias logren un resultado más acorde con la esencia de lo doméstico y por ello "descendemos para habitar junto a la tierra, en el suelo de la cabaña y después, con algunos castillos en España querríamos dominar el horizonte. Y cuando la lectura nos da tantos lugares habitados, sabemos hacer vibrar en nosotros la dialéctica de la choza y del castillo".[11]

8.74. Modelos de otros espacios domésticos: *Quinta Durana,* Bogotá, Colombia, 1922.



8.70. Nuevos valores domésticos para un Nuevo Mundo: Casa particular, hoy museo de la Galería Cano, Calle de la Inquisición, Cartagena, Colombia, período colonial.

8.71. Transiciones espaciales enriquecedoras: *Portales de la Marquesa,* Mompox, Colombia.

8.75. Carácter polivalente: plaza de Medellín, S.E. Salom, Ca, 1860.

[11] G. Bachelard, *Op. cit.,* p.95.

CAPÍTULO 9
EL CONCEPTO MODERNO DE LO DOMÉSTICO

Aunque el origen de la palabra Barroco es un poco incierto, todas las versiones tienen una concepción inicial peyorativa; una alternativa es que provenga del francés *baroque* que significa estrambótico o raro; otra posibilidad es que surja de las palabras portuguesas *barroco* o *barrueco* que se utilizan para designar una perla irregular; o también puede tener origen en las palabras italianas *perruca* que significa peluca o *verrucca* que traduce verruga. Ahora bien, el término Barroco se utiliza para designar la creación artística de un período histórico enmarcado entre el siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII, pero no es posible definir un concepto unificado del Arte Barroco por varias razones; entre ellas, por el fortalecimiento de las estructuras capitalistas, la consolidación del Racionalismo y la consecuente conformación de las diferentes nacionalidades en Europa. Sin embargo, puede hablarse en términos muy generales de que el Barroco italiano tiene un objetivo fundamentalmente religioso, el francés posee un carácter absolutista, el flamenco está concentrado en el problema pictórico y el holandés asume fundamentalmente el tema de lo burgués.

En el Barroco hubo una diferenciación clara entre el arte y la ciencia, diferencia que como se vio, no existió en el Renacimiento; en este nuevo momento histórico en cambio, la imaginación reemplazó la razón como base de la producción artística y según el profesor Carlos Arturo Fernández,[1] retomando al historiador de arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), cinco conceptos explican la relación entre el arte del Renacimiento y el arte Barroco: se pasa de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de la claridad a lo indistinto, y de lo fragmentado a lo unitario. Estos conceptos se ven reflejados en toda la producción artística Barroca en la cual se destaca el interés por el movimiento y por la expresividad, y se procura reproducir con toda realidad las cualidades del mundo sensible. No obstante, también hay otro aspecto que determina el espíritu del Barroco, ya que la seguridad del hombre del Renacimiento se vio resquebrajada por los cambios científicos, el advenimiento del Continente Americano y la división de Europa en un norte protestante y un sur católico, que como se verá tuvo origen en un asunto religioso. Apareció entonces un cierto gusto por lo ambiguo, por lo deforme, por lo teatral y por lo inacabado, una preocupación notable por los cambios, las mutaciones, la fugacidad de la existencia humana y la muerte como una experiencia íntima.

9.1. La captura religiosa: *El éxtasis de Santa Teresa,* Gian Lorenzo Bernini, mármol y bronce, 350 cm de altura, 1647-1651, Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.

9.2. El arte al servicio de la corona: *Galería de los espejos*, Jules Hardouin-Mansart y Charles Le Brun, Palacio de Versalles, Francia, 1678

9.3. El deleite pictórico del barroco flamenco: *El rapto de las hijas de Leucipo*, Pedro Pablo Rubens, óleo sobre tela, 222 x 209 cm, 1616, Alte Pinakothek, Munich, Alemania.

9.4. El tema burgués en el barroco holandés: *El mundo al revés*, Jan Steen, óleo sobre lienzo, 105 x 145 cm, 1660, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

[1] Carlos Arturo Fernández, Conferencia dictada en el marco de la Maestría en Historia del Arte, Universidad de Antioquia, Medellín, enero 31 de 2007.

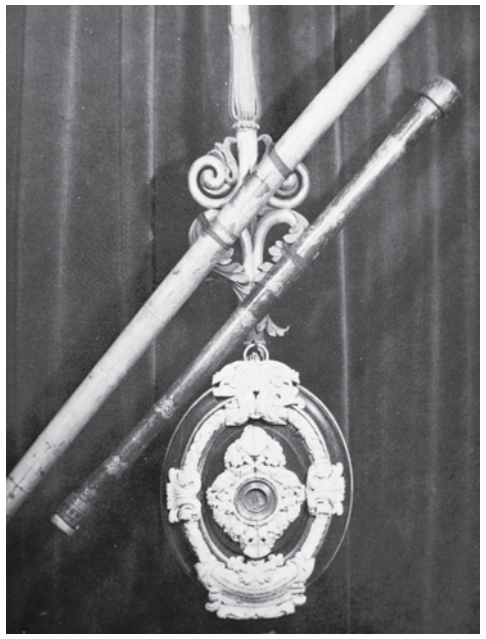
Uno de los fenómenos que más influyó en la producción artística del Barroco italiano, fue el de la Reforma y la Contrarreforma religiosas. Cabe recordarse que en 1517 el teólogo y fraile agustino Martín Lutero (1483-1546) publicó sus *Tesis contra las indulgencias* y aunque fue excomulgado en 1520 por el papa León X (1475-1521), publicó posteriormente otras tres obras fundamentando sus ideas reformistas. La propagación de las ideas de Lutero en Alemania y sus países cercanos se facilitó gracias a que algunos príncipes alemanes eran enemigos del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Carlos V (1500-1558), y estaban deseosos de apoderarse de los bienes de la Iglesia Católica Romana; la debilidad del pontífice León X y el corto pontificado (1522-1523) de su sucesor Adriano VI, así como la guerra entre el rey de Francia, Francisco I (1494-1547), y Carlos V, que desvió la atención hacia asuntos políticos, también contribuyeron a esta difusión de la Reforma Luterana cuya doctrina tomó un carácter nacional y político. El suizo Huldrych Zwinglio (1484-1531) y el francés Juan Calvino (1509-1564) propagaron la Reforma en Suiza y la doctrina calvinista pasó a Alemania, a los Países Bajos, a Escocia y a Hungría. En Inglaterra, Enrique VIII (1491-1547) lanzó el país al cisma con el pretexto de la negativa del papa Clemente VII (¿-1534) a su divorcio con Catalina de Aragón (1485-1536); y en consecuencia, Enrique VIII rompió relaciones con Roma en 1529, se divorció, y se casó con Ana Bolena (1507-1536); Roma declaró nulo este matrimonio y Enrique VIII hizo votar al parlamento *el Acta de Supremacía* de 1534 para proclamarse como jefe único de la iglesia inglesa.

9.5. La fugacidad de la existencia: *Apolo y Dafne*, Gian Lorenzo Bernini, mármol, 243 cm de altura, 1622-1625, Galería Borghese, Roma, Italia.

9.6. *Martín Lutero*, Lucas Cranach el Viejo, 1529, Galería de los Uffizi, Florencia, Italia.

De otro lado, en 1517 apareció en Roma el grupo del Oratorio del Divino Amor de donde surgieron varias órdenes religiosas, entre ellas la de los Teatinos y la Orden de los Jesuitas que dio lugar a la Compañía de Jesús en 1534 y que fue aprobada en 1540 por el papa Paulo III (1468-1549). El 13 de diciembre de 1545 se instauró el Concilio de Trento como parte de una política de la Iglesia Romana para no perder el sur europeo y se lanzó la Contrarreforma con la idea de reafirmar los dogmas de la Iglesia Católica y operar la reforma de los abusos que algunos hacían desde tres siglos atrás; el Concilio de Trento iniciado por Carlos V y continuado por Paulo III, fue clausurado 18 años después en 1563. El ambiente y las ideas de la Contrarreforma determinaron entonces en gran medida el carácter del Barroco italiano que estuvo orientado fundamentalmente a convertirse en un instrumento propagandístico de la Iglesia Romana a partir de dos estrategias claves: la popularización y la fastuosidad.

9.7. El triunfo de la razón: dos páginas de la obra *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, Nicolás Copérnico, 1543.



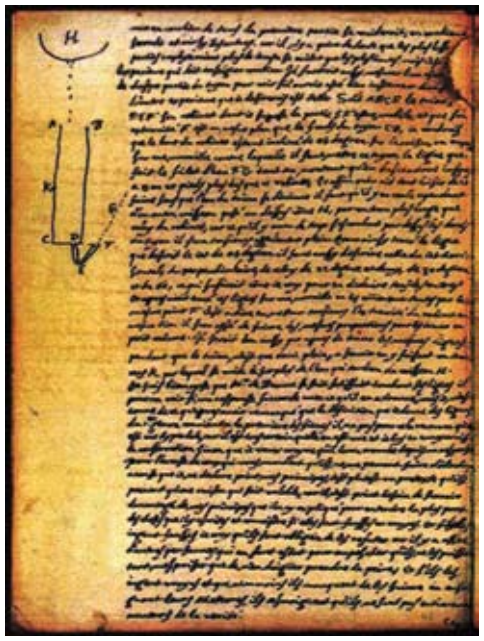
9.9. Abriendo el conocimiento al infinito: telescopio de Galileo, Museo de la Ciencia, Florencia, Italia.

9.8. La encarnación de la polaridad matemática: *Galileo Galilei*, Octavio Leoni, 1625, Biblioteca Marucelliana, Florencia, Italia.

Así también, el siglo XVII europeo estuvo determinado por varios fenómenos y acontecimientos históricos y culturales que marcaron de manera contundente la época, entre ellos cabe recordar que el italiano Galileo Galilei (1564-1642) en 1609 confirmó la teoría copernicana del movimiento de los planetas alrededor del sol y desarrolló el telescopio astronómico inventado en Holanda; Van Leeuwenhoek (1632-1723), científico holandés, descubrió nuevas posibilidades vitales gracias al microscopio. Por los mismos años, el alemán Johannes Kepler (1571-1630) enunció la teoría del movimiento elíptico de los planetas y el filósofo inglés Francis Bacon (1561-1626) comenzó a postular el método científico en Inglaterra. En este tormentoso siglo, los Racionalistas, entre ellos el francés René Descartes (1596-1650), aseguraron la posibilidad del conocimiento por medio de la razón sin auxilio de la experiencia; *El discurso del método*[2] de Descartes, publicado en Holanda en 1637, incluyó la conocida frase "pienso luego existo" y admitió la existencia de Dios, pero no por la fe sino por la razón. Descartes además estudió la refracción y el alemán Christiaan Huygens (1629-1695) desarrolló la teoría ondulatoria, ambos en Holanda; también apareció la publicación de la ley de la gravitación universal del científico, filósofo y matemático inglés Isaac Newton (1643-1727) en el año de 1687, quien expuso su teoría corpuscular, que aunque errónea frente a la de las ondas de Huygens, se mantuvo vigente hasta el siglo XIX; y por su lado, el filósofo inglés John Locke (1632-1704) habló de una ley natural universal que gobierna la sociedad.

[2] "El discurso del método" es el prólogo de un texto publicado en forma anónima y titulado *Ensayos filosóficos* que incluye tres ensayos: dióptrica, meteoros y geometría.

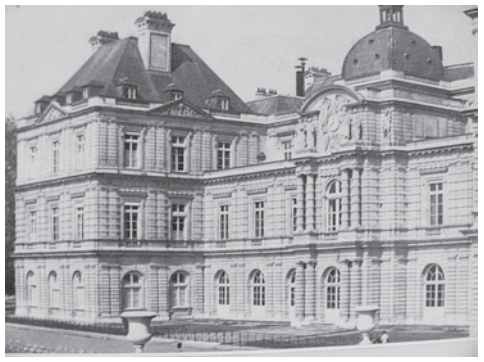
9.10. Abriendo el conocimiento a la miniatura: microscopio antiguo.



9.11. Conocimiento vrs experiencia: *El discurso del método,* René Descartes, 1637, detalle de una página.

Todos estos acontecimientos religiosos, políticos, culturales, científicos y filosóficos fueron fundamentales para la definición del contexto cultural del Barroco y particularmente del Barroco holandés dentro del cual se preparaba la concepción moderna del *espacio doméstico*. Además, la formación de las monarquías absolutas también marcó, especialmente en Francia, el carácter de una de las líneas artísticas de este período dictaminada por *La Academia* que determinaría una tendencia de revisión del arte clásico regido por principios de corte racionalista, normativo y obediente a la polaridad masculina conocido como el Neoclasicismo.

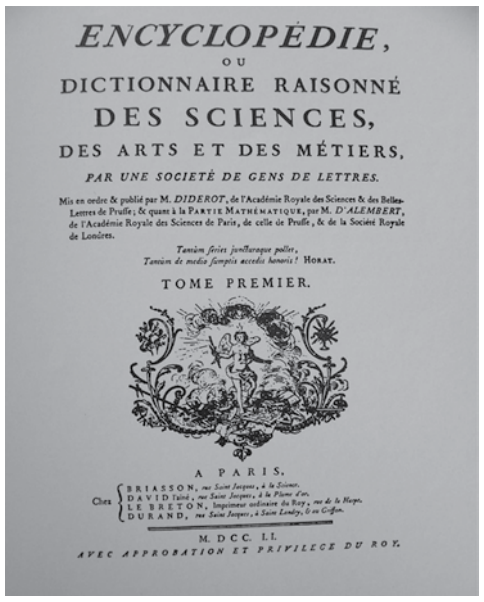
9.14. La revisión a lo clásico: *El rapto de las sabinas,* Jaques Louis David, óleo sobre lienzo, 385 x 522 cm, 1799, Museo del Louvre, París, Francia.



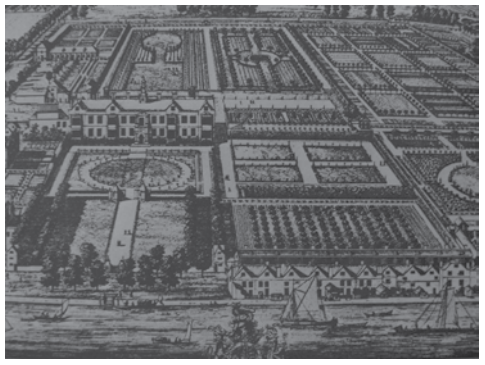
9.15. La norma y el orden: *Palacio de Luxemburgo*, Salomón Brosse, París, Francia, 1615-1624.

Para los intereses de este capítulo respecto a la aparición del concepto moderno del *espacio doméstico,* el contexto pues se enmarca en la Europa del norte con las características planteadas en torno a la Reforma de Lutero y Calvino que entran en choque con la fe romana, ya que según los protestantes, el arte no debe estar al servicio de la iglesia y en consecuencia surgió un movimiento iconoclasta para acabar con la imaginería y con la representación de los santos. Además "[…] el protestantismo, con su doctrina de la filiación inmediata respecto de Dios, era esencialmente antiautoritario".[3] En esta idea hay un principio de igualdad implícito que conlleva a una vida equilibrada, justa y austera, y en este mismo orden de ideas, puede plantearse que en términos generales, la nobleza ya no es guerrera sino cortesana y que hay una verdadera revolución crítica ya que el conocimiento del hombre se centra en sus pasiones y en sus comportamientos, y que el debate primordial ya no es entre la fe y la razón, sino entre la razón y el sentimiento.

9.12. El apogeo científico: *Isaac Newton,* Godfrey Kneller, 1702, Galería Nacional, Londres, Inglaterra.



9.13. El péndulo entronado en el pensamiento lógico: Portada de la *Enciclopedia y Diccionario Razonado de las Ciencias, las Artes y los Oficios,* D. Diderot y J. L. Alambert, 1751



9.16. Residencia barroca suburbana del conde de Worcester, Chelsea, Middlesex, Inglaterra.

9.17. Razón vrs sentimiento: *Eros y Psique,* Antonio Canova, 1787-1793, mármol, Museo del Louvre, París, Francia.

[3] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. Tomo I: el barroco protestante y burgués,* Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 535.

A pesar de esto, todo parece indicar que no sólo el problema religioso determinó la diferenciación entre el norte y el sur europeos, y según Arnold Hauser "el antagonismo religioso entre los estados del sur y del norte no fue, por consiguiente, en modo alguno la razón específica de la antítesis cultural entre ambos territorios; tampoco puede derivarse esta oposición del carácter racial de los habitantes; en realidad tiene razones económicas y sociales".[4] De aquí que sea fundamental exponer a continuación los aspectos más significativos de estos ámbitos de la cultura con el fin de tener una visión lo más amplia posible para la comprensión de los conceptos básicos que permitieron la aparición del concepto moderno de la domesticidad en los Países Bajos en el período Barroco.

9.18. Desarrollo burgués: Ámsterdam, 1663.

9.19. Pujanza y espíritu emprendedor: Ámsterdam, S. XVII.

Política y socialmente en los países del norte europeo en el siglo XVII se afirmó el parlamentarismo y la vida se soportó en una economía mercantil capitalista, en un ejército profesional, en la bolsa, la burocracia y la corte. Holanda y los que ahora se conocen como los Países Bajos, estaban bastante poblados; Ámsterdam por ejemplo contaba en el siglo XVII con 104.000 habitantes al igual que Amberes, mientras que París tenía 180.000, Venecia 195.000 y Londres y Madrid 250.000 cada una.[5] Los mercaderes y marinos holandeses viajaron por todo el mundo vendiendo oro y especies, y el imperio que ellos establecieron se extendía desde el sudeste de Asia hasta el Caribe. "En este momento -1609- Holanda es en los mares y en el mundo entero lo que Inglaterra fue en tiempo de Napoleón. Holanda contaba 100.000 marineros; en caso de guerra podía armar 2.000 navíos. Cincuenta años más tarde podrá ponerse frente a las flotas unidas de Francia e Inglaterra…'Estos pueblos -dicen los embajadores venecianos- son tan inclinados a la industria y al trabajo, que no hay nada, por difícil que sea, que ellos no intenten y consigan […]'".[6]

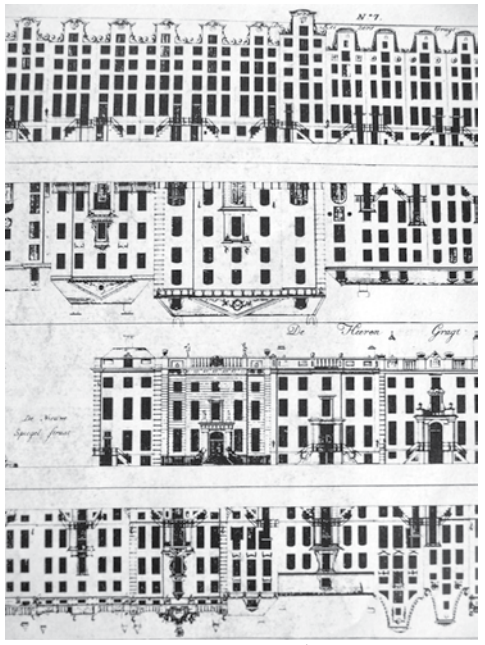
9.20. El espíritu latino: *Veduta de Venecia*, Giovanni Antonio Canal « Canaletto », óleo, S. XVIII, Museo Cognac-Jay, París, Francia.

9.21. El contrapeso peninsular: vista de Madrid a mediados del S. XVII.

Desde el siglo XVI, Brujas, ciudad belga en la actualidad, desarrolló una próspera industria textil encajera, Leyden se convirtió en la escuela de arte y filosofía más renombrada de la Europa de la época, allí había una gran producción de pinturas de pequeño formato para el consumo popular, y Ámsterdam se consolidó como el primer centro capitalista burgués, ya que era un gran foco bancario y el puerto marítimo más importante del norte europeo.

9.22. La próspera Brujas, Bélgica.

9.23. Ciudad intelectual: Leyden, Bélgica.



9.24. Fachadas de las casas, *Canal de los Señores*, Ámsterdam, Holanda, S. XVIII.

[4] *Ibíd.*, p. 535.
[5] Fernando Chueca G., *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza, 1982. p. 139.
[6] Hipólito Taine, *Filosofía del arte. Tomo II: la pintura de los países bajos*, Madrid, Calpe, 1922, p. 206.

Para el historiador y crítico francés Hipólito Taine (1828-1893) los Países Bajos estaban dos siglos por delante del resto de Europa y según el también historiador británico Kenneth Clark[7] (1903-1983), Holanda fue el primer país en beneficiarse de la revolución económica e intelectual, y una prueba de ello es que casi todos los libros que revolucionaron el pensamiento se imprimieron por primera vez en Holanda. Los holandeses empezaron a cuestionar el mandato divino y a reconocer en la productividad capitalista un beneficio para la calidad de vida, entendieron que es mejor y más rentable soportar las ideas opuestas que tratar de erradicarlas. Desde este período y hasta la actualidad, los holandeses son conocidos por su tolerancia y por sus actitudes sociales liberales. Además "los gustos de estos mercaderes protestantes de Holanda eran muy distintos de los que prevalecieron al otro lado de la barrera. Esos hombres eran algo semejantes, en cuanto a sus puntos de vista, a los puritanos ingleses: devotos, trabajadores, lentos, poco aficionados en su mayoría a la pompa exuberante de los meridionales [...] Incluso en arquitectura prefirieron una cierta sobriedad".[8] La geografía misma de los Países Bajos constituida por una llanura desecada con grandes ríos lentos por la poca pendiente, innumerables pantanos y estanques, determina el carácter de este grupo humano de condición pausada, introvertida y austera. Tanto el pensamiento holandés, como su forma de ver y representarse el mundo, están marcados por su cualidad reflexiva y poco sensual que se van a ver reflejados en el espacio y en la arquitectura doméstica, el péndulo del hogar se ubica allí en el cuadrante racional pero bastante próximo al centro del equilibrio.

9.25. La geografía determinante del carácter holandés: imagen aérea de los Países Bajos captada por la Agencia Espacial Europea.

Mejor abonado no podría estar el terreno para la aparición del concepto moderno de lo doméstico en Holanda; el arquitecto y catedrático estadounidense contemporáneo Witold Rybczynski afirma que "el primer empleo de la palabra 'confort' para indicar un nivel de agrado doméstico no está documentado hasta el siglo XVIII",[9] y como se ha visto, todavía en el siglo XVII la mayor parte de los espacios destinados a albergar el dominio habitacional mantenían muchas de las estructuras y costumbres medievales; en relación a esto Philippe Ariés dice: "[...] que desde mediados de la Edad Media hasta finales del siglo XVII no hubo cambio real de las mentalidades profundas".[10] La casa era un lugar público en el que se trabajaba, se descansaba y se compartía con familiares, amigos, clientes, sirvientes y visitantes. Una situación que merece ser resaltada es que la mayoría de los habitantes urbanos poseían un pequeño lote en las afueras de la ciudad, donde cultivaban y tenían algunos animales, y algunas veces pasaban allí la noche de manera esporádica; según Rybczynski, este es un anticipo de la casa de verano.

9.26. El confort moderno: interior doméstico, *The English House-wife*, G. Markham, 1683.

9.27. Anticipos de la casa de campo: residencia particular, Jean Eric-Rehn, Bjärsjölagard, Skåne, Suecia, 1766-1777.

Pero poco a poco el concepto de intimidad fue afianzándose en las casas de París y Londres y posteriormente en otros lugares, tan remotos para entonces, como los países nórdicos; sin embargo, el precedente más significativo lo constituyeron los Países Bajos, lugar clave en la historia del *espacio doméstico* occidental, ya que allí, el espacio arquitectónico afirma el proceso de identificación simbólico, de diferenciación, especialización y connotación íntima asociada al espacio familiar que se había venido preparando desde el Renacimiento y que tuvo el contexto adecuado para su surgimiento de acuerdo con lo descrito. Como ejemplo de esto se puede recordar la famosa pintura de la *Muchacha con turbante,* del holandés Johannes Vermeer (1632-1675) que ejemplifica de forma clara las condiciones sociológicas enunciadas y refleja el espíritu de los holandeses ya comentado, que aboga por una cierta ecuanimidad sin excesos ni exageraciones. Toda la producción pictórica de los grandes maestros del Barroco Holandés como el mencionado Vermeer, Steen, van Hoogstraten, de Hooch, Dou, Bruegel, Metzu y van Ostade, entre otros, dejaron el registro de la primera noción del *espacio doméstico* moderno en Occidente a través de su obra, y gracias al apunte histórico plasmado en los numerosos cuadros de estos artistas, se puede deducir la cualidad poética de aquel *espacio* y las condiciones propias del soporte arquitectónico en el que se logra percibir que "los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad del ser".[11]

9.28. Afirmación de la identidad simbólica del espacio doméstico: *Casa de Rembrandt*, Ámsterdam, Holanda, S. XVII.

9.30. El atisbo de la intimidad moderna: *La mujer en su baño,* Jan Steen, óleo sobre lienzo, 37 x 27.5 cm, 1661-1665, Rijksmuseum, Ámsterdam, Holanda.

9.29. El péndulo cultural en el punto medio: *Muchacha con turbante*, Jan Vermeer van Delft, óleo sobre lienzo, 47 x 40 cm, 1665, Museo Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.

9.31. Lo simple y rico de la domesticidad holandesa: *Les paoufles,* Samuel Hoogstraten, óleo sobre lienzo, 103 x 70 cm, 1658, Museo del Louvre, París, Francia.

[7] Kenneth Clark, *Civilización, Tomo II: la luz de la experiencia,* Madrid, Alianza, 1979, pp. 292 y siguientes.
[8] Ernst Gombrich, *Historia del arte*, Madrid, Alianza, 1990, p. 413.
[9] Rybczynski, Witold, *La casa: historia de una idea* (Fernando Santos Fontenia, tr.), Madrid, Nerea, 1986, p. 33.
[10] Philippe Ariés, "Para una historia de la vida privada", Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la vida privada. Tomo 5: el proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI- XVIII* (María Concepción Martín M., tr.), Madrid, Taurus, 1992, p. 8.
[11] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 100.

9.32. Escenas cotidianas de la interioridad: *Hombre escribiendo una carta*, Gabriel Metzu, óleo sobre lienzo, 1662-1665, Galería Nacional de Irlanda, Dublín.

9.33. Diversión y descanso en el ámbito de la domesticidad moderna: *Peasants in an interior,* Adriaen van Ostade, 1661.

La dimensión interior de los espacios arquitectónicos de las casas burguesas por ejemplo, era muy pequeño debido fundamentalmente a la falta de terrenos aptos para la construcción de edificios. Todos los espacios se trabajan con igual importancia, lo mismo un cuarto de baño que un salón, tan digno era un taller como una cocina, un estudio o un despacho de trabajo. La arquitectura holandesa de entonces, refleja el sentido de pertenencia y posesión de sus habitantes que incluso según el citado Rybczynski[12] a menudo hacían que se les fabricara complejos modelos a escala de su casa, lo que recuerda las maquetas de la antigüedad, pues estas también poseen un sentido simbólico y mágico asociado al aspecto poético y trascendente de la noción de domesticidad.

"En Amberes, Gante, Brujas, y sobre todo en las poblaciones pequeñas parece que cada fachada está acabada de pintar de nuevo, o por lo menos, retocada el día anterior. Por todas partes se oye fregar y barrer; pero al llegar a Holanda, el primor se aumenta y se extrema".[13] Todo es impecablemente dispuesto en los recintos, los detalles del mobiliario y los enseres en señal de respeto por lo cotidiano y por lo trascendental de las cosas simples que facilitan el diario vivir en medio de un minucioso bienestar. La idea del aseo doméstico y de la importancia de todo espacio incluye la posibilidad de que tanto criados como dueños de casa, incluso niños, disfruten de todos los recintos.

9.35. El resguardo doméstico: interior de casa en Delft, Holanda, S. XVII.

Los espacios domésticos holandeses de este período son perfectamente acordes con una idea humanista, son microcosmos hechos para el hombre, de acuerdo con su medida y sus intereses. Lo que a estos habitantes holandeses les interesaba sobre todo, era tener espacios limpios y cómodos, con buena ventilación e iluminación, con la suficiente privacidad para el reposo tranquilo y con la posibilidad de establecer contacto con el mundo exterior a través de ventanas que miran a lo otro. La piel de estos recintos arquitectónicos es simple, no se preocupa por el decorado, atiende la idea práctica de lo esencial para concentrar la mirada interior en lo fundamental.

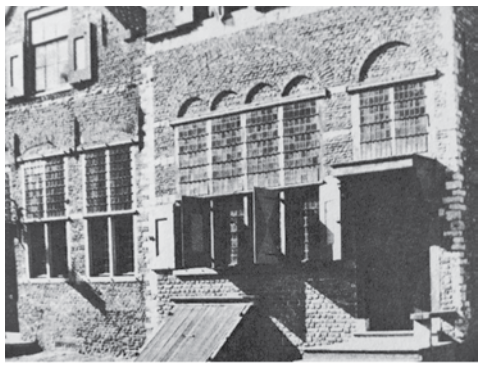
El ámbito de la intimidad doméstica holandesa barroca es diferente a la que antes fue trabajada en la historia de la arquitectura, en ella apareció la subdivisión de la casa según los usos diurnos y nocturnos y en zonas formales e informales, que se inició a mediados de siglo XVII; según Witold Rybczynski: "Se empezó a tratar a los pisos altos de la casa como habitaciones formales, reservadas para ocasiones especiales. La habitación del segundo piso que daba a la calle se convirtió en una sala y la antigua habitación delantera se convirtió en una especie de cuarto de estar, mientras que otras habitaciones empezaron a utilizarse exclusivamente para dormir".[14] La diferenciación funcional de los recintos de la casa se concreta claramente; el espacio doméstico arquitectónico enunciaba desde entonces uno de los principios claves de la *arquitectura moderna*: la separación funcional.

9.34. Poesía íntima de lo común: *Interior con mujer comiendo,* Gerrit Dou, óleo sobre tabla, 51.5 x 41 cms., 1632-1637, colección particular.

9.36. Anunciación de la separación funcional: *Visita del médico,* Gerrit Dou, óleo sobre tabla, 86 x 67 cm, 1633, Museo del Louvre, París, Francia.

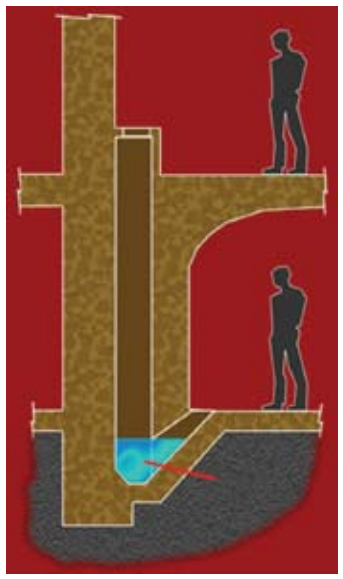
[12] W. Rybczynski, *Op. cit.,* p. 72.
[13] H. Taine, *Op. cit.*, pp. 157-158.
[14] W. Rybczynski, *Op. cit.,* p. 66.

Pasando a otro asunto para analizar un aspecto que tiene que ver directamente con la disposición de los elementos arquitectónicos, se debe hablar de las ventanas de las piezas y cuartos de estas arquitecturas holandesas. La dimensión y proliferación de los vanos en estas habitaciones, no sólo es una consecuencia de la necesidad de hacer las edificaciones más livianas, pues los constructores debían lograr que sus estructuras pesaran lo menos posible para no demandar cargas muy altas a los terrenos, que en su mayoría eran recuperados de pantanos y áreas cenagosas. El autor ya citado de *La casa. Historia de una idea,* menciona cómo a diferencia de otros países europeos, las casas holandesas representadas en cuadros diurnos, muestran habitaciones claras y bien iluminadas y habla incluso de avances técnicos en la ventanería de estas edificaciones como los visillos y la ventana de guillotina. La luz que ingresa a los dominios interiores era discreta y tímida, para mantener la cualidad poética del nido protector donde "la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad".[15] El espacio doméstico se vio convertido en lugar sagrado, en receptáculo de los aconteceres más sencillos transmutados en experiencias existenciales memorables.



9.37. La piel abriéndose: casas particulares, Vere, Holanda, S. XVI.

9.38. La casa en el alma: maqueta de casa holandesa.



9.39. El cuerpo haciendo presencia: baños, *Casa del Virrey Liniers*, Córdoba, Argentina, S. XVII.

Otro asunto clave desde el punto de vista de la historia de la arquitectura doméstica, es el avance logrado en Holanda para disponer espacios especiales dentro de la casa para el aseo corporal y las diversas formas de la limpieza del cuerpo, y aunque lo generalizado en Europa para la época no era el uso del agua, "esta limpieza, en la que la blancura de la ropa y su renovación ocupan el lugar del lavado de la piel, es tanto más importante cuanto que viene acompañada, en el siglo XVII sobre todo, por un relativo rechazo del agua".[16] Estos cuartos especiales que a menudo se dispusieron para el aseo corporal darían origen al baño como tal en el siglo siguiente en el que el agua jugaría ya un papel preponderante para los efectos higiénicos.

Algo que interesa, sobre todo desde el punto de vista tipológico, es que los sistemas espaciales de estas edificaciones obedecen al principio de estancias en galería, es decir, no hay conectores espaciales entre los diferentes cuartos, no aparecen *halles* o corredores que sirvan de transición para pasar de unos a otros. Los espacios contiguos simplemente están separados por un muro vertical con un vano que se cierra o se abre mediante una puerta según las necesidades de tránsito; pero que por lo general permanece abierta para dar libertad de desplazamiento. Esto a su vez, genera una percepción de amplitud y profundidad que se asocia con una sensación de libertad tamizada por el carácter íntimo de cada recinto.

9.40. Parcelas estrechas, altura prominente, casas particulares, Ámsterdam, Holanda, S. XVII.

Una de las consecuencias del costo de construir canales y fundaciones sobre pilotes fue que las parcelas eran muy estrechas, a veces con la dimensión justa de una sola habitación; las casas se construyeron adosadas unas a otras compartiendo los muros medianeros y determinando la silueta característica de edificaciones espigadas con cubiertas abuhardilladas. En el primer piso y ligeramente elevado sobre el nivel de la calle, se situó muchas veces un porche cubierto, interiormente se situaban las habitaciones sociales hacia la calle y las más privadas hacia el interior del predio. Estas casas no eran grandes, pues el promedio de personas por familia era de cuatro o cinco, a diferencia de las numerosas familias parisinas o londinenses. También existían los jardines privados en la parte trasera de los lotes que constituyeron otro aporte de transformación de la antigua casa medieval a la nueva casa de la modernidad.

[15] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 48..
[16] Georges Vigarelo, "Higiene e intimidad del baño", A & V Monografías, Nº 14, *El Espacio Privado,* Madrid, 1988, p. 26.

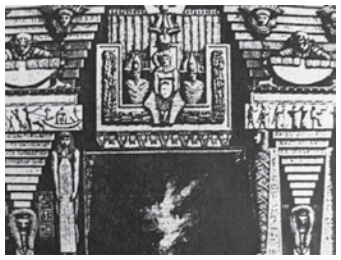
9.41. Recintos de intimidad familiar: casas particulares, Ámsterdam, Holanda, S. XVII.

La feminización del espacio habitacional holandés marcó el rumbo de la arquitectura doméstica posterior subrayando su dependencia a lo femenino, pues al tener un uso limitado de sirvientes, fue la mujer, independientemente de su posición social, quien se ocupó de las tareas del hogar; entonces la vivienda se limitó a la intimidad familiar, y las tareas que hasta entonces se habían asociado a ella, salieron del espacio arquitectónico doméstico. En la casa holandesa, la cocina era entonces el recinto más importante, y la funcionalidad empezaba a cobrar un papel protagónico en la concepción del *espacio doméstico*. La organización de los utensilios, la cantidad y calidad de los objetos, aparadores, lavaderos y bombas de agua lo demuestran. "En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por la mujer".[17] Se retornaba entonces a la idea de hogar asociado plenamente con el cuidado materno de los hijos, la ternura, el amor, y la preparación de los alimentos; en otras palabras, el *espacio doméstico* reivindicó en el Barroco holandés su cualidad protectora.

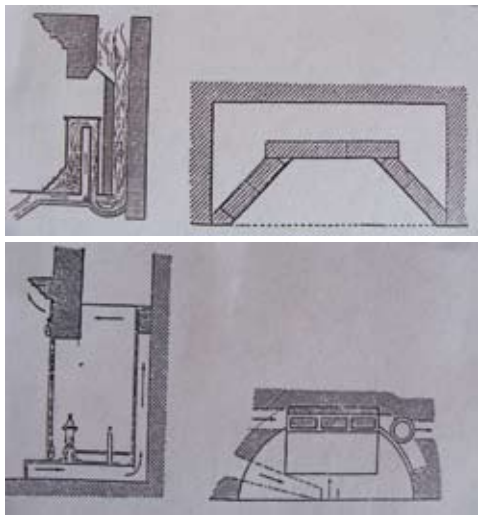
9.42. Avances tecnológicos para el ambiente interior: estufas de hierro de combustión lenta.

Las estufas de hierro de combustión lenta estaban prácticamente generalizadas a finales del siglo XVII en Europa y la chimenea había alcanzado un grado avanzado de desarrollo como lo dice el arquitecto y catedrático español Luis Fernández-Galiano (1950): "En el umbral de la modernidad, la chimenea, que ha conocido durante los siglos XVII y XVIII las sucesivas reformas y mejoras de los 'doctores de humos' […] ha ganado en eficacia lo que ha perdido en tamaño y protagonismo, que intenta preservar a través de elaborados marcos ornamentales".[18] El hogar mítico sobre el cual giró el *espacio doméstico* por el fuego que evitaba el frío y alejaba las fieras y que posteriormente mejoró la nutrición humana, se mantenía y consolidaba funcionalmente y era motivo de interés estético.

9.43. El interés estético sobre el fuego doméstico: salón, *Palacio Spinola,* Charles de Wailly, Génova, Italia, 1771-1773.

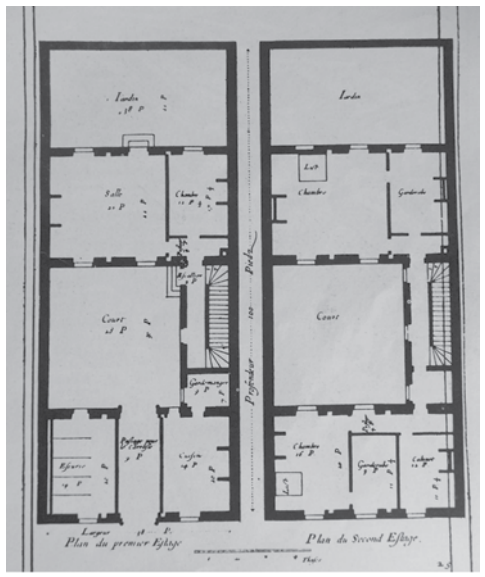


9.44. Lo funcional integrado al dominio simbólico: *Diversas maneras de adornar las chimeneas*, G. B. Piranesi, 1769.



9.45. Innovaciones en el diseño mecánico de chimeneas: Savot (1624), Gauger (1713), Franklin (1745) y Rumford (1796), redibujados por V. Ch. Joly en su Traité Pratique du Chauffage, 1869.

Los holandeses de aquel siglo XVII permitieron el inicio de una tradición occidental de verse en una dimensión espacial doméstica prácticamente igual a la concepción de casa que perduró hasta el siglo XX y que aún en el presente permanece en una buena parte de la cultura denominada occidental. Como se ha planteado aquí surgieron los conceptos de la intimidad y el confort asociados al de lo doméstico y aunque no se puede determinar un momento específico de descubrimiento o invención de la domesticidad, "sin embargo, hubo un lugar donde el interior doméstico del siglo XVII evolucionó de una forma que cabe aducir es excepcional y que se puede calificar, como mínimo, de ejemplar".[19]
Y este lugar enunciado por Rybczynski es precisamente las Provincias Unidas de los Países Bajos; tanto la intimidad como la domesticidad que se consolidaron en Holanda y los países vecinos en el siglo XVII se difundieron al resto de Europa en el siglo siguiente, de Inglaterra, Francia y Alemania se irradiaron a los demás estados, y de allí a todo el Occidente.



9.46. La idea moderna de lo doméstico en otros países: casa burguesa, París, Francia, S. XVII.

9.47. Límites simbólicos de la intimidad: habitación, *Castillo de Vaux*, Le Vau, Francia, 1656-1660.

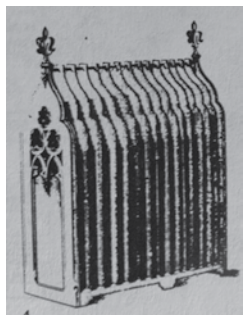
[17] G. Bachelard, *Op. cit.,* p.101.
[18] Luis Fernández-Galiano, "El fuego del hogar", Monografías Nº 14, *El Espacio Privado,* 1988, p. 39.
[19] W. Rybczynski, *Op. cit.,* p. 61.

Retomando el pensamiento del francés P. Ariés,[20] la historia de la casa refleja claramente los cambios fundamentales en la mentalidad europea entre el siglo XII y el XV que van a dar paso a la llegada de la concepción moderna del *espacio doméstico;* él resume así los elementos más significativos de este proceso: la reducción de los recintos y la aparición de espacios anexos que van cobrando autonomía (estudio, *alcove, ruelle*); la inserción de espacios de transición en el sistema espacial (escaleras, pasillos, corredores, vestíbulos, *halles*); la especialización, asociada a la función, de cada componente de la casa; y la nueva manera de concebir la calefacción y la iluminación en busca de confort. Así, Ariés coincide con Rybczynski en definir la conquista de la intimidad y el confort como los elementos estructurantes del *espacio doméstico* moderno que aparecen en forma en el siglo XVII; en consecuencia, la casa se convierte en refugio del exterior, en lugar de la afectividad y de las relaciones sentimentales entre padres e hijos.

9.48. Las exigencias de mobiliario de lo inmostrable: dormitorio parisiense, Dodin (pintor de Sévres), 1764.

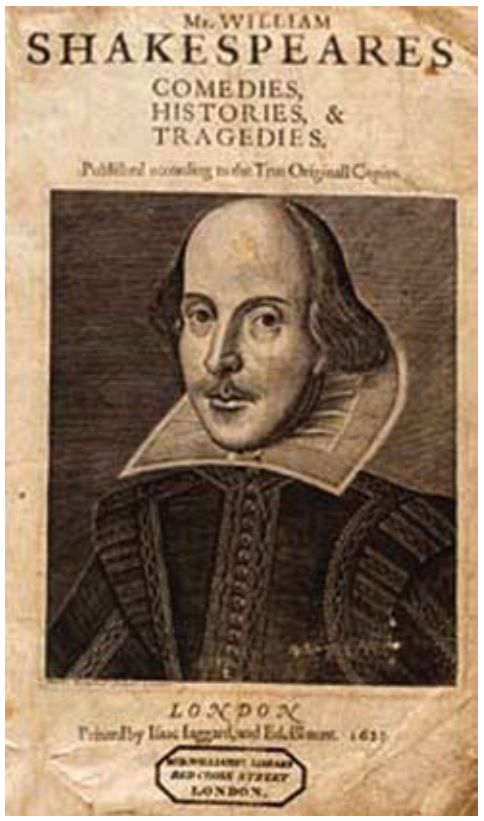
9.49. Recintos autónomos: *Salón Oval, Hotel de Soubise,* Germain Boffrand, París, Francia, 1737-1740.

9.50. Espacios de transición: *Palacio de Invierno*, hoy Museo del Hermitage, Francesco Bartolomeo Rastrelli, San Petersburgo, Rusia, 1754-1762.



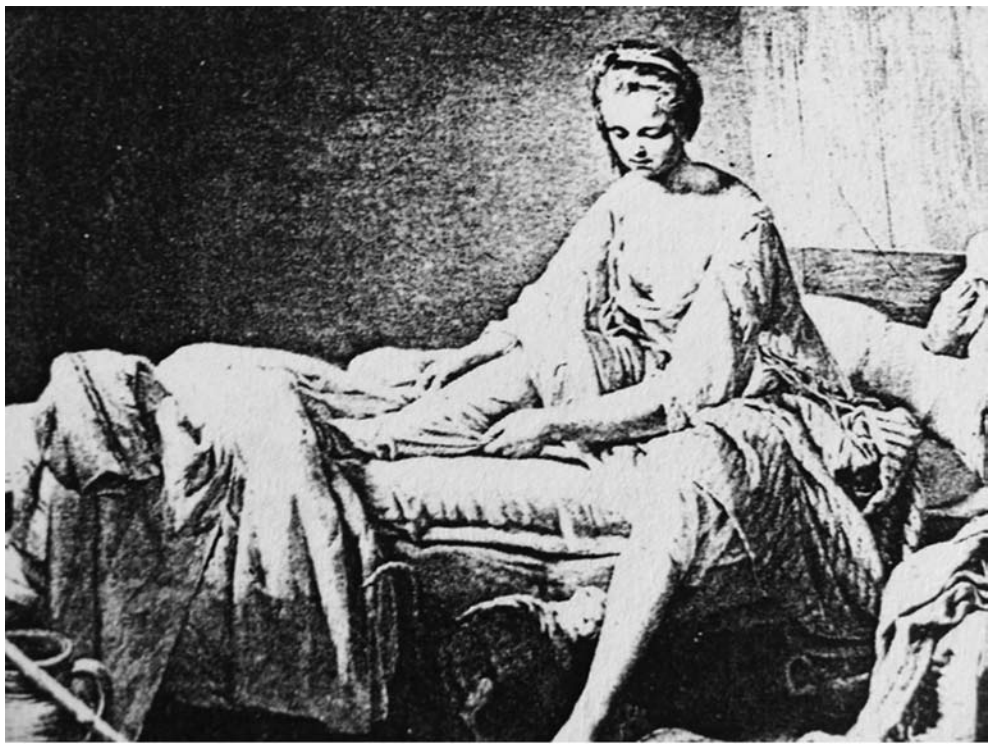
9.51. Cualificación téenica del lugar de los afectos: radiador gótico, 1864.

De otra parte, en la introducción al capítulo de *Figuras de la modernidad* del libro *Historia de la vida privada,* el historiador francés Roger Chartier[21] (1945) recuerda que las claves históricas para las transformaciones de la esfera privada y la pública, radican básicamente en los nuevos intereses del Estado, las reformas religiosas y la difusión de la lectoescritura. Los nuevos hábitos derivados de estas transformaciones sociales desembocaron en la fundación de lo privado tal y como se concibe en la modernidad y hasta la actualidad. En términos materiales y arquitectónicos, según Chartier, es un espacio de la casa el que va a contribuir notablemente con la nueva noción de lo privado, y al respecto escribe: "Así pues, las horas que se pasan en la biblioteca garantizan la doble separación constitutiva de la propia idea de privatización en la edad moderna: separación respecto a lo público, a lo civil, a los asuntos que son los de la ciudad y el Estado; separación respecta a la familia, a la casa, a las sociabilidades que son las de la intimidad doméstica".[22] La práctica de la lectura, que se consolida en Inglaterra en el siglo XVII, tiene dos variantes: la privada, que constituye en sí misma un espacio de intimidad en tanto que conduce al lector a su interior intelectual y emocional; y por otro lado, la lectura en voz alta, que consolida el ámbito familiar y su propia intimidad; esta última bien sea compartida por padres e hijos, o en pareja.



9.52. La lectura, catalizadora de la domesticidad: edición completa de las obras de William Shakespeare, 1623, Dr. Williams´s Theological Library, Londres, Inglaterra.

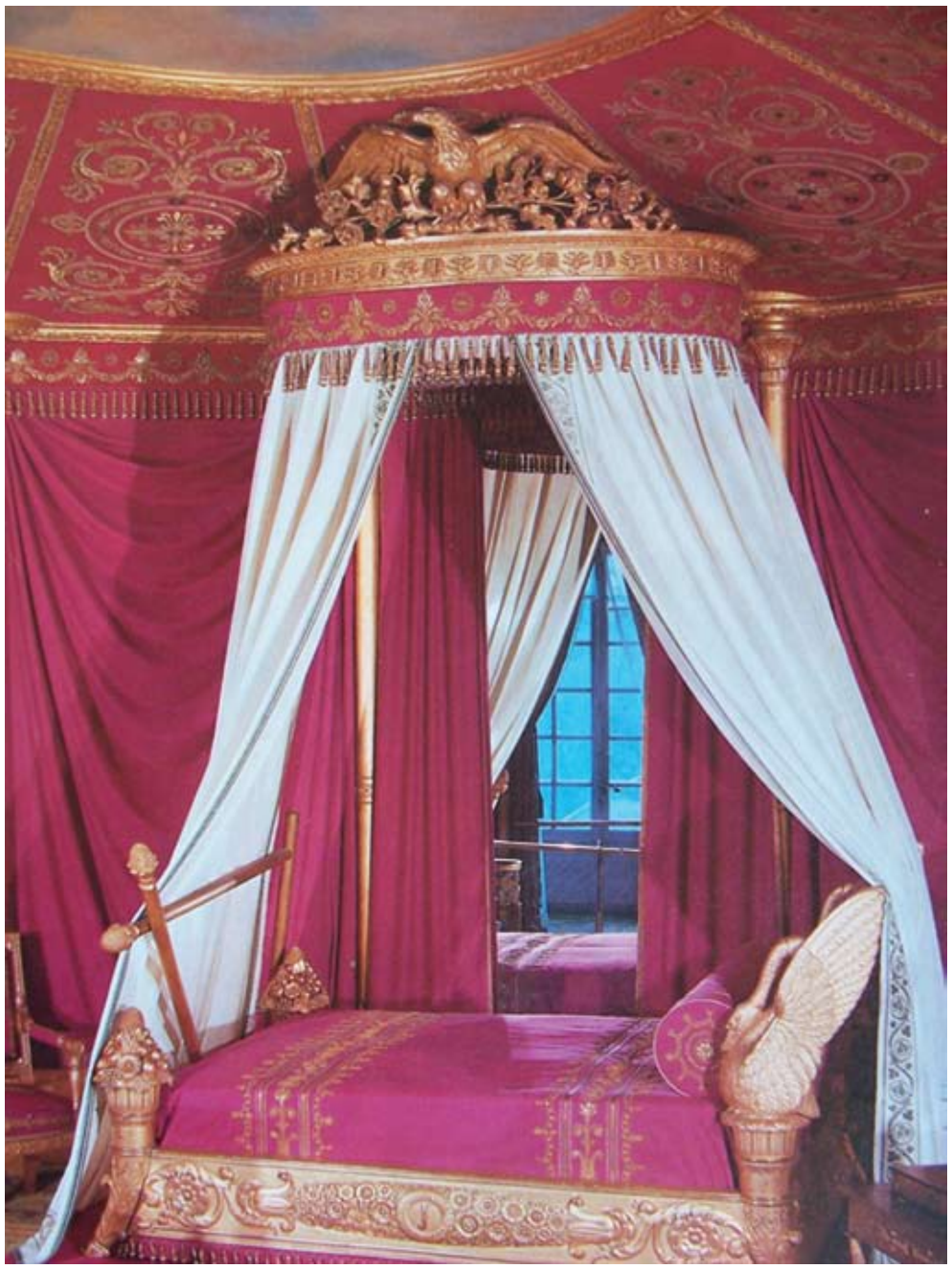
[20] P. Ariés y G. Duby, *Op. cit.,* pp. 13-14.
[21] Yves Castan, Francois Lebrun y Roger Chartier, "Figuras de la modernidad", P. Ariés y G. Duby, *Op. cit.,* p. 22.
[22] Roger Chartier, "Las prácticas de lo escrito", P. Ariés y G. Duby, *Op. cit.,* pp. 137-138.



9.53. Nuevas nociones sobre el cuerpo: *El despertar de Fanchon*, Nicolas-Bernard Lépicié, 1773.

Pero la intimidad y la privacidad doméstica también encuentran asiento y se consolidan en las concepciones sobre el cuerpo y el contacto que llevan implícita una idea nueva de individualidad; tanto en el sueño, como en el comer y en el cuidado corporal; la separación e independencia en el ámbito doméstico exigieron la separación funcional y la conformación de microcosmos propicios para la soledad, el secreto y el silencio. Así entonces, en el siglo XVIII los apartamentos burgueses europeos, sobre todo los parisinos, estaban más subdivididos que antes y ellos habían adquirido un grado de especialización eminentemente moderno. El arquitecto de Luis XV, el francés Jacques-François Blondel (1705-1774) en su obra *Architecture francaise,* explica entre otras cosas, que el éxito del planeamiento de una casa radica en la separación de tres tipos de recintos: los de respeto, los de recepción y los privados. También y como ya se mencionó, desde principios del siglo XVII se perfeccionó la construcción de chimeneas y de estufas, que inicialmente se instalaron en comedores y salones y que también se utilizaban en habitaciones; aunque los cuartos especializados de baño todavía eran escasos, en cambio se utilizaba de modo más generalizado la bañera portátil y algunos lavamanos cerca de los comedores.

9.54. Utilidad, comodidad y gusto: vestíbulo de ingreso del *Palacio de Osterly Park*, Robert Adam, afueras de Londres, Inglaterra, 1773.

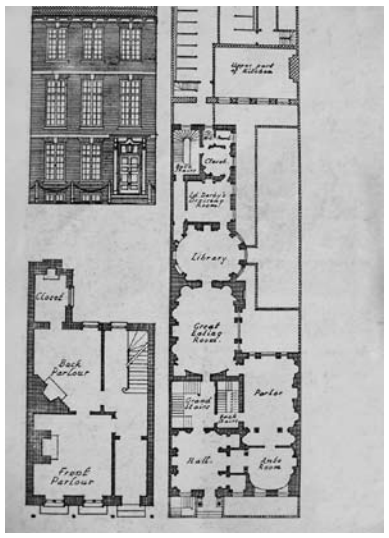


9.55. Los muebles que nos determinan: dormitorio de la emperatriz Josefina de Beauharnais, *Castillo de Malmaison*, S. XVIII, Altos del Sena, Francia.

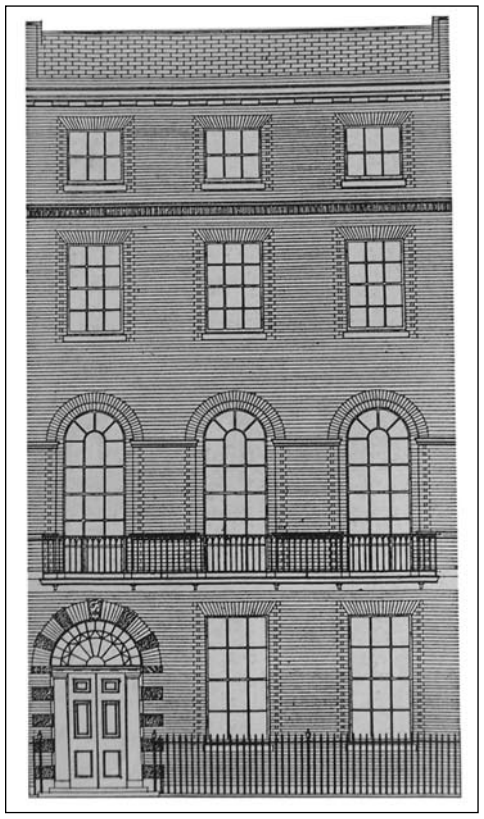
Pero los arquitectos poco a poco convirtieron los muebles en espacios, lo que muchas veces en la actualidad se hace a la inversa. El primero de esos espacios, como ya se ha mencionado, es el *studiolo,* que apareció inicialmente en los palacios del Renacimiento y luego se difundió de manera general; el closet por su parte apareció posteriormente, pero parece que en siglo XVIII ya estaba completamente propagado; las ideas de utilidad y comodidad de aquel entonces, estaban también relacionadas con el gusto, la moda y la apariencia decorativa, la deriva estética era tan importante y significativa como la mecánica, así entonces la noción del *espacio doméstico* asociado a los muebles y enseres caseros se consolidó de tal manera que se registró una identificación evidente entre ellos y los dueños; sin embargo, la aparición de muebles fijos en el espacio arquitectónico del hogar rompe con la idea de un *espacio doméstico* portátil acuñado por siglos en la historia de la humanidad como un equipaje transportable que evidencia materialmente la existencia del universo íntimo más allá de una materialidad espacial arquitectónica.

9.56. Casas adosadas, Bedford Square, Londres, Inglaterra, finales del S. XVIII.

Y vale ahora hacer una reflexión sobre la casa en tanto objeto arquitectónico en aquel trascendental momento; la casa urbana londinense, fundamentalmente basada en el tipo adosado, estaba ya consolidada en el siglo XVIII y poco cambió en el siguiente siglo; pero la casa de campo era motivo de interés proyectual de los arquitectos ingleses que introdujo un modelo de *espacio doméstico* diferente, asociado a la vida tranquila campesina y al tiempo de ocio. Era una deriva rural de la casa holandesa adosada, que geométricamente había adoptado una gran libertad en la disposición de sus volúmenes recuperando así la otra versión ancestral de la casa como cueva y nicho independiente sin contexto urbano y asociada a la custodia de animales y plantas; esta idea romántica sería resaltada incluso posteriormente por el movimiento artístico del Romanticismo plasmándola idílicamente en numerosas pinturas. De aquí se desprende y se confirma la imagen del hogar y el *espacio doméstico* contenidos en una casa campestre aislada de techado a dos aguas y vanos dispuestos simétricamente a partir de una puerta central, es decir, la imagen arquetípica de la casa de la cual ya se hablado con anterioridad.



9.57. Plantas de casa burguesa y de la *Casa de Lord Derby* en Grosvenor Square, Londres, Inglaterra, finales del S. XVII.

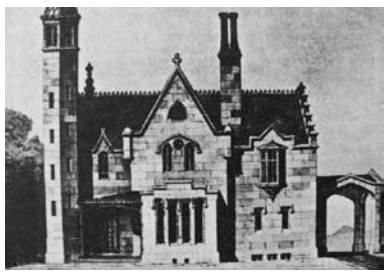


9.58. Fachada de una casa particular, Baker Street, Londres, Inglaterra, S. XVIII.

9.59. El sueño anhelado de la domesticidad aislada: casa materna de Isaac Newton, Woolsthorpe, Inglaterra, principios del S. XVIII, dibujo de William Stukeley.

9.60. Consolidación de lo doméstico: Övedskloster, Carl Harlem y Jean-Erie Rehn, Skåne, Suecia, 1776.

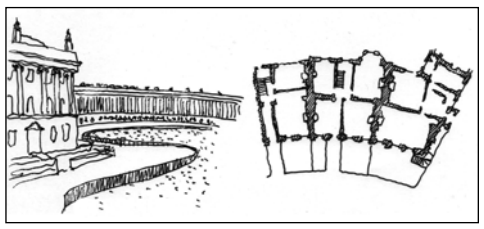
Los dos modelos básicos característicos del soporte arquitectónico del espacio doméstico moderno y posmoderno se establecieron entonces a partir del siglo XVIII en consonancia con la idea consolidada de la domesticidad moderna. El primero obedece a la imagen arquetípica descrita de la casa unifamiliar aislada asociada al pensamiento emotivo, y el otro modelo que da cuenta del pensamiento lógico, es la que se materializa mediante una unidad que se repite adosada a otras para constituir un sistema repetitivo que algunas veces genera sistemas de un solo nivel y otras veces produce objetos arquitectónicos de varios niveles, llámense manzanas, bloques, unidades de habitación, torres, etc.



9.61. La deriva emotiva de lo doméstico: villa en estilo gótico, A. Jackson Davis y A. G. Paris, 1830.

En este orden de ideas y en términos de la arquitectura doméstica producto de una estrategia urbana planificada, heredera de la tradición barroca y particularmente del modelo de la casa adosada que se repite y conforma unidades urbanas, deben recordarse los trabajos del inglés John Wood (1704-1754) en la ciudad inglesa de Bath para el King´s Circus (1764) y el Royal Crescent (1769), así como los Squares de Londres (1775-1827); la Rue de Rívoli en París de 1803 de los arquitectos franceses Charles Percier (1764-1838) y Pierre François Leonard Fontaine (1762-1853) y el Regent´s Street en Londres (1812) del inglés John Nash (1752-1835). En estos proyectos, la extraordinaria unidad urbana está constituida por las fachadas uniformes que contienen viviendas de diferentes comodidades pero similares disposiciones e idénticas alturas en sus pisos. El paisaje urbano logrado por estos desarrollos habitacionales aporta altos valores plásticos a la ciudad brindando una imagen amable, de ágil lectura e identificación, en donde el ciudadano encuentra fácilmente elementos de referencia y se siente como parte de un todo comunitario que supedita los intereses individuales. El lugar de la intimidad depositado en el interior de estos sistemas se resguarda tras la piel comunitaria dando paso a ideales trascendentes afianzados en la experiencia doméstica.

9.62. El orden heredero del barroco: Royal Crescent, John Wood, Bath, Inglaterra, 1769.



9.63. Uniformidad al exterior, autonomía tras lo público: planta y alzado del Royal Crescent, John Wood, Bath, Inglaterra, 1769.

9.64. El dominio racional en lo doméstico: vista aérea del Royal Crescent, John Wood, Bath, Inglaterra, 1769.

9.65. Homogenización clasicista: Regent´s Park, Crescent, John Nash, Londres, Inglaterra, 1812.

9.66. Base, cuerpo y remate: Rue de Rívoli, Charles Percier y Pierre Fontaine, París, Francia, 1803.

9.67. El símbolo en la piel: casas en hilera, Regent´ Street, John Nash, Londres, Inglaterra, 1812.

9.68. El lugar de la intimidad depositado tras la piel urbana: *Before the mirror,* George Friedrich Kersting, óleo sobre madera, 35 x 46 cm, 1827, Kunsthalle, Kiel, Alemania.

CAPÍTULO 10
TRÁNSITO HÍBRIDO Y UTÓPICO

Entre 1750 y 1850 el arte se mueven en una doble dirección; una es la que intenta preservar y afianzar los principios estéticos heredados de la Grecia Clásica, y la otra es la que plantea nuevas soluciones estéticas que respondan a la realidad contemporánea, cuyo contexto general se movía dentro del fenómeno conocido como la Revolución Industrial. Ya desde los primeros años del siglo XVIII se vio una decadencia del Barroco como consecuencia de la solución diplomática de las guerras religiosas, la saturación del ambiente cultural con las imágenes y temáticas religiosas, y porque el lujo cortesano fue sustituido por el nuevo gusto burgués. Imperaban los conceptos de libertad, igualdad y democracia y en consecuencia, el arte estaba en transición y lleno de tendencias opuestas; las polaridades complementarias se vieron expresadas creativamente de manera simultánea, es así como las diversas manifestaciones artísticas se movían entre la libertad y la tradición, entre la espontaneidad y el formalismo, entre el ornamento y la expresión.

10.1. Cambios profundos en el espacio doméstico: panorama de una ciudad industrial europea.

10.2. La persistencia de lo clásico: *Casa Acquart*, Louis Combes, Burdeux, 1785.

10.3. La tensión entre libertad y tradición: *La marsellesa*, François Rude, 1833-1836, piedra, Arco del Triunfo, París, Francia.

10.4. De nuevo el acercamiento a lo humano: *Las tres gracias*, Bertel Thorwaldsen, 1821, mármol, Palacio Brera, Milán, Italia.

La corriente que retomaba los fundamentos clásicos greco latinos se conoce como el movimiento Neoclásico y estuvo enmarcado dentro de una tendencia menos espiritual y religiosa que el ánimo que lo precedió, era un movimiento más accesible, humano y menos pretensioso; las formas plásticas que se eligieron en consecuencia con ello fueron más sencillas, claras y sin complicaciones. Puede afirmarse que el movimiento Neoclásico surgió en Italia a raíz de los descubrimientos arqueológicos que en 1748 se realizaron mediante las excavaciones de la ciudad romana de Pompeya,[1] cuyo hecho mostró al mundo la verdadera realidad de la antigüedad clásica, que hasta entonces estuvo basada en el mito y en los textos, y no en una realidad fenoménica presente para su estudio. En consecuencia el arte Neoclásico pretendió volver a las fuentes primarias y a lo estético como ideal armónico, de proporción justa y equilibrio, basados en cánones preestablecidos producto de la racionalización y la matematización de la experiencia estética.

Pero a principios del siglo XIX comenzó a aparecer la heterogeneidad que caracterizaría a la modernidad y que se va a afianzar en la Posmodernidad; el Neoclasicismo derivó paralelamente en otras manifestaciones estilísticas como el Romanticismo y el Realismo, que contribuyeron en la preparación de la llegada

[1] Sepultada por las cenizas de la erupción del Vesubio en el año 79.

del Proyecto Moderno. Aquí cabe traer las palabras del maestro Auguste Rodin (1840-1917) que se anticipó de manera extraordinaria a lo moderno con su obra escultórica en la segunda mitad del siglo XIX y quien decía "yo soy un puente entre dos riberas, el pasado y el presente",[2] su idealismo incluso estaba anticipándose a otros movimientos modernos como el Simbolismo y el Impresionismo. Un fenómeno artístico muy importante de resaltar, propio del *espacio escultórico* de aquel momento es la ruptura que se hizo de los ideales de la lógica del monumento y que permitieron que la escultura se abstrajera del sentido de lugar dando origen a una nueva era escultórica totalmente independiente del espacio arquitectónico y de la noción de la obra de arte como una realidad externa al espectador, lo cual como se verá, influiría posteriormente en muchas de las manifestaciones artísticas incluyendo la arquitectura.

10.5. El Romanticismo: *La balsa de la medusa*, Théodore Gericault, óleo sobre lienzo, 491 x 717 cm, 1819, Museo del Louvre, París, Francia.

10.6. El Realismo, *Las espigadoras*, Jean-François Millet, óleo sobre lienzo, 84 x 111 cm, 1857, Museo de Orsay, París, Francia.

10.7. Modernidad anticipada: Monumento a Balzac, Auguste Rodin, 1897-1898, bronce.

10.8. La pérdida del pedestal: *Iris*, Auguste Rodin, 1895, bronce, 49 x 37 x 20 cm, Museo Rodin, París, Francia.

El Romanticismo que constituyó un movimiento cultural y político, cuyo origen se puede ubicar en Alemania e Inglaterra, surgió en reacción a la racionalidad de la Ilustración y a los principios normativos del clasicismo, dándole prioridad al sentimiento y a los valores asociados a la libertad. A pesar de que el movimiento de manera general buscaba la originalidad, la creatividad y la emancipación aceptando la imperfección, lo inacabado e incompleto, el Romanticismo defendió una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y el hombre mismo desde la subjetividad, por lo tanto las producciones romanticistas tienen particularidades en cada país o incluso en cada región al interior de una misma nación. Sin ser una tendencia unitaria, con un manifiesto explícito o una normatividad preconcebida, se extendió desde el norte europeo, donde se originó, hasta Francia e Italia e incluso traspasó las barreras del Océano Atlántico para llegar hasta países como México y Argentina.

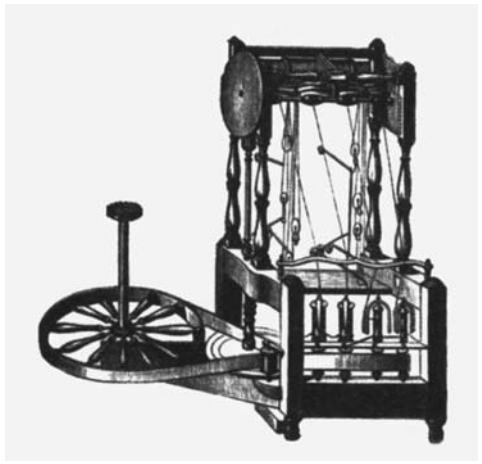
Por su parte el Realismo pretendió dejar un registro objetivo de la realidad en las producciones artísticas y en todos los campos de la realización humana, pero particularmente encontró en la literatura un territorio fértil para sus intereses. Aunque el término Realismo como tal es indefinible, él atiende más que cualquier cosa, una actitud frente a la realidad para plasmarla de acuerdo con una visión generalizada, no precisamente de manera fiel, copista o imitativa. En compensación con el espíritu del Romanticismo, el Realismo que se había consolidado gracias a la implantación definitiva de la burguesía dentro de la nueva cultura urbana, buscó volver a la aceptación y la denuncia de la condición humana en sus más crudos estados, producidos fundamentalmente como una consecuencia del proceso de industrialización. Por ello es frecuente encontrar en los realistas y en sus producciones artísticas, alusiones al problema social, al hambre, al trabajo en condiciones poco dignas, al hacinamiento y la pobreza; en términos generales hay una seria preocupación por la problemática social que se describirá en este mismo capítulo en relación con el *espacio doméstico*.

10.9. Registro de los cambios urbanos: *El tráfico de Londres*, Gustav Doré, grabado, 1872.

[2] Gina Pischel, *El gran libro de la escultura. Tomos I y II,* Milano, Desclee de Brouweer, 1982, p. 607.

De manera muy general puede plantearse que el paso del Neoclasicismo al Romanticismo muestra el giro que se da de una actitud racional a una emotiva, y que el paso del Romanticismo al Realismo muestra el movimiento pendular de lo subjetivo a lo objetivo verificándose una vez mas que siempre se pulsa de manera natural para equilibrar las dos dimensiones del pensamiento, las dos esferas complementarias presentes en la condición humana en resonancia cósmica; de idéntica manera se constatará este pendular en la esfera más íntima de lo que se ha denominado el *espacio doméstico*. Es propio entonces particularizar en el contexto general de este tiempo de transición para dar soporte al análisis de dicho *espacio* de conformidad con el pendular advertido.

El mencionado proceso de industrialización conocido como la Revolución Industrial se inició espontáneamente en Inglaterra sobre la base de una industria manufacturera de algodón que generalizó el uso de la máquina. Dentro de los acontecimientos claves de este proceso debe destacarse la invención de una máquina tejedora en 1733 por parte del relojero inglés John Kay, así también el carpintero James Hargreaves (1710-1778) realizó la construcción de otra tejedora en 1764, quien además diseñó una nueva tejedora con energía hidráulica hacia 1771, lo cual llevó al traslado de las industrias hacia las fuentes de agua. Posteriormente en 1784 se fabricó una máquina tejedora mecánica y entre 1785 y 1790 la energía hidráulica fue reemplazada por la máquina de vapor. De otro lado, la industria siderúrgica repercutió en todo el desarrollo industrial posterior por el perfeccionamiento de los hornos y los sistemas de fundición que permitieron obtener un hierro de alta calidad que a su vez facilitó la construcción de nuevas máquinas. Por su parte, el cambio del carbón de coque por carbón vegetal para elaborar minerales ferrosos, obligó el traslado de las siderurgias de los bosques a las minas, lo cual promovió transformaciones de ocupación territorial e incidencias en la forma urbana. Además de todo esto, la electricidad, que se había generalizado en muchas ciudades, influyó decisivamente en el desarrollo de la industria y en la aparición de nuevas necesidades, máquinas y artefactos en el ámbito doméstico que ahora son inherentes a él y sin los cuales no puede concebirse la domesticidad mediática en la cual se habita actualmente.



10.10. Máquina de hilar *Jenny*, James Hergreaves, 1764.

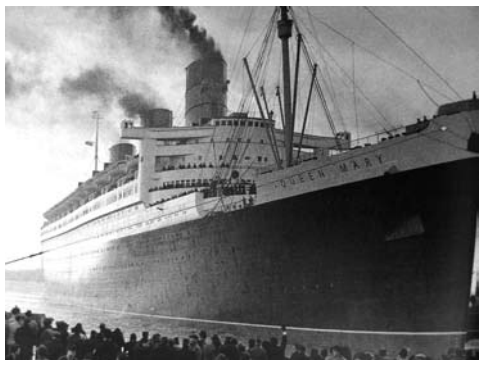
10.11. Cambios en la tenencia de la tierra, industria siderúrgica inglesa del S. XVIII.

10.12. Precursores de la domesticidad mediática: aparatos eléctricos, hacia 1900.

El hierro contribuyó con el desarrollo del ferrocarril que redujo el tiempo y las distancias entre la ciudad y el campo; obsérvese por ejemplo que en 1760 se recorrían cerca de 10 km en una hora, mientras que en 1820, 15 km y en 1860 ya se podían recorrer 55 km en el mismo tiempo; la pavimentación y apertura de canales también facilitó el transporte de mercancías y pasajeros, y aparecieron iniciativas privadas como la renovación de vías en 1745, barcos privados para transporte con fines comerciales desde 1760, la primera empresa ferroviaria privada para transporte de mercancías en 1801 y la importantísima aparición de la locomotora en 1825. En consecuencia con estos adelantos, las ciudades se convirtieron en centros de convergencia del transporte y surgió un crecimiento desproporcionado que nunca antes en la historia de la humanidad se había tenido.

10.13. Receptores de la migración y la explosión demográfica: edificio en la calle Havnegade, F. Meldahl, Copenhague, Dinamarca, 1865.

10.14. El impulso de la nueva era: estación de ferrocarril inglesa, 1874.



10.15. Movilidad y dinámica: Trasatlántico *Queen Mary*, John Brown y compañía, 1926, Clydebank, Escocia.

10.16. Grabado de Londres publicado en 1851 por Banks & Co.

Vale decir que el proceso de industrialización británico se propagó posteriormente desde Inglaterra a toda Europa y luego a América; un fenómeno que evidentemente se destaca y aparece como producto del pensamiento racional determina así mismo la manera como el hombre establece desde entonces sus relaciones con el mundo, con los demás y consigo mismo. A todo ello no se escapa el *espacio doméstico* en cuya materialidad ve reflejada la actitud pragmática propia de la cultura anglosajona. Dentro de este período histórico, la serie de innovaciones e invenciones descritas permitieron acelerar la producción de bienes, aseguraron un crecimiento económico independiente de la agricultura e hicieron que la ciudad se convirtiera en centro de producción transformándose radicalmente. A finales del siglo XVIII Londres, Inglaterra, ciudad cuna de la industrialización,

contaba con 1.000.000 de habitantes y ya en la mitad del siglo XIX tenía más de 2.000.000; además de Londres, las ciudades que crecieron con mayor celeridad por su estratégica ubicación geográfica fueron Liverpool en Inglaterra, Nueva York en Estados Unidos, Amberes en Bélgica y Hamburgo en Alemania, que vieron superadas sus capacidades espaciales y administrativas para albergar el crecimiento de su población.

10.17. Vista aérea de Liverpool, Inglaterra.

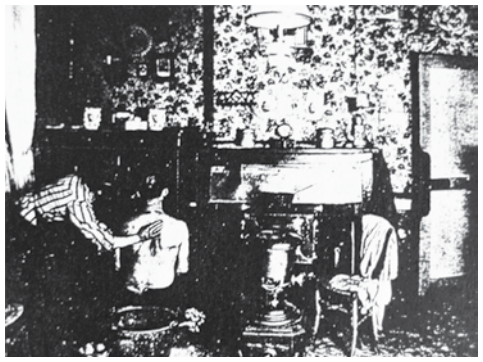
10.18. Crecimiento acelerado: Nueva York, EEUU., S. XIX.

10.19. La vivienda ampliando sus dominios: plaza principal, Amberes, Bélgica.

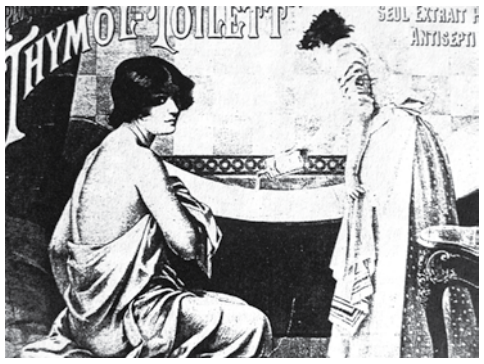
10.20. Cofres para asegurar la intimidad: casas en Hamburgo, Alemania.

Estos desarrollos trajeron numerosos cambios urbanos tales como la instalación de fábricas al interior de las ciudades y los movimientos migratorios de campesinos atraídos a los nuevos barrios y concentraciones. El aumento de la población estuvo acompañado de la disminución de la mortalidad debido al mejoramiento de la alimentación ya que el cultivo de raíces permitió la cría de ganado en invierno y se aumentó el consumo de hortalizas; por otro lado el uso de prendas de algodón y de jabón para la higiene, acompañados de la cualificación de la medicina y la cirugía, el mejoramiento de los hospitales y la utilización de ambulancias, optimizaron notablemente la salud de los ciudadanos. Un asunto supremamente importante para el objeto de este trabajo radica en el hecho de que los procesos industriales domésticos disminuyeron radicalmente, mejorando las condiciones de las viviendas en todo sentido. Sin embargo, las condiciones espaciales y arquitectónicas de las viviendas no eran para nada ideales, "un censo realizado en Berlín en 1827 revelaba que, en el barrio de Hamburguer Tor, vivían 496 familias en 400 habitaciones, el 25 % de las cuales tenía como única subdivisión una raya de tiza trazada en el suelo. Hacia mediados del siglo XIX, el proletariado constituía el 88% de la población total de Berlín. Los miembros de la clase social más baja malvivían en unas condiciones verdaderamente lamentables".[3]

10.21. Pugnas sociales: *Barrio pobre de Londres*, Gustav Doré, grabado, 1872.

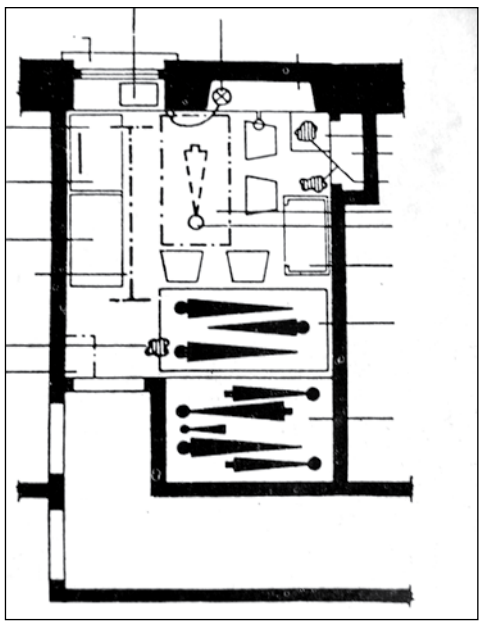


10.22. Condiciones poco amables: el aseo en una vivienda obrera.



10.23. Avances para lo íntimo: publicidad de jabón de baño, Thymol Toilett, 1894, París, Francia.

La filosofía social dominante era el más crudo liberalismo, promulgado por el economista escocés Adam Smith (1723-1790) quien lo denominó como el *Laissez Faire*, y dentro del cual cayeron las estructuras tradicionales, disminuyeron notablemente las garantías del ciudadano, y el individuo se vio enfrentado al poder público del nuevo Estado; en consecuencia, no había ningún control urbano, ninguna directriz para el desarrollo e imperaba el máximo provecho económico capitalista. El espacio urbano se degradó notablemente, primaba el hacinamiento, la especulación del suelo, la congestión vehicular en las vías, una fuerte contaminación ambiental, la desintegración social y la violencia incontrolada. La cultura liberal destruyó pues la capacidad de la iniciativa autoritaria para incidir perdurable y armónicamente en la trama de la ciudad.



10.24. La privacidad agredida: casa obrera para nueve personas, Glasgow, 1948.

10.25. Apretujamiento, lo doméstico forzado: calle de Nápoles, Italia, S. XIX.

[3] Reinhard Gieselmann, "Desarrollo histórico de la planta de la vivienda", Friederike Schneider (ed.), *Atlas de Plantas,* Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 17.

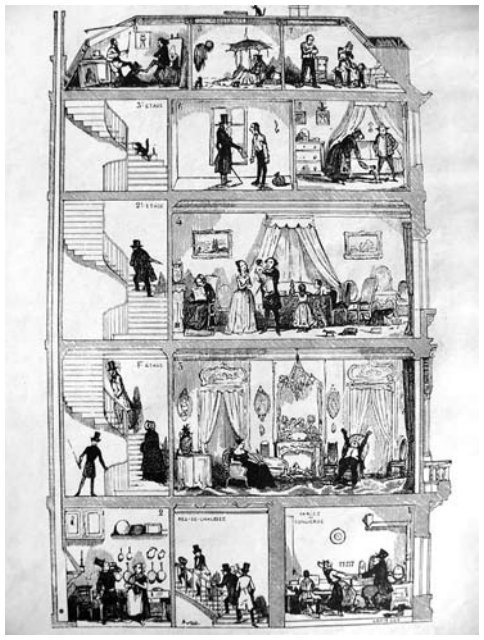
En relación al *espacio doméstico* la situación general de la cultura que se debatía entre la razón neoclásica y el sentimentalismo romántico se reflejó de tal manera que en la primera mitad del siglo XIX la burguesía prefería la ostentación en vez de una vivienda concebida bajo un ordenamiento lógico; a ello contribuyó además el hecho de que las familias de clase media y alta podían darse el lujo de contar con personal de servicio, lo cual no les exigía mucha racionalización espacial; en su arquitectura doméstica era típico por ejemplo encontrar en el interior de las unidades habitacionales, largos corredores que distribuían a las estancias de la vivienda, muchas de ellas orientadas a patios interiores para buscar iluminación y ventilación natural ya que las salas de estar se dirigían directamente a la calle aprovechando que los predios donde se ubicaban las casas de las familias de clases altas gozaban generalmente de fachada hacia el espacio público dejando las casas traseras para ser destinadas a grupos menos adinerados, lo cual obviamente determinaba menores condiciones ambientales, espaciales e higiénicas y menor contacto con lo público. En consecuencia con esta disposición de predios, un tipo arquitectónico bastante recurrente en la época y utilizado profusamente en las unidades de vivienda era el de un corredor central que da acceso a estancias de habitación a lado y lado del mismo.

10.26. El equilibrio: interior doméstico, 1896.

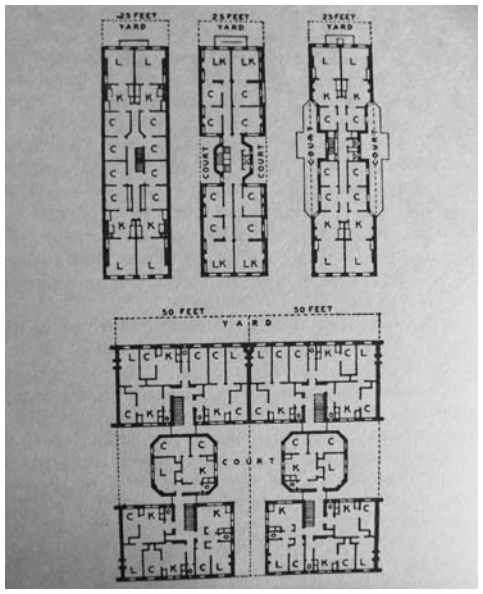
La vivienda popular estaba pues en muy malas condiciones, completamente hacinada e higiénicamente insoportable. Los antiguos edificios de apartamentos se subdividieron indefinidamente configurando pequeñísimas unidades con una o dos habitaciones en las que vivían hasta doce personas y que albergaban familias campesinas migrantes atraídas por las nuevas condiciones laborales de la industria urbana. El panorama doméstico de la gran mayoría de la población era degradante; la altura de los edificios que en relación con la estrechez de las calles no permitían un franco ingreso de la luz y el aire naturales suficientes, acompañada de la poca, o algunas veces ninguna ventilación de los recintos interiores de las viviendas, contribuyeron a la propagación de enfermedades y pestes. Las instalaciones sanitarias públicas fueron insuficientes al igual que las privadas, las aguas negras corrían muchas veces por el centro de las calles en donde los niños jugaban, las mujeres tejían, los hombres bebían y todos transitaban y se divertían.

10.27. Las clases altas con mejores soportes: fachada de edificio, A. Renaud, París, Francia, 1850.

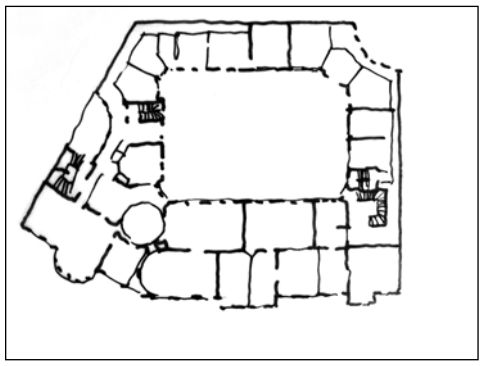
Aunque la situación era diferente en cada ciudad, el siglo XIX constituyó de manera general en Europa un momento de aglomeración y de condiciones muy poco adecuadas para los espacios domésticos populares. Por esta razón y por el deseo de economizar por el alto costo del suelo, aumentaron progresivamente el número y la altura de los edificios de varios pisos destinados a unidades de habitación. Este tipo habitacional, que evolucionó desde los primeros gérmenes de edificios romanos, pervive hasta hoy con diferencias menores y adaptaciones simples. Vale anotar aquí que una de las muchas consecuencias de la Revolución Industrial a nivel de la arquitectura doméstica que tuvo que ver con la elevación de la altura de las edificaciones y la difusión de este tipo arquitectónico habitacional vertical, fue la diferenciación social dada dependiendo del nivel en los edificios residenciales construidos o adaptados en las grandes ciudades como París en Francia, Londres en Inglaterra, Nápoles en Italia o Nueva York al otro lado del Atlántico en los Estados Unidos de América después de 1850.



10.28. La domesticidad arquitectónica estratificada: edificio parisino típico, construido en tiempos de Haussmann, revista inglesa de 1858.



10.29. Intentos de sistematización: *Dumbell houses* de 1879 y 1887, y proyecto de viviendas de 1889, Nueva York, EEUU.



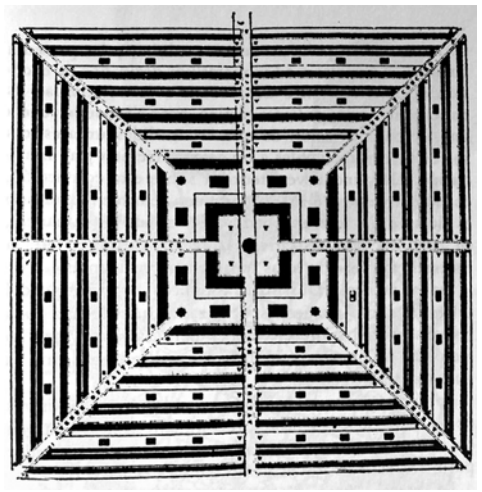
10.30. La intención urbana de lo doméstico: bloque de viviendas, 1900, Berlín, Alemania.

10.31. Propuestas paternalistas de corte idealista: casa para trabajadores de la compañía Anzim, Jean Baptiste Godin.

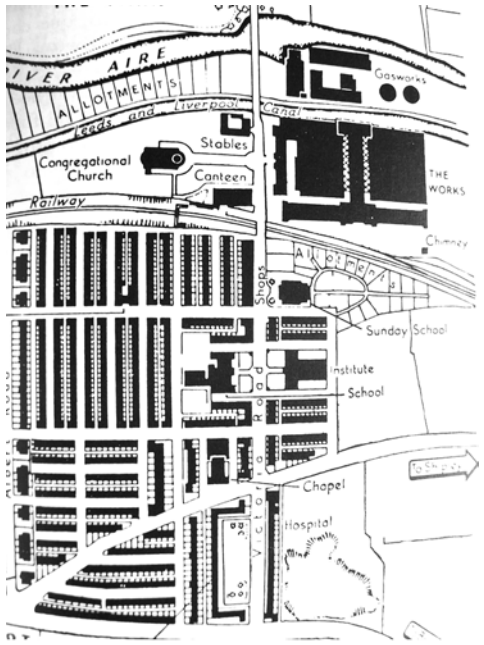
Paralelamente el desarrollo del tipo arquitectónico doméstico de las casas en hilera estuvo directamente relacionado con el crecimiento urbano producido por el fenómeno de la Revolución Industrial, pues muchos patronos, en una actitud un tanto paternalista, construyeron viviendas para sus obreros bajo este principio de regularización, economía y disposición territorial. También cercanos en sus ideas a los utopistas que se expondrán posteriormente en este capítulo, otros industriales construyeron colonias industriales en el campo, en donde ubicaron no sólo sus fábricas, sino además barrios para alojar a sus trabajadores. Estos asentamientos se basaron en el tipo de casas en hilera como en la ciudad ideal *Victoria* creada por el británico James Silk Buckingham (1786-1855) en 1849; también fue así en la ciudad construida por un industrial de la lana, el inglés Titus Salt (1803-1876), entre 1850 y 1863 llamada *Saltaire* y realizada con casas en hilera de dos pisos que adoptaron un estilo renacentista; entre 1879 y 1895 el chocolatero británico George Cadbury (1839-1922) también levantó un asentamiento similar en Bournville, cerca de Birmingham, Inglaterra.

Otras iniciativas parecidas se edificaron a lo largo de la década de 1870 tales como Port-Sunglight construida por el fabricante de jabón inglés William Hesketh Lever (1851-1925) cerca de Liverpool, Inglaterra, en 1887; y la colonia Margarethenhöle en las cercanías de Essen, Alemania, por iniciativa del alemán Alfred Krupp (1812-1887), industrial del acero. A esta tradición pertenecen las casas construidas en 1908 por los arquitectos ingleses Raymond Unwin (1863-1940) y Barry Parker (1867-1947) en la ciudad jardín de Lechworth construida en Inglaterra materializando las ideas del inglés Ebenezer Howard (1850-1928), de quien también se ampliarán sus teorías en la última parte de esta sección.

10.35. La idealización doméstica: casas campestres en Port-Sunlight, Inglaterra, 1904-06, dibujo Roger Oldman.

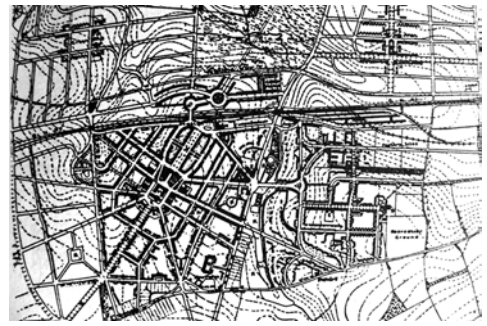


10.32. La conciencia social: *Ciudad Victoria*, James Silk Buckingham, 1849.



10.33. Iniciativas privadas de cualificación de la vivienda: Saltaire, Titus Salt, Inglaterra, 1851.

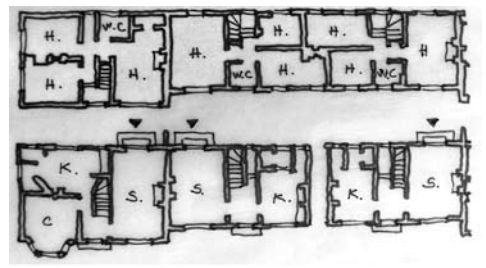
10.36. Pulso obrero: Margarethenhöle, Alemania, 1900.



10.37. Concreción del sueño: plano de la ciudad jardín de Lechworth, Inglaterra, 1850.

10.34. Uniformidad racional: casas alineadas, Saltaire, Inglaterra, 1879-1895.

10.38. Lo doméstico en equilibrio con lo natural: vista aérea de la ciudad jardín de Lechworth, Inglaterra, 1850.

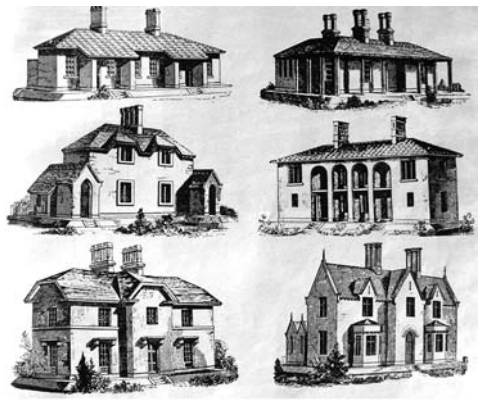


10.39. Consolidación del futuro: casas en hilera, Unwin & Parker, Lechworth, Inglaterra, 1908.

En el contexto cultural comentado, en el que la cultura se debatía entre el pensamiento lógico racional y el emotivo e intuitivo, el régimen y la autoridad de la arquitectura clásica, que desde el Renacimiento hasta principios del siglo XIX no se había puesto en consideración, se cuestionó a partir de la década de 1860 y en consecuencia aparecieron innumerables tendencias revivalistas que retomaban estilos del pasado como el egipcio, el griego y el medieval. La arquitectura doméstica y en particular la de las casas, no fue la excepción a este fenómeno, la mayoría de arquitectos se adaptaron a este eclecticismo que satisfacía los intereses de los clientes mediante catálogos y postales; pero el interés por el estilo dejó a un lado el desarrollo y el avance en la disposición interior de los sistemas espaciales y la preocupación por el confort pasó a un segundo plano hasta los últimos años del siglo XIX y primeros del XX cuando se agotó la especulación formal revivalista y se intentó retomar la esencia de lo doméstico, aunque casi exclusivamente desde la óptica de la razón. Fue así como en medio de aquel mar ecléctico de estilos, una élite arquitectónica comenzaba a cuestionarse profundamente en busca de un estilo más abstracto que expresara el espíritu de la época. Empezaron entonces a aparecer los primeros experimentos que anticipaban el surgimiento de la Arquitectura Moderna, como más tarde se conocería y que tuvo en la Revolución Industrial un precedente fundamental con efectos radicales en el espacio arquitectónico doméstico.

Dentro de la arquitectura doméstica precursora del Movimiento Moderno debe citarse como ejemplo pionero la Casa Roja del arquitecto inglés Philip Webb (1831-1915), construida para el artista inglés William Morris (1834-1896) en Bexleyheath, Inglaterra, en 1859, cuya concepción pretendía ejemplificar los ideales del movimiento Arts and Crafts que había fundado y dirigía su propietario. Por estos tiempos, la idea de la casa como obra de arte promovida por las revistas de entonces a finales del siglo XIX, impulsó los encargos de casas solicitados por clientes ilustrados a jóvenes arquitectos que encontraron en ello una oportunidad ideal para experimentar y proponer nuevos tipos habitacionales. Otro ejemplo paradigmático de estos inicios modernos es la Casa Hill del arquitecto escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1925) realizada en 1902 en Helenburgh, Escocia. Estas casas, aunque con una notable influencia de estilos tradicionales, gótico y escocés respectivamente, anunciaban un nuevo lenguaje arquitectónico para el *espacio doméstico* en el que la autenticidad de los materiales era fundamental y la disposición de las estancias pregonaban un nuevo estilo de vida.

10.40. La nostalgia y lo romántico: Bedfort Park, Londres, Inglaterra, 1875.



10.41. El ejercicio abstracto de la arquitectura doméstica: manual inglés, 1846.

10.44. La cualidad poética asociada a lo idílico: portada de *News from Nowhere*, William Morris, 1892.

10.45. Atisbos de abstracción: casa para A. Currer Briggs, Charles F. A. Voysey, 1898, Lake Windermere, Lancashire, Inglaterra.

10.42. La esencia doméstica plena: el estudio de Charles Darwin en 1844, *Casa Down,* casa victoriana, Downe, Inglaterra.

10.43. El revivalismo cobertor: la *Casa Roja*, Philip Webb, Bexleyheath, Inglaterra, 1859.

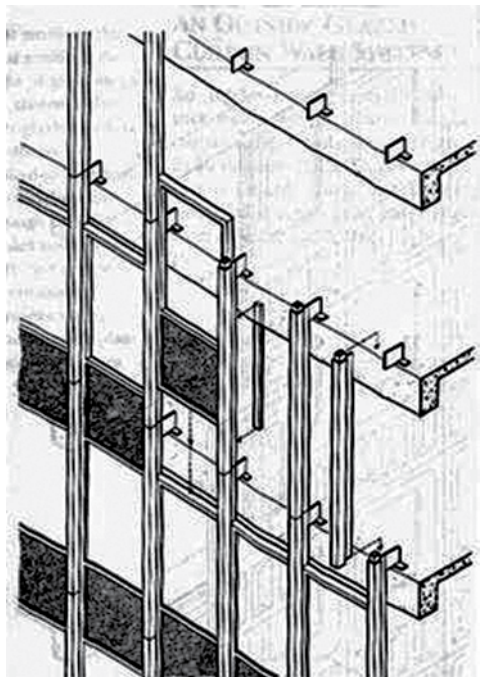
10.46. Luchando por conquistar el espíritu nuevo: *Casa Hill*, Charles Rennie Mackintosh, 1902, Helenburgh, Escocia.

10.47. Experimentos de lenguaje: *Casa Behrens*, Darmstadt, 1901.

Entretanto, hacia 1870, el arquitecto británico J. J. Stevenson (1831-1908) promovió el Estilo Reina Ana que tenía intereses más pintorescos y que recreaba elementos de la casa holandesa del siglo XVII, este estilo tenía además la ventaja de cierta libertad en la composición irregular según la configuración espacial y volumétrica de cada recinto. Además, al otro lado del Atlántico, un nuevo tipo arquitectónico para el *espacio doméstico* unifamiliar, reflejo del nuevo estilo de vida norteamericano, surgió en la década de 1880 en la costa este de los Estados Unidos con un género que posteriormente se conocería como Shingle, basado en la arquitectura colonial anterior y en un sistema constructivo denominado Stick, basado en la agilidad constructiva, la economía y la normalización de los componentes. Este estilo, sumado a los espacios abiertos propuestos por el arquitecto inglés Richard Norman Shaw (1831-1912) y a los paneles de la arquitectura japonesa, constituyeron un nuevo tipo de casa que se abrió paso en el panorama norteamericano desde 1876; ambos tipos, el Reina Ana y el Shingle, se popularizaron brindando una solución práctica para la composición espacial de la casa pequeña.

10.48. Lo pintoresco: casa estilo Reina Ana, Heights, Houston, Texas, EEUU.

10.49. Búsqueda de la domesticidad propia: casa estilo Shingle, Madison, Connecticut, EEUU.



10.50. La tecnología asociada a la racionalización doméstica: sistema constructivo *Stick*.

10.51. Otras influencias: *Templo Ho-o-Den*, Exposición Universal, Chicago, EEUU, 1893.

Posteriormente la influencia japonesa creció gracias a la publicación del libro *Japanese Homes and Their Surroundings* del estadounidense Edward Sylvester Morse (1938-1925) en 1886 y de la exhibición del templo Ho-o-Den en 1893 en la Exposición Universal de Chicago. La influencia japonesa en la arquitectura norteamericana doméstica se mantuvo con todo vigor a través de la obra del afamado estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959) y llega hasta la actualidad en muchos ejemplos recientes. Quizás una de las posibles explicaciones del poder de incidencia de la arquitectura japonesa en el espacio arquitectónico doméstico occidental del siglo XX y lo que va corrido del XXI, radica en su profundo sentido místico, simbólico y poético que compensa el pragmatismo y la racionalidad occidental propia de lo anglo sajón. Y es que en esta arquitectura oriental "a la belleza de las formas geométricas se añadió una belleza de sustancia".[4]

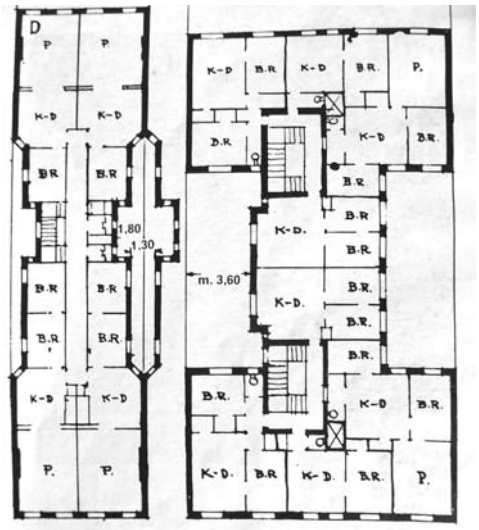
En el otro extremo del continente americano, en la costa californiana, la expectativa ante una nueva arquitectura que facilitara una manera de vivir sin la industrialización y la contaminación, en contacto con la naturaleza y con un espíritu de libertad propio de una nación aún por explorar, encontró también su expresión espacial doméstica con rasgos del Arts and Crafts y de la cultura japonesa. Esta idea de California como un nuevo paraíso, se mantuvo a lo largo del siglo pasado y dio origen a algunas innovaciones significativas como los famosos *bungaloes* de California. La Casa Gamble fue el ejemplo californiano más reconocido para el nuevo estilo de vida bajo el tipo bungaló, realizada por los hermanos Charles y Henry Greene en 1908, en Pasadena, California, Estados Unidos.

10.52. El paraíso soñado para lo íntimo: casa de estilo Bungalow Californiano, Virginia, EEUU.

10.53. La casa como símbolo de prestancia: casa Gamble, Charles y Henry Green, Pasadena, California, EEUU, 1908.

[4] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 162.

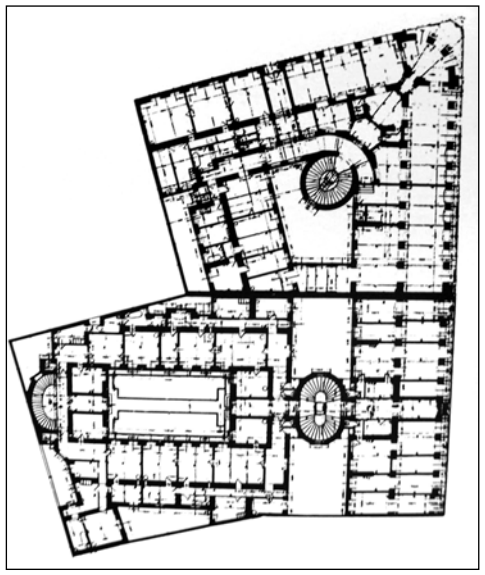
La casa como símbolo de la prestancia de una familia, asociada a la concepción artística de una obra única e irrepetible para un único usuario, se fue convirtiendo paulatinamente en laboratorio de una serie de experimentos arquitectónicos, tanto espaciales como técnicos, y así se preparaba la llegada de la concepción de la domesticidad asociada a la máquina, que ya había aparecido en otras esferas de la cultura desde 1850. Esta idea gestada desde la segunda mitad del siglo XVIII y que dispuso la idea de la casa como una máquina para ser habitada se asociaría posteriormente a los postulados de la Arquitectura Moderna.



10.54. La casa como mecanismo: casas en hilera, Nueva York, EEUU., segunda mitad del siglo XIX.

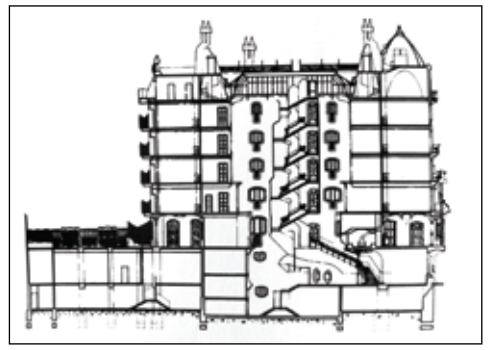
Pero además de los referidos procesos de mejoramiento gradual de la vivienda de los trabajadores a finales del siglo XIX y de la serie de experiencias estéticas y estilísticas descritas tanto en Europa como en América, también en aquellos años de principios del siglo XX surgieron numerosos proyectos para la clase media-alta en los cuales los arquitectos experimentaron sobre nuevos sistemas espaciales y tipos, tanto de edificaciones, como en las unidades individuales. Por ejemplo, en Berlín, Alemania, los alemanes Bruno Taut (1880-1938) y Hermann Muthesius (1861-1927) iniciaron los primeros proyectos de vivienda social, por su parte el francés Hector Guimard (1867-1942) lo hizo en París, Francia, el austríaco Otto Wagner (1841-1918) en Viena, Austria, el español Antonio Gaudí (1852-1926) en Barcelona, España y el belga Víctor Horta (1861-1947) en la misma ciudad.

10.55. Vivienda social: *Castel Béranger,* Hector Guimard, París, Francia, 1895-1898.



10.56. Nuevos lenguajes: planta e imagen exterior, *Mayolikahause*, Otto Wagner, 1898-1899, Viena, Austria.

10.57. La modernidad orgánica: *Casa Milá*, Antoni Gaudí, 1910, Barcelona, España, elevación.

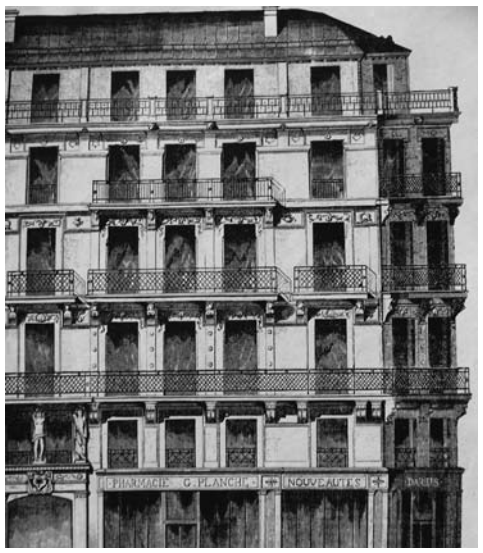


10.58. Referentes naturales como idea ancestral de la vivienda: sección e imagen exterior, *Casa Batló*, Antoni Gaudí, 1906, Barcelona, España.

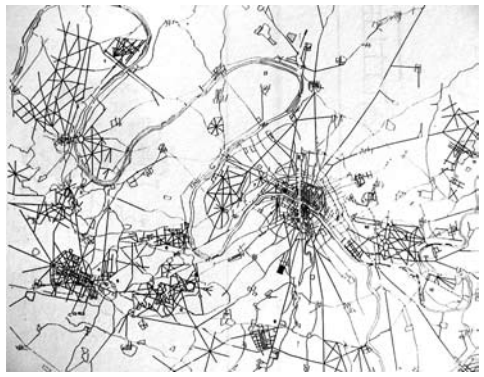
En otro orden de ideas y en reacción al problema derivado de la industrialización aparecieron también varias posturas urbanísticas que trataban de mejorar las condiciones urbanas descritas; una de aquellas posiciones es la que pretendió darle continuidad a la tradición barroca con gran interés por la configuración morfológica del espacio urbano. Sin embargo, este tipo de desarrollo alterno de la ciudad burguesa con embellecimientos y planeación de grandes extensiones mediante la tradición clásica refinada, que ocultaba la realidad de la problemática de la vivienda urbana, se vio invadida progresivamente por la situación deteriorante descrita. Las sistematizaciones del siglo XVIII son simples superposiciones a casas independientes y constituyen tan sólo un medio de control paisajista y externo. Sin embargo, un caso particularmente destacable de este tipo de intervenciones es el trabajo realizado por el barón Georges Eugene de Haussmann (1809-1891) entre 1853 y 1871 quien transformó el París medieval bajo el reinado del emperador Carlos Luis Napoleón Bonaparte (1808-1873) mejor conocido como Napoleón III, rasgando el tejido histórico con avenidas rectas conformadas por nuevos edificios regulares y con la convergencia en puntos focales en grandes edificios o monumentos públicos. A pesar del daño ocasionado al tejido milenario, la ciudad cobró así un aire de modernidad futurista que la caracterizaría por el resto de su historia.

Una segunda postura urbanística es la adopción del antiguo modelo de organización territorial bajo una cuadrícula de pauta bidimensional para las grandes expansiones de las ciudades existentes. El crecimiento indefinido de la ciudad bajo esta línea se determinó entonces mediante la suma de manzanas, que se convirtieron en la unidad urbana que reemplazó el tradicional barrio; este trazado regular de manzanas ortogonales de medidas iguales se concibió con el fin de facilitar el trabajo de inspectores, especuladores, abogados y constructores y en beneficio de un supuesto ahorro y de la racionalidad. La naturaleza entonces cada vez estaba más alejada de la vivienda, y la ciudad tenía la regularidad más no la uniformidad que tuvo hasta entonces. Bajo este modelo positivista, racional y rígido, de manzanas que se repetían indefinidamente y en cualquier dirección, se descuidó enormemente el espacio público y el diseño de la ciudad mediante tablas numéricas y procedimientos cuantitativos reguladores que sustituyeron el diseño arquitectónico soportado en perspectivas y alzados. Casos significativos de esta tendencia son los crecimientos de la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, en 1811 y el Plan del ingeniero español Ildefonso Cerdá (1816-1876) para la ciudad de Barcelona, España, en 1859, aunque este último tuvo un aporte singular al disponer regulaciones para las edificaciones y localizar servicios colectivos por toda la ciudad.

10.59. El nido doméstico con acento natural: *Casa Tassel*, Victor Horta, 1892-1893, Bruselas, Bélgica.

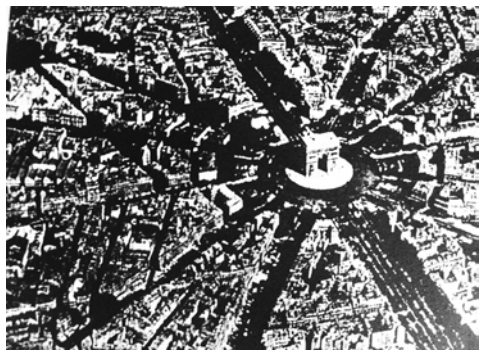


10.62. Unidad formal y estilística para lo informal: edificio parisino, 1853.

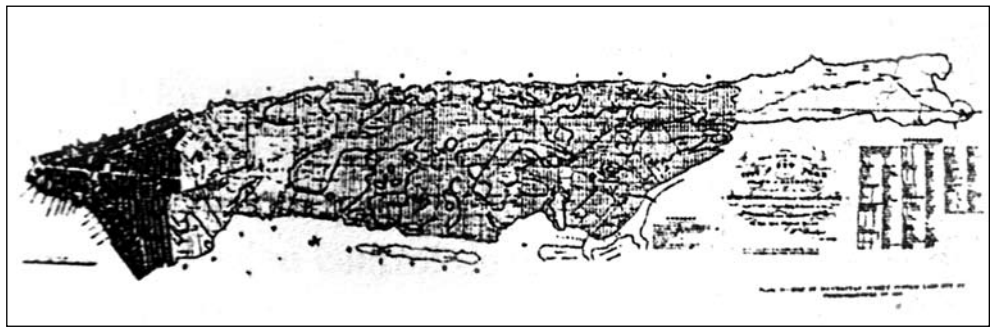


10.60. Las ordenaciones lógico racionales barrocas: París, Francia, 1740.

10.61. Belleza e higiene en la ciudad luz: París, Francia, S. XVIII.

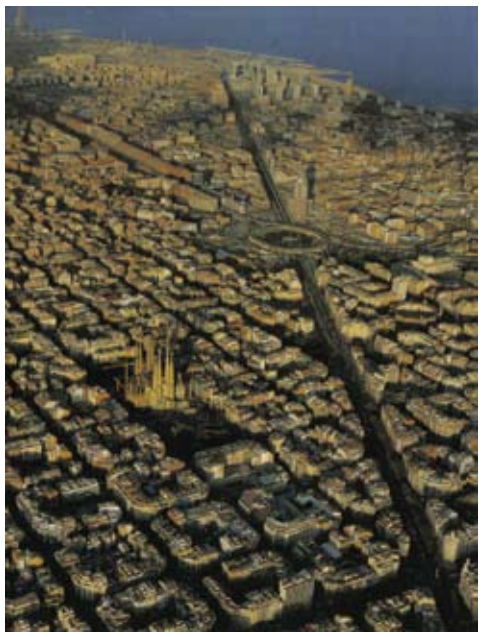


10.63. El carácter simbólico de lo público: el Arco del Triunfo, París, Francia.



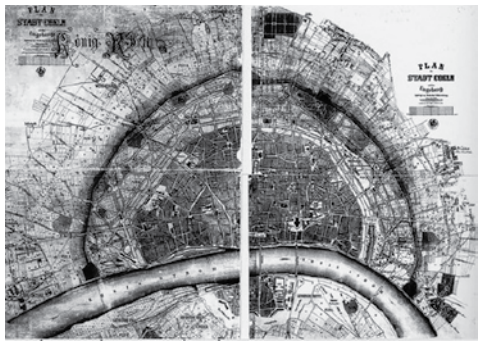
10.64. Otros territorios, otros horizontes, otro espacio doméstico: plano de Nueva York de 1811.

10.65. Una vez más la retícula ordenadora: plan de ensanche de Ildefonso Cerdá para Barcelona, España, 1859.



10.66. Lo doméstico dominado geométricamente: vista aérea de Barcelona, España.

Una tercera postura de trabajo urbano, más teórica, consistió en una serie de estudios y propuestas prácticas para la solución técnica o estética a la problemática de la industrialización tal como el aporte dado por el tratado del urbanismo *Stadtebau* del alemán Joseph Stübben (1845-1936) en 1890, y las recomendaciones dadas en el texto *El planeamiento urbano de acuerdo con sus principios artísticos* publicado en 1889 por el vienés Camillo Sitte (1843-1903).

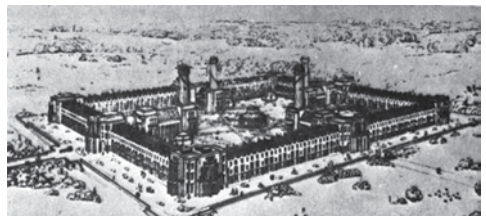


10.67. Soluciones técnicas para el planeamiento: plan de expansión de Colonia, Alemania, Joseph Stübben, 1880.

10.68. La versión contrapuesta a la razón: Camillo Sitte, 1885.

Finalmente, y como cuarta postura frente a la problemática de la ciudad derivada de la denominada Revolución Industrial, aparece un Utopismo Reformista con experimentos aislados en fragmentos urbanos de diferentes características a la ciudad tradicional. La intención fundamental de estos planteamientos era acercar el campo a la ciudad y generalmente se plantearon por fuera de ella; fueron casi todos de iniciativa e impulso privados que promovieron urbanizaciones planeadas de baja densidad con viviendas unifamiliares, jardines privados y comunes. Seguidamente se hará un breve recuento de las más importantes de estas teorías orientando el análisis hacia las implicaciones que los postulados teóricos tuvieron y siguen teniendo en la arquitectura del *espacio doméstico*.

10.69. Utopismo reformista: *Nueva Comunidad*, André.



10.70. La añoranza del equilibrio: proyecto de la *Comunidad de New Harmony*, Robert Owen, 1825.

CIUDAD ARMONÍA

El industrial británico Robert Owen (1771-1858), salido de la clase trabajadora, concibió un proyecto de reforma social que publicó por primera vez en 1812, luego en 1816 constituyó la Institución para la formación del carácter en New Lanark, después en 1817 planteó la reforma de los modos de producción en comunidades ideales reducidas de 1.200 habitantes esparcidas en el territorio, y en 1826 publicó *A Book of the New Moral World* que contiene la descripción de un asentamiento urbano ideal llamado Ciudad Armonía.

10.71. *Ciudad Armonía*, Robert Owen, 1826.

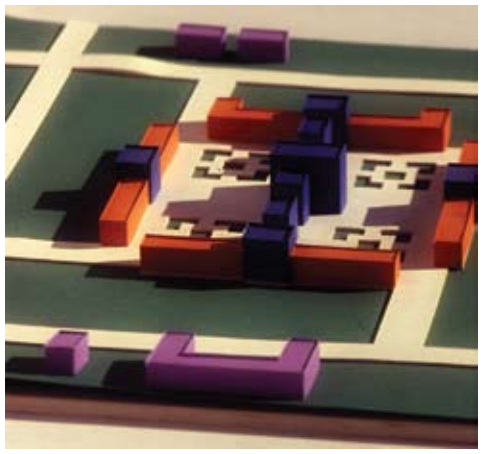
De acuerdo con el libro de Owen, el gobierno de Ciudad Armonía debería establecer varios núcleos de entre 500 y 2.000 habitantes albergados en edificios para producir y conservar los alimentos y para educar a los niños. La densidad de estos asentamientos debería ser de entre uno, y uno y medio acre[5] por persona. La forma ideal del núcleo de estas ciudades debería ser un paralelogramo que contendría las disposiciones domésticas de la comunidad incluyendo una cocina comunal, un parvulario, una sala de conferencias, un templo, una sala de reuniones, una biblioteca, una escuela, una enfermería, una hospedería, oficinas, depósitos, talleres, establos, lavandería y pabellones de vivienda de máximo cuatro pisos de altura. Estos pabellones estarían dispuestos separadamente para las personas casadas y unos especiales para los dormitorios de los niños de más de tres años de edad. Las unidades de vivienda contendrían cuatro habitaciones con calefacción y vista a los jardines, una para el hombre, una para la mujer y una para dos hijos, disponiendo un pabellón especial para los hijos de las familias que excedieran dicho número.

De esta teoría surgieron tres experiencias materializadas. Una llamada New Harmony en el estado de Indiana, Estados Unidos, iniciada desde 1825, que no tuvo éxito económico y obligó a Owen a regresar a Europa en 1828 tras una quiebra financiera. Posteriormente uno de los seguidores de Owen, el escocés William Maclure (1763-1840), fundó una comunidad disidente que tampoco prosperó. La segunda experiencia se llevó a cabo en Queenswood, Hampshire, un condado al sur de Inglaterra, en donde funcionó una comunidad en un terreno de 1.000 acres entre 1839 y 1845. La otra experiencia fue la Sociedad de Pioneros de Rochdale, Inglaterra, fundada en 1844 bajo la influencia directa de Owen, pero el ideal comunitario se desvirtuó hacia 1846 por múltiples iniciativas económicas.

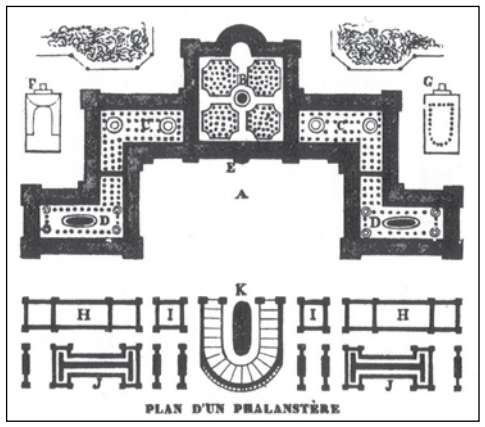
[5] Un acre es una medida inglesa que corresponde a un equivalente de 40,47 hectáreas.

EL FALANSTERIO

Hacia 1822 el francés Charles Fourier (1772-1837) planteaba la idea del Falansterio o Palacio Social como un edificio para la vida y el trabajo en común de 1.620 habitantes; esta idea arquitectónica sintetizaba sus reflexiones sobre un sistema social ideal que comenzó a formular desde 1803 en un artículo de corte político publicado en *Le Triunvirat*. Aunque la primera publicación de la idea del Falansterio se realizó en 1829 en *Le Noveau Monde*, el texto que realmente difundió el proyecto fue *Théorie de L´unité Universelle* publicado en 1841.

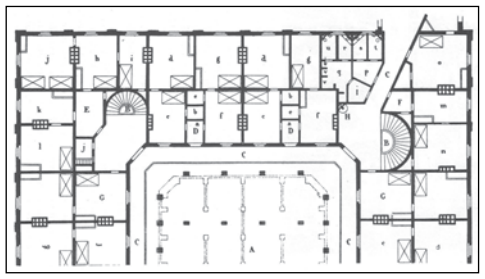


10.72. Maqueta de un *Falansterio*, Charles Fourier, 1822.

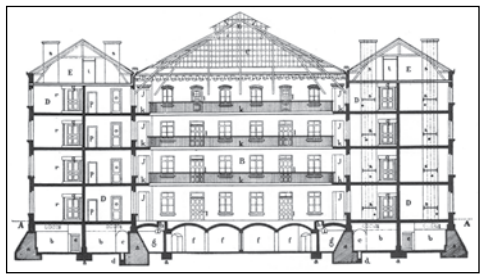


10.73. Esquema de la planta de un *Falansterio*, Charles Fourier, 1822.

Los conceptos sociales básicos que Fourier propuso estaban basados en una especie de cooperativismo que no atacaba la propiedad privada y que dividía la sociedad en pequeños grupos o falanges de economía agrícola. Para este francés, la armonía universal debería ser un estado al cual la humanidad accedería en una séptima etapa de desarrollo; la primera correspondería a la Antigüedad, la segunda al Medioevo, la tercera a la Modernidad, la cuarta a la Barbarie, la quinta a la civilización con propiedad privada incontrolada, la sexta denominada por él de Galantismo en la cual se establecerían limitaciones y la séptima correspondiente a las falanges y los Falansterios. Según esto, el siglo XIX, en el que surgió la teoría sería el tránsito entre la barbarie y la civilización.



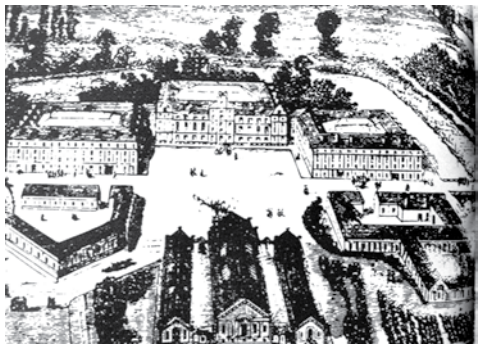
10.74. Fragmento de la planta del *Falansterio*, Charles Fourier, 1822.



10.75. Sección del *Falansterio*, Charles Fourier, 1822.

El Falansterio sería una pequeña ciudad construida bajo un régimen de garantía sensitiva, sobre la belleza y la salubridad, y estaría constituida por un gran edificio comunitario en el que cada individuo tendría su habitación personal. La teoría habla de un terreno de una legua[6] cuadrada en la que habitaría una falange en su correspondiente Falansterio que debería parecerse a un hotel y recordar el Palacio de Versalles. El frente del edificio sería de 1.200 m con un patio de honor en U en el centro de la construcción. Además de las habitaciones privadas que estarían en los niveles cuatro y cinco del edificio que tendría seis, se habla de los siguientes componentes comunitarios: comedores, salas de bolsa, consejo, biblioteca, estudio, templo, torre del orden, telégrafo, palomas mensajeras, campanas de ceremonia, observatorio y patio de invierno; todos estos estarían en un pabellón cuadrado localizado justo en el centro del edificio principal del Falansterio. Algunos talleres, salas de baños y una hospedería se ubican en el resto del componente principal y también se contempla, en otros edificios paralelos al principal, establos, graneros y almacenes.

De corte romántico, el gran aporte de esta teoría radica en la anticipación que hace en sus descripciones del contenido de las reglamentaciones constructivas del siglo XIX. Los intentos de materializaciones de Falansterios en Europa fracasaron muy rápidamente por problemas económicos, pero en América hubo un gran auge fourierista y se fundaron alrededor de 40 comunidades entre 1840 y 1850. Sin embargo, el único Falansterio propiamente construido se realizó en Massachutsett, Estados Unidos, bajo el liderazgo de George Ripley (1802-1880) y se terminó de edificar el 2 de marzo de 1846, cuando infortunadamente fue destruido por un incendio.



10.76. Una utopía realizada: *Familisterio*, Jean Baptiste Godin, 1859, Guise, Francia.

A la muerte de Fourier, su seguidor Victor Considérant (1808-1893) fundó una colonia cerca de San Antonio, México, en 1848, con el apoyo financiero del joven industrial Jean Baptiste Godin (1817-1889), allí construyeron una versión simplificada del Falansterio llamada Familisterio; esta edificación iniciada en 1859 por etapas, logró terminarse en 1877 y hasta 1939 se tienen registros de que todavía se desarrollaba actividad allí, constituyéndose en el experimento de mayor éxito de los intentos de los teórico utopistas del siglo XIX.

10.77. Patio central cubierto del *Familisterio*, Jean Baptiste Godin, 1859, Guise, Francia.

[6] Una legua corresponde a 5.572 m.

10.78. Portada de *Viaje a Icaria*, Etienne Cabet, 1848.

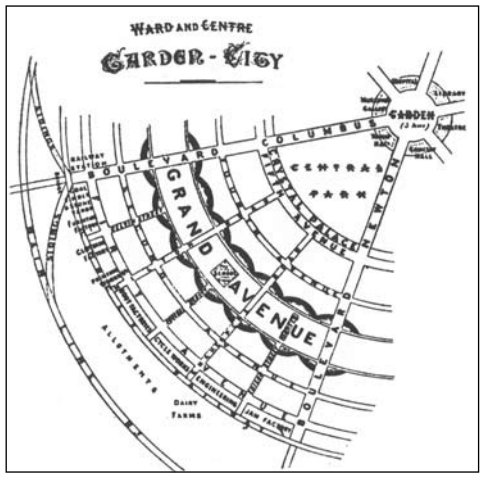
CIUDAD ICARIANA

Étienne Cabet (1788-1856) francés influido por el italiano Filipo Buonarroti (1761-1837) y especialmente por su libro, *Conspiración pour l´Egalité dite de Babeuf* de 1828, publicó en 1840 *Viaje a Icaria* donde planteó una doctrina económico social y las características de la capital de Icaria, denominada Icara. Entre los aspectos más destacables de sus teorías figuran el culto al hombre, el odio a la sociedad industrial, la satisfacción de las pasiones, la aplicación del materialismo económico, el dominio social del territorio y una uniformidad en el régimen de vida.

En relación a la forma de la ciudad, la teoría propuesta parte de la regularidad y la geometrización pura, con repetición sistemática de viviendas, escuelas y talleres; la forma del perímetro sería circular y con un río que atravesaría la ciudad conformando una isla en el centro para un parque arborizado y un palacio elevado. Una malla reticular con trazado de cincuenta calles rectas y anchas perpendiculares a otras cincuenta, atravesadas por dos anillos circulares constituidos por amplios bulevares, dispondrían el espacio para sesenta barrios, cada uno con el estilo y nombre de una ciudad importante de la historia trayendo al presente la necesidad de arraigo y tradición muchas veces deseada en distintos momentos de la humanidad.

Sobre la vivienda, se habla de casas unifamiliares cuyo número de ventanas estaría definido por la cantidad de miembros de la familia así: tres ventanas para familias de doce personas, cuatro ventanas para familias de veinticinco personas y cinco ventanas para familias de cuarenta personas. Sorprendentemente y de manera anticipada planteaba la creación de una cubierta ajardinada en cada casa, concepto que posteriormente retomará en el siglo XX el arquitecto suizo Charles-Edouart Jeanneret-Gris (1887-1965) quien adoptó el seudónimo de Le Corbusier, como uno de sus principios fundamentales para desarrollar la Arquitectura Moderna. La teoría planteaba un límite máximo de altura de cada casa de cuatro pisos, más una planta baja, y además recomienda un jardín posterior y balcones en los pisos altos; en el primer piso estarían un baño, una farmacia, el comedor, la cocina, y un cuarto de trabajo y jardinería; en el segundo piso se localizarían un gran salón y los dormitorios.

Los intentos experimentales sobre esta teoría no fueron muy significativos a nivel de arquitectura, aunque en 1860 un grupo construyó un edificio en Corning, Iowa, Estados Unidos, que aunque recordaba más el paralelogramo de Owen, logró tener 75 habitantes hasta 1875.



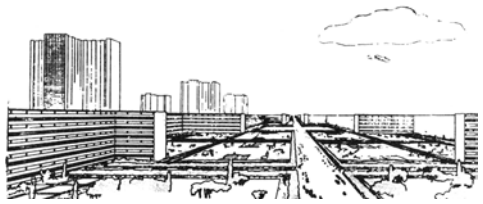
10.79. El poder de la idealización: diagrama básico de la *Ciudad Jardín*, Ebenezer Howard, 1898.

CIUDAD JARDÍN

En 1898 el ya mencionado militante del movimiento socialista inglés, Ebenezer Howard publicó el texto *Tomorrow: a Peaceful Path to Social Reform* en el que expone una nueva utopía de una Ciudad Jardín con una combinación de la vida del campo y de la ciudad. Entre otros objetivos de sus ideales, figuraban elevar el nivel de vida, la salud y el bienestar de los trabajadores urbanos. La estructura radial de la Ciudad dividida por seis bulevares de 36 m de ancho cada uno, debería contener un jardín central de dos hectáreas alrededor del cual se edificarían las construcciones para instituciones públicas como el ayuntamiento, una sala de conciertos, una biblioteca, un museo y un hospital, dejando el cinturón exterior para ubicar las industrias en un afán funcionalista producto de las necesidades de la época para recuperar un ambiente salubre y sin contaminación.

10.80. Regularidad insoportable: zona residencial de la ciudad jardín *Welwyn*, Inglaterra, 1920.

10.81. La importación del modelo inglés: plano de la ciudad jardín de *Radburn*, EEUU, 1928.



10.82. Borrón y cuenta nueva: *La Ville Radieuse*, Le Corbusier.

10.83. *Unidad de Habitación*, Le Corbusier, Marsella, Francia, 1952.

Todas las vías debían estar debidamente arborizadas, la población total no debería superar los 30.000 habitantes y el número de parcelas para edificar sería de 5.500 con unas dimensiones entre 6,5 x 33 m y 6,5 x 44 m. Las casas debían ser unifamiliares, espaciosas y con jardines a su alrededor y al igual que en las ciudades de la antigüedad griega, una vez alcanzado el límite de la población, se debería construir una nueva ciudad satélite de similares características con lo cual se constituiría un sistema de asentamientos interconectado.

10.84. Aplicaciones u-tópicas de la Unidad de Habitación: *Centro Urbano Antonio Nariño*, Rafael Esguerra, Néstor Gutierrez y Juan Meléndez, Bogotá, Colombia, 1953.

10.85. La pesadilla producida por la domesticidad onírica: barrio periférico, EEUU.

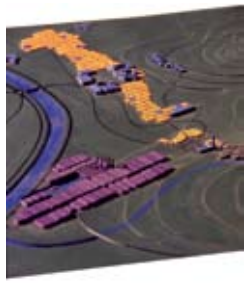
La importancia de la teoría de Howard es que dio lugar a la creación de ciudades reales nuevas como la reseñada Letchworth en 1903 a unos 50 km de Londres, Welwyn en 1920, también en Inglaterra y Radburn en los Estados Unidos en 1928; y promocionó un modelo general de planeamiento para el tratamiento descentralizado de muchas ciudades existentes. Además consolidó uno de los dos nuevos tipos básicos de ocupación urbana que las ciudades contemporáneas tuvieron a partir del siglo XX; el otro modelo de ocupación es el que definió La Ville Radieuse y las Unidades de Habitación que propuso el movimiento de Arquitectura Moderna Internacional a la cabeza de Le Corbusier.

Así mismo, en esta utopía radica uno de los antecedentes más significativos de la casa urbana aislada que tanta aceptación tuvo en las ciudades norteamericanas como ideal del *espacio doméstico* asociado a la libertad, la independencia y la pujanza económica y que posteriormente se propagó como una pandemia por todos los confines del mundo y que aún sigue siendo un sueño idílico en la actualidad.

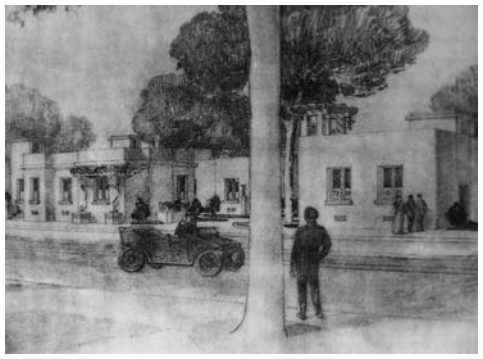
CIUDAD INDUSTRIAL

Por su parte, el francés Tony Garnier (1869-1948) enunció la teoría de la Ciudad Industrial que expuso en la Academia en 1904 y posteriormente publicó en 1917 con el título *Une Cité Industrielle* y que se considera como el primer manifiesto del urbanismo progresista basado en una clara separación funcional que posteriormente retomarían los arquitectos modernos para postular *La carta de Atenas*, de la cual se tratará más adelante cuando se haga referencia a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM.

Los conceptos básicos formulados por la teoría de Garnier que tienen que ver directamente con el *espacio doméstico* van desde el control del crecimiento máximo de la población de la ciudad fijado en 35.000 habitantes (nótese la similitud con el límite establecido por Howard); pasando por disposiciones de ancho de vías igual a la altura máxima de las edificaciones anexas para permitir el ingreso de la luz y el aire natural a todas las construcciones; también se hace referencia a un índice de ocupación de los predios menor a 0,5 y la destinación del



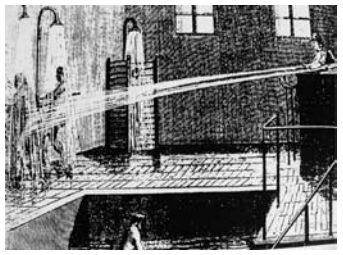
10.86. Separación funcional: maqueta esquemática, *Ciudad Industrial*, Tony Garnier, 1904.



10.87. Las cajas modernas para el espacio doméstico: *Ciudad Industrial*, Tony Garnier, 1904.

resto del lote a un jardín público coincidiendo con las ideas de la Ciudad Jardín; condición que también constituye un precedente para la posterior expansión y transformación de las ciudades bajo el tipo de viviendas unifamiliares aisladas. Las manzanas propuestas por esta teoría serían de 150 m en sentido este-oeste y de 30 m en sentido norte-sur; los predios con dimensiones cuadradas de 15 m albergarían casas con habitaciones que tuvieran como mínimo una ventana hacia el sur, estaban prohibidos los buitrones y los patios para ventilar estancias, y los materiales deberían ser lisos para los interiores con ángulos redondeados dejando ver una insistente preocupación higienista para los nuevos espacios domésticos urbanos.

Otros temas definidos por Garnier fueron la importancia y la exaltación de elementos verdes como aislantes entre funciones urbanas, la estandarización en la construcción y la utilización de materiales nuevos como el hormigón armado. Como se observa, también había un interés muy notable para ordenar el espacio urbano con base en la separación funcional producto de la indiscriminada mixtura que reinaba en la ciudad industrial de la época.



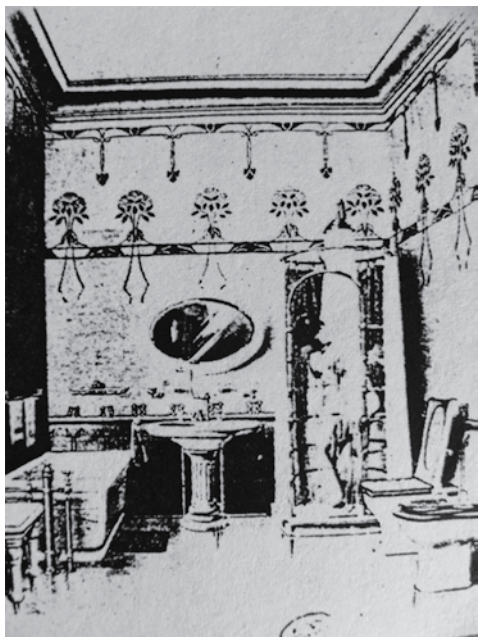
10.88. El afán higienista: la hidroterapia, de *L'Illustration*, 1868.

Ahora bien, como consecuencia natural de la Revolución Industrial, se presentó un fenómeno de progreso tecnológico que incidió directamente y de manera definitiva en el futuro desarrollo del *espacio doméstico* en el mundo y particularmente en Occidente. La aparición de la tecnología doméstica empezó a incursionar en la arquitectura privada a finales del siglo XVIII; un caso fue el del inventor británico Joseph Bramah (1749-1814) quien en 1778 patentó un inodoro con sello hidráulico para los olores; pero sólo hasta mediados del siguiente siglo se pudo contar con suministro de agua corriente que permitiera la difusión masiva de estos aparatos. Aunque parece muy extraño a los ojos actuales, como se ha dicho, desde finales de la Edad Media y hasta mediados del siglo XVII la limpieza corporal prescindió del agua e ignoró el cuerpo, limitándose exclusivamente a las partes expuestas como las manos y el rostro. El otro aspecto que muestra la lenta evolución tecnológica habitacional fue la invención de la lámpara del ingeniero francés Ami Argand (1750-1803) en 1783, que reemplazó la iluminación por velas que habían inventado los fenicios ya desde el año 400. Sólo hasta la llegada del gas y la ventilación se dio un real avance en la mecanización del *espacio doméstico*; en este sentido, parece ser, según Witold Rybczynski,[7] que fue el inglés Lord Armstrong (1810-1900), industrial y fabricante de armas, quien incluyó en su casa de Cragside, Rothbury, en cercanías de Northumberland, Inglaterra, en 1880, la primera instalación de alumbrado eléctrico, además de teléfonos, ascensores y calefacción central. Pero el paso definitivo para la inclusión del alumbrado eléctrico en la arquitectura lo dieron el estadounidense Thomas Alva Edison (1847-1931) y el inglés Joseph Swan (1828-1914) cuando produjeron las primeras bombillas de filamento y carbono accesibles al público en 1882. Vale anotar que la electricidad en el espacio doméstico se propagó rápidamente y que en 1927[8] el 60% de las familias norteamericanas ya contaban con ella.

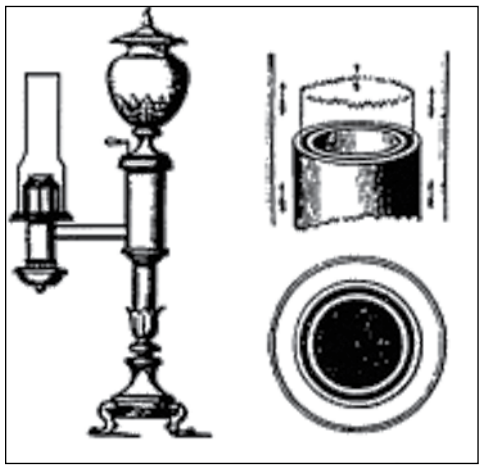
En este mismo orden de ideas, un fenómeno que influyó notablemente en la constitución y eficiencia del espacio arquitectónico de las viviendas a finales del siglo XIX y principios del XX, es el de la falta de empleados domésticos, que se notó inicialmente y con mayor fuerza en los Estados Unidos pero que posteriormente se convirtió en una situación común; incluso en la actualidad, la falta de empleados domésticos, también se presenta en los países menos desarrollados. Rybczynski dice al respecto: "[…] ya en 1841 Catherine Beecher argumentaba que hacía falta casas más compactas, dado que 'a medida que aumente la prosperidad de esta Nación, habrá menos criados buenos'";[9] es de pensar que el empleo doméstico cada vez será más escaso, lo cual no sólo implicará una tendencia a la reducción de las áreas de la vivienda, sino que además fomentará la automatización y la robotización en ella. Una consecuencia de este interés en hacer más eficiente el cuidado y la limpieza de una casa, es el cuarto de baño compacto en el que se integran el lavamanos, el inodoro y el baño propiamente dicho, esta idea, surgida en los Estados Unidos a mediados del siglo XIX, como bien se sabe, se ha propagado por todo el mundo imprimiendo a la higiene corporal un halo de mecanización y eficiencia que muchas veces le resta la dimensión ritual y poética.

La tecnología doméstica, los avances mecánicos en el ámbito íntimo, los desarrollos higienistas consecuentes con la Revolución Industrial, la idea del hogar como una máquina y los diversos experimentos arquitectónicos ilustrados en este capítulo, sumados a la idea de la casa unifamiliar aislada concebida como obra artística de carácter único determinaron el espíritu del *espacio doméstico* moderno que tendría en la razón, la ilustración y el pensamiento propios de la Arquitectura Moderna una nueva dimensión para su desarrollo, movilizando el péndulo del hogar hacia la polaridad masculina y abriendo un nuevo capítulo para el *espacio doméstico* en la historia de la cultura occidental. La influencia del Proyecto Moderno en la domesticidad arquitectónica y en su espacio conceptual es el tema que despliega el siguiente capítulo en el que se brinda un panorama de comprensión crítica.

10.89. Salud, higiene e intimidad: un cuarto de baño victoriano, hacia 1885.



10.90. Popularización del confort: publicidad de aparatos sanitarios Jacob Delafon, principios del S. XX.

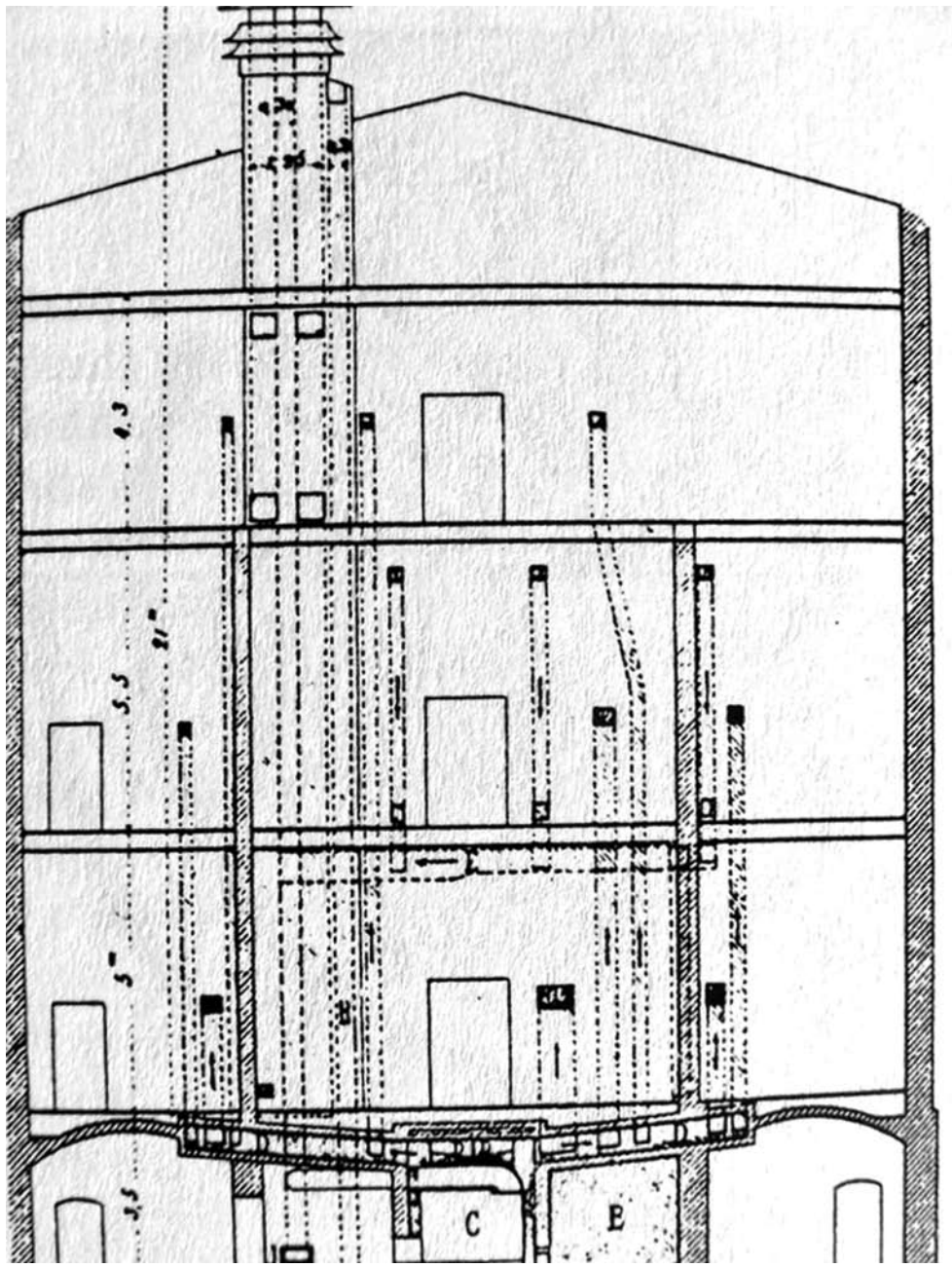


10.91. Hágase la luz: lámpara de Ami Argand.

10.92. Lo doméstico accediendo al futuro: bombillas de filamento, Thomas Alva Edison, 1882.

[7] Witold Rybczynski, *La casa: historia de una idea* (Fernando Santos Fontenia, tr.), Madrid, Nerea, 1986, p. 153.
[8] *Ibíd.*, p. 159.
[9] *Ibíd.*, p. 161.

10.93. La idea mecánica de compactar lo diverso: baño, *Casa de verano en el Mediterráneo,* Tala Mikdashi.



10.94. Sofisticados mecanismos en la idea íntima: conductos de distribución de aire, edificio de viviendas, Leipzig, Alemania, 1908.

CAPÍTULO 11

EL PROYECTO MODERNO

Aunque el concepto *moderno* se utilizó desde el siglo V en Roma para hacer alusión a los contemporáneos de aquel entonces, y en el texto renacentista de Giorgio Vasari *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550) se usa para lo que su autor, refiriéndose a la perspectiva matemática, denominaba *la nueva manera de pintar,* para efectos de este trabajo analítico, la Modernidad, como se ha dado a entender, se concibe como el período histórico situado entre los siglos XVII y XIX y su complejidad, estudiada en los tres capítulos anteriores, antecede la llegada de lo que se denomina el Proyecto Moderno, ubicado temporalmente en el siglo XIX y parte del siglo XX, y que se caracteriza fundamentalmente por la exaltación de lo visual, lo cuantitativo, lo disyuntivo y lo racional frente a sus polaridades opuestas de la oralidad, lo cualitativo, lo analógico y lo emotivo. "Su proyecto, escribe Habermas, es el mismo que el de la Ilustración: desarrollar las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte 'de acuerdo con su lógica interna'".[1] En el Proyecto Moderno, de carácter monolítico, unitario y cerrado, la categoría fundamental es el futuro y se entiende el progreso como la posibilidad infinita de crecimiento del conocimiento bajo la legitimación de postulados científicos.

Debe recordarse que desde el Renacimiento el hombre se ubicó de nuevo como centro del universo y filosóficamente se convirtió en un sujeto trascendental objeto de todo conocimiento; los Racionalistas, entre ellos el mencionado Descartes, afirmaron la noción racional del conocimiento y determinaron la veracidad de las cosas en tanto representaciones humanas; por esto es que la Modernidad también se da a conocer como la era de la representación ya que esta facultad humana constituye su fundamento; obviamente esto determina de manera general la producción cultural incluyendo la artística, que se hizo fundamentalmente representativa.

11.1. La intimidad doméstica inserta en la representación moderna: *La cena de los trilladores*, Grant Wood, lápiz sobre papel, 135 x 27 cm, 1953, detalle.

El hombre del siglo XIX estaba bastante seguro de sí mismo, tenía una gran confianza en sus capacidades, lo cual se reflejó en las disciplinas, que para entonces eran nacientes, como la psicología, la sociología y la antropología que reforzaron la idea de seguridad y la supuesta posibilidad de autoconocimiento del ser humano. Como se anotó, todo ello se manifestó artísticamente en el Neoclasicismo cuyas características se expusieron en el capítulo precedente y fueron entre otras cosas, la representación de los intereses racionales y la exaltación del pensamiento lógico formal.

Sin embargo, en el siglo XX se opera un cambio en la concepción del hombre que estuvo fuertemente determinada por varios movimientos en el pensamiento. El filólogo y filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) planteó un cambio de valores y rompió radicalmente la dualidad platónica de un mundo dividido en dos, el sensible y el suprasensible. A partir de las ideas de este filósofo, el mundo se entiende como uno solo y en él no se hace ninguna distinción entre centro y periferia; este único mundo es aquel que Deleuze y Guattari[2] llamarán posteriormente *la superficie*. En esta nueva concepción cósmica se rompen las nociones vigentes hasta entonces de bien y mal, y se propone la nueva moral del superhombre basada en la voluntad de poder contradecir la moral establecida.

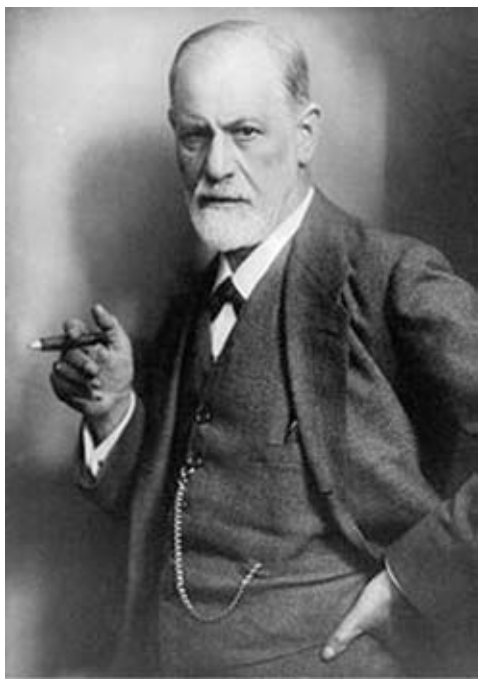
11.2. La dualidad platónica: *Día y noche*, Catalina Ferrer, óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2008, colección particular.

11.3. La *superficie* de Deleuze y Guattari: *Entropías, paisaje urbano 2*, Dora Mejía, instalación, 560 x 300 cm, 2009, Casa Tres Patios, Medellín, Colombia.

[1] Hal Foster, "Introducción al posmodernismo", Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1998, p. 8.
[2] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Valencia, Pretextos, 2000.

11.4. El dispositivo moderno de la *superficie:* Modelo T de Ford, Henry Ford, 1908.

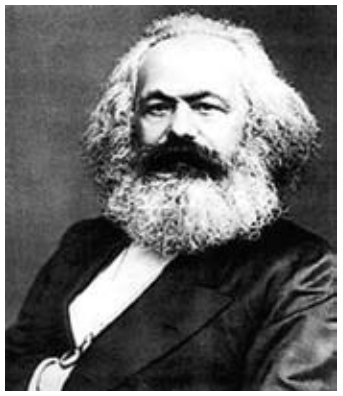
Por su parte, el psiquiatra austríaco Sigmund Freud (1856-1939) enuncia el concepto de lo *inconsciente* que, según él, está conformado por pulsiones de origen libidinoso e instintual que son reprimidas por la moral y por los códigos sociales. El inconsciente es, según estas teorías, una parte de la psique humana que aunque permanece desconocida, influye notablemente en la conducta; esto convierte al hombre en el gran desconocido de sí mismo, y en alguien que hace y dice cosas que aparentemente no puede explicar desde la lógica. También desde el psicoanálisis, se recogen las ideas de que la estructura del individuo es el resultado de los impulsos inconscientes con sus variaciones y conexiones con las categorías culturales e individuales; cada persona así, está sometida a una serie de condiciones de posesión y goce, de agresión y represión, que le definen su propia conciencia y su conducta. Se comprende la familia, célula y núcleo social, como la reproductora básica de los modelos sociales que ella misma requiere para su mantenimiento y perfeccionamiento en donde cada persona se forma y recibe la determinación de dichos modelos mediados por las condiciones de tipo psicológico.



11.5. Sigmund Freud en 1920.

11.6. Los impulsos inconscientes del comportamiento íntimo: *Isolda*, Diana Martínez, instalación, 2008, Museo El Castillo, Medellín, Colombia.

Otras instancias se incluyen en esta teoría como complemento del mundo psicoanalítico y contribuyen de igual manera a consolidar la sujetación del ser humano; "recordemos: la familia había sido calificada como aparato ideológico (provisionalmente) de la sociedad. La educación que continúa su acción, se ubica como el segundo de tales aparatos ideológicos […] el aparato ideológico religioso que postula la sujetación del individuo a un Sujeto absoluto […] El aparato ideológico de los medios de masas que llegan cada vez más precoz y profundamente a consolidar la acción de la familia y de la escuela […] Otros aparatos ideológicos son la psicología académica, los partidos políticos y los sindicatos, las organizaciones deportivas y recreativas, la literatura y las demás artes, etc".[3] Todas estas instancias están al servicio del funcionamiento de la sociedad, la acomodación y la domesticación de los individuos que la componen para mantener un orden aceptado y establecido socialmente.



11.7. Karl Marx.

De similar manera, el filósofo alemán Karl Marx (1818-1883) plantea que el hombre está marcado por determinaciones económicas y que las maneras como el ser humano se organiza en sociedades está definido por los modos de producción. Recogiendo los postulados formulados por ambas disciplinas, el materialismo histórico y el psicoanálisis, se concluye que tanto el individuo como las instituciones civiles y estatales, así como el Estado mismo, están determinados por una serie de factores que definen sus características, su comportamiento, sus relaciones y sus acciones en el mundo. El psicoanálisis y el materialismo histórico permiten desde esta óptica hacer conciencia de los procesos en los cuales se inscribe el ser humano, la sociedad y sus instancias e instituciones; dan la luz necesaria para la comprensión de este determinismo y ponen en consideración la libertad del ser humano en tanto inscrito y escrito en y por los aparatos ideológicos y las organizaciones de la estructura. "Para ser estrictos debemos considerar a los sujetos como portadores, como soportes de una relación imaginaria con sus propias condiciones de existencia, con su vida real".[4] El individuo, sus actitudes y conductas, son pues una consecuencia de las esferas que lo sujetan y ello permite a su vez asegurar su control dentro la estructura que lo habita, es decir, así se puede mantener el orden que permitirá mantener lo establecido socialmente. En este sentido, el objeto de estudio de la Historia del Arte, el arte mismo y todas las esferas que giran en torno a él: obras, artistas, modos de creación, técnicas, producción, comercialización, valoración y reconocimiento, están de igual manera supeditadas a los principios predefinidos por las condiciones psicoanalíticas y las condiciones socio económicas establecidas por la sociedad en la cual se inscribe el fenómeno.

De otro lado, la lingüística plantea que el hombre no habla un lenguaje, sino que es hablado por él, que el lenguaje es preexistente al hombre y determina su manera de pensar pues se considera que no existe pensamiento sin lenguaje; esta concepción estructuralista de comprender el mundo desde el lenguaje, como esfera de reflexión y discusión, se ha difundido por casi todas las

[3] Néstor Braunstein y otros, Psicología: *ideología y ciencia,* México, Siglo XXI, 1982, pp. 87-88.
[4] *Ibíd.,* p. 74.

disciplinas y saberes; en consecuencia con este proyecto estructuralista del lenguaje, conocido como el *giro lingüístico,* en el proyecto del Arte Moderno es recurrente hablar de lenguaje como un concepto expandido a múltiples *espacios,* disciplinas, prácticas y producciones.

11.8. El objeto arquitectónico convertido en centro del *espacio doméstico*: edificio de apartamentos, Hugo Alvar Henrik Aalto, barrio de la Hansa, Berlín, Alemania, 1957.

Como reflejo de la modernidad racional y consecuente con el hecho de que la estética hubiera desplazado su interés hacia los campos de la filosofía, la preocupación se centró en los objetos artísticos durante gran parte del siglo XX pretendiendo una supuesta objetivación del arte. Objetivación que tanto la psicología evolutiva como el psicoanálisis desmitificaron posteriormente derrumbando además la deseada universalidad de la teoría gestáltica, corriente de la psicología moderna alemana, que planteó los procesos de configuración de la mente a través de la percepción sensible o la memoria. La tensión entre idealismo y materialismo presente en la historia de la filosofía, se ve ejemplificada aquí de manera contundente; tensión que también hace alusión al sustrato teórico de este texto de la presencia pendular de dos dimensiones complementarias en el universo humano. La objetivación del arte llega a la arquitectura de tal manera, que la atención se inscribe casi de manera exclusiva en la materialidad formal; su dimensión intangible se descuida tanto, que la disciplina se inclina notablemente hacia la producción de objetos espaciales concebidos como maquinas para habitar. El *espacio doméstico* no se escapa a esta estulticia al verse inscrito en recintos que atienden sólo la condición tectónica de la arquitectura y descuidan por completo la condición intangible; la exagerada concentración en el objeto espacial, degenera la consistencia profunda del e*spacio doméstico* arraigada en la inmaterialidad y en lo sutil.

La referida modernidad del arte, en la que aparece la descomposición de la unidad entre forma y contenido, condujo a su autodestrucción y a la consecuente postura de *retorno del lenguaje*. La filosofía del arte recurrió entonces a las ciencias del lenguaje para apoyar su reflexión e intentar una teorización consecuente con las expresiones artísticas modernas, nótese que para entonces era válida la afirmación de que "[…] la pregunta por el lenguaje es muy reciente, y lo es porque sólo recientemente el lenguaje ha adquirido […] su objetivación […]".[5] De tal suerte que el lenguaje se vio involucrado en el arte por una doble vía, la de los rechazos de los sistemas de la estética y la del interés sobre las obras artísticas; así la fenomenología se hizo parte inseparable de la estética del siglo XX. Una herencia perversa de este pensamiento se ha extendido a la arquitectura y por supuesto a la arquitectura que da cabida al *espacio doméstico*. El objeto arquitectónico que perdió su condición unitaria y holísta, pasó a apreciarse, concebirse y proyectarse casi exclusivamente desde la apariencia externa, desde el contenedor, que muchas veces contiene un pobrísimo espíritu, "la oposición de lo de fuera y de lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia geométrica"[6] y aparece totalmente alejado del verdadero sentido del *espacio doméstico* al que pretende servir de escenario.

Esta situación general se evidencia si se retoma la reflexión que hace Simón Marchán F.[7] cuando afirma que en la Modernidad aparecen tres fenómenos que marcan radicalmente la cualidad de las diversas artes: la desintegración de la unidad entre figura y forma, la ausencia de valores referenciales y una nueva mirada a la representación de la dimensión espacial. Por otra parte, el mismo Marchán subraya los fenómenos de la formalización y de la interpretación como las dos direcciones fundamentales determinantes del arte del siglo pasado, que se ha visto abordado desde la estética, por la ciencia del arte, la crítica del arte y la crítica del lenguaje. El asunto básico de este estudio modernista del arte radica en la especificidad, en los límites de cada disciplina artística y en sus propios procesos de producción. Fronteras y ámbitos que desbordan en la actualidad cualquier intento de separación o sistematización.

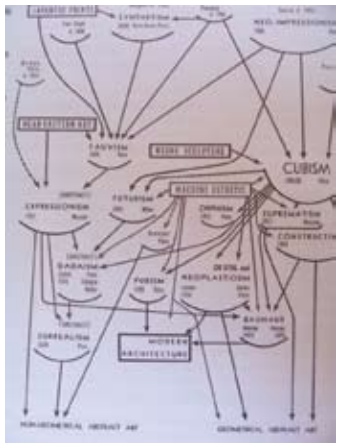
11.9. La inocua formalización simbólica de la modernidad íntima: Urbanización Werkbund, Adolf Loos, Viena, Austria, 1930-1932.

Así como a Marchán, E. Cassirer cree que el arte, como el lenguaje y el mito, deben ser considerados como formas simbólicas del hombre, en tanto que ellos son productos de una actividad libre de su expresión consciente. Sin embargo, la cualidad particular del arte es que sus símbolos pertenecen fundamentalmente al campo formal, lo cual se extiende a lo espacial para el caso de la arquitectura. Aquí cabe anotar el señalamiento del filósofo, sociólogo e historiador francés Michel Foucault (1926-1984), citado por Marchán, de que la interpretación y la formalización son las dos maneras de hacer cultura que se conocen y que a su vez, el antropólogo francés nacido en Bruselas, Bélgica, Lévi-Strauss (1908) confirma enunciando la cualidad simbólica del arte como polaridad opuesta a la ciencia.

El hombre del siglo XX entonces, se convierte en un objeto más del mundo, ya no es el centro del universo ni el objeto del pensamiento como lo era en el inicio de la Modernidad renacentista; el Existencialismo[8] y el Nihilismo[9] lo conducen a una pérdida de valores y consecuentemente el Proyecto Moderno rompe con la idea mimética del arte de finales del siglo XIX, y se transforma el ideal representativo por un ideal abstracto dando paso a la teoría de que el arte no tiene que copiar la naturaleza ni la realidad exterior al artista. La obra no se valora entonces ya por su parecido con la realidad ni por la belleza que manifieste, lo fundamental a partir de este momento es su papel simbólico, su capacidad expresiva y el mensaje que porta. La obra de arte se ve desde una perspectiva comunicativa, se entiende como un instrumento a través del cual el hombre se expresa a sí mismo, expresa la realidad en la cual vive, expresa el *espacio* desde el cual se mueve. El concepto de belleza se amplía, pues el arte debe expresar, no sólo los ideales y valores más altos del espíritu, sino que debe manifestar al hombre en toda su complejidad y dimensión, incluyendo sus defectos, instintos y pasiones. Pareciera que la arquitectura doméstica aún no se hubiera dado cuenta de ello; en este sentido, podría afirmarse que mantiene el complejo edípico respecto a la Modernidad y ha conservado la idea decimonónica de ordenar racionalmente y desde la lógica cartesiana el universo poético en el que se inscribe el *espacio doméstico.*

11.10. El ideal abstracto del e*spacio doméstico*: *casas sobre una colina (Horta de Sant Joan)*, Pablo Picasso, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, 1909, Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU.

[5] José Luis Pardo, *Estructuralismo y ciencias humanas,* Madrid, Akal, 2001, p. 10.
[6] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 101.
[7] Simón Marchán Fiz, "La estética del siglo XX y la metáfora del 'lenguaje'", *La estética en la cultura moderna,* Madrid, Alianza, 1987, p. 230.
[8] Movimiento filosófico que postula que son los seres humanos de manera individual quienes definen el significado de la vida personal.
[9] Corriente filosófica que niega todo principio, autoridad, creencia o dogma.



11.11. El árbol genealógico del Abstraccionismo: tabla de la exposición *Cubismo y arte abstracto*, Alfred H. Barr, Jr, catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno de Nueva York, EEUU, 1936.

La obra y en general el arte, conquistaron entonces la autonomía del lenguaje; el arte es entendido como una manifestación independiente de cualquier otra realidad, es decir, él se hace lenguaje. Esta conquista en la autonomía del lenguaje permitió la aparición del Arte Abstracto y con su nacimiento, las formas se desprendieron de la realidad exterior, de lo objetual y aspiraron a ser sólo forma; diluyendo la distinción entre forma y contenido; así, la obra de arte, incluyendo por supuesto la arquitectónica, se transforma y se hace un universo autónomo, con leyes propias independientes de contenidos preexistentes.

La obra es ella misma un contenido nuevo, original, una forma nueva del ser, un nuevo *espacio* de pensamiento que actúa sobre el ser humano. El inicio de la modernidad arquitectónica estuvo caracterizada por esta idea de abstracción, en donde, en palabras de la crítica de arte estadounidense Rosalind E. Krauss (1941), la obra se hace "puro señalizador".[10] De idéntica manera el Neoplasticismo construyó un espacio austero producto de una estética dura y abstracta, se entendió a sí mismo como pura bidimensionalidad sin ninguna clase de vínculo con el espacio real constituyendo otro de los orígenes de la Arquitectura Moderna alejada de la esencia existencial del ser humano, incluso en su manifestación geométrica que contradice lo que "Van Gogh ha escrito: 'La vida es probablemente *redonda*'".[11]

11.12. El espacio austero: *Contra construcción, proyecto*, Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren, guacha sobre litografía sobre papel, 57.2 x 57.2 cm, 1923, Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU.

chatarra, muelles, tapas de cacerolas, cedazos, pernos, y tornillos, tomados con discernimiento del montón de la basura, podían ocupar misteriosamente su lugar en estas construcciones, surgiendo graciosa y convincentemente a la vida con una nueva personalidad".[12]

11.13. La ruptura representacional de la experiencia estética: *Melocotoneros floridos en Le Crau*, Vincent van Gogh, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, 1889.

11.14. Nuevas dimensiones de aproximación al mundo: *Guitarra y botella*, Pablo Picasso, carboncillo, clavos, madera, papel, 89.5 x 80 x 14 cm, 1913, Museo Picasso, París, Francia.

11.15. La experiencia pictórica de la arquitectura: Unidad, Le Corbusier, grabado, 45 x 57 cm, 1953, Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, España.

11.16. La pintura usurpando la tridimensionalidad: *Mujer con sombrero*, Alexander Archipenko, collage: madera, metal, papel maché, gasa y óleo, 44.76 x 36.03 cm, 1916, Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, California, EEUU.

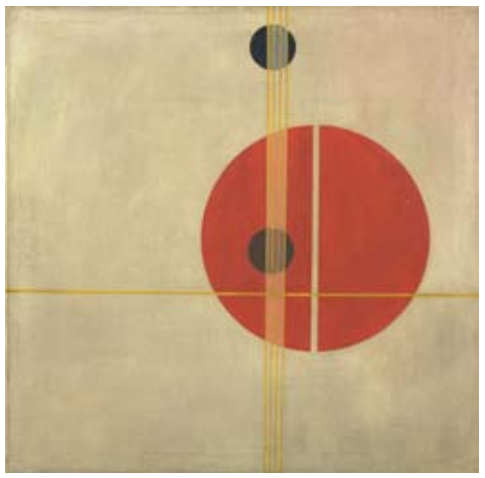
De todas formas, es fundamental tener en cuenta que una vez más, la pintura fue la que rompió con los ideales artísticos del siglo XIX cuando los movimientos Postimpresionistas y el Cubismo presentaron una manera radicalmente diferente de enfrentar la experiencia estética pictórica entre 1905 y 1915; la cercanía lingüística entre el Cubismo, el Purismo, el Neoplasticismo y la Arquitectura Moderna no es casual, esta última recoge la experiencia abstraccionista de aquellos movimientos plásticos básicamente pictóricos, que prepararon la aparición de una tridimensionalidad auto referente y dislocada respecto a su condición básica de portar la experiencia existencial, cuyo sustrato se sitúa en la dimensión memorable y repleta de referentes externos a sí misma. Recuérdese cómo los ensamblajes hechos por algunos pintores modernos como Aleksander Archipenko (1887-1964) o el mismo Pablo Picasso (1881-1973) echaron mano de toda clase de materiales en busca de la tridimensionalidad, "trozos de

La Arquitectura Moderna evidenció a través de sus obras la preponderancia imperante de la autorreferencialidad, la exposición abierta de sus propias condiciones sensibles, de sus materiales constitutivos y de los procesos que permiten la materialización de lo pensado. Ella adquiere otra dimensión simbólica ajena a la vida misma, a diferencia de la arquitectura premoderna que se comportaba como un signo evidente en el que el significado estaba separado del significante; en términos semióticos, en la Arquitectura Moderna el significado es el mismo significante. Por esto, los materiales adquieren un estatuto de neutralidad y sencillez tajante, y las formas se abstraen gradualmente de toda realidad referencial, sobre todo de aquella de formas vivas o humanas; los proyectos arquitectónicos modernos recuerdan el proceso de descorporización sufrido por las figuras pictóricas y escultóricas durante el Medioevo, con la diferencia radical de que ellas representaban la esencia y por ello descuidaban la

[10] Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Alfredo Brotons Muñoz, tr.), Madrid, Akal, 2002, p. 64.
[11] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 271.
[12] Roland Penrose, "Picasso: His Life and Work", Londres, Gollancz, 1918, p. 241, citado por Herbert Read, *La escultura moderna* (Concha de Marco, tr.), México, Hermes, 1964, p. 67.

forma, en cambio la Arquitectura Moderna se engolosina con su piel y da rienda suelta a una corporeidad bulímica y anoréxica en donde el nivel de abstracción cobra tal fuerza que las obras en sí determinan su propio mundo referente basado simplemente en un juego geométrico y formal. Es el cuerpo sin órganos anunciado por Deleuze y Guattari, es una arquitectura anémica en términos salabertianos.

11.17. Exposición abierta de la autorreferencialidad: vista aérea de Ámsterdam Sur, Hendrik Petrus Berlage, Ámsterdam, Holanda, 1915.

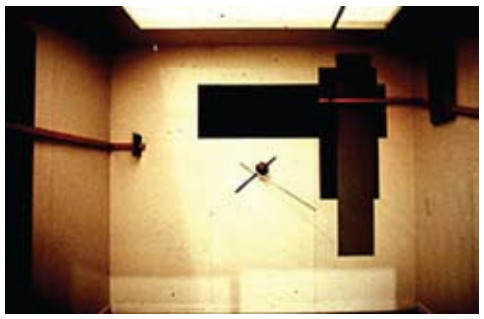


11.20. *Q 1 Suprematistic*, Laslo Moholy-Nagy, óleo sobre lienzo, 95.2 x 95.2 cm, 1923, Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU.

11.21. Rupturas formales del cubo prístino: apartamentos Charlottenburg-Nord, Hans Scharoun, Berlín, Alemania, 1956-1961.

Para complementar la comprensión de esta visión abstraccionista, se hace clave dar una mirada a la experiencia escultórica, que pareciera haber estado adelantada respecto a la arquitectura sobre la posibilidad de establecer mundos aptos para la experiencia vital. Las instalaciones realizadas por el dadaísta Kurt Schwitters (1887-1948) denominadas *Merzbaus,* construidas entre 1920 y 1943 e igualmente las ambientaciones de Lazar Markovich Lissitzky (1890-1956) tituladas *Proun,* son fundamentales para comprender la otra posibilidad expresiva, "[…] el arte ha dejado de ser una representación espacial para convertirse en un dispositivo autónomo de producción de espacio, en una presentación espacial, redescubriendo la dimensión escénica y expositiva de las artes visuales".[13] El aporte de Lissitzky sobre los postulados de la Bauhaus[14] que tienen origen en la impresión que tuvo de las ideas del fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) y del pintor y arquitecto neerlandés Christian Emil Marie Küpper, más conocido por su seudónimo Theo van Doesburg (1883-1931), perfilan una aproximación sorprendente hacia una arquitectura deseada para el *espacio doméstico,* sobre lo cual van Doesburg decía en 1924: "La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, que no trata de congelar las diferentes células funcionales del espacio en un cubo cerrado. Por el contrario lanza las células funcionales del espacio […] centrífugamente desde el núcleo del cubo".[15] En estas palabras se manifiesta claramente el espíritu de los constructivistas para concebir los objetos arquitectónicos o escultóricos, como un producto mental, más que como una simple forma material pero el intento es infructuoso, pues también se extasía en la composición volumétrica.

11.18. Arte productor de espacio: *Merzbau*, Kurt Schwitters, 1920-1943.



11.19. Experimentos espaciales del arte: *Proun space*, Lazar Markovich Lissitzky, instalación, 320 x 364 x 364 cm, reconstrucción de 1965 del original de 1923 para exhibición en Berlín, Alemania.

Dentro de este convulsionado panorama artístico y cultural, alrededor de los años 1915 a 1920, surge el movimiento Dadá como reacción de horror, entre otras cosas, ante la destrucción ocurrida durante la Primera Guerra Mundial, considerada hija del pensamiento racional, y frente al cual "Dadá quería destruir las supercherías de la razón y descubrir el orden de lo desrazonable".[16] Este movimiento deja ver la separación del espacio artístico sustentado en la razón y uno definido por la situación; Dadá se acercó sin dudas al modo de pensamiento que Morin llama el mágico, mítico y simbólico y en este sentido, trazó el camino paralelo a la tendencia modernista de respaldar la obra de arte en una actitud racional y progresista. Dadá inclinó la balanza cultural y artística hacia el otro costado mediante un interesante e impactante intento de equilibrio de las tensiones polares.

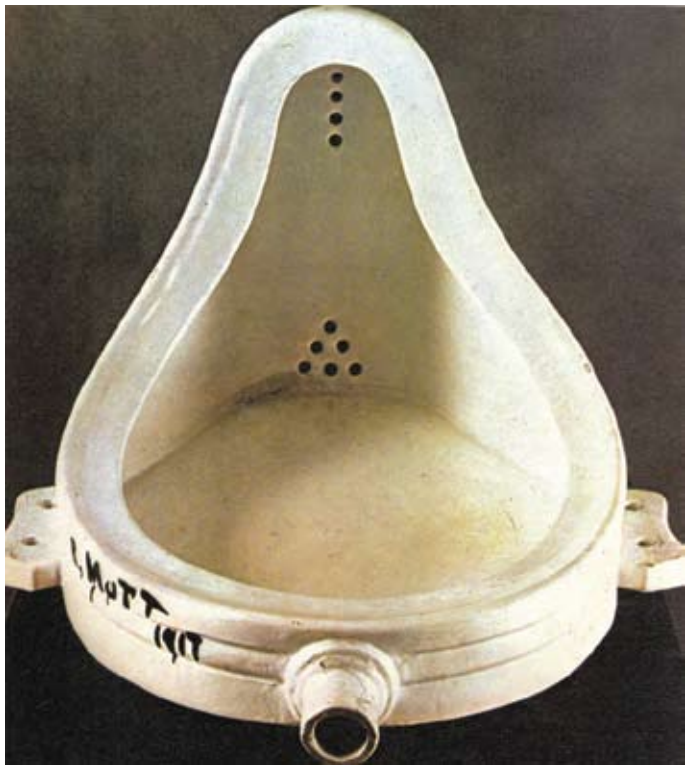
11.22. El horror ante el cual Dadá reaccionó: Primera Guerra Mundial.

11.23. La sinrazón Dadá: *Le Cadeau*, Man Ray, objeto intervenido, réplica de 1940 del original de 1921.

[13] Luis Pérez Oramas, *Revista de Arte en Colombia* Nº 49, p. 47, citado por Natalia Tamayo Bernal, "Ciudad instalada", Tesis de grado, Posgrado en estética, Especialización en Semiótica y Hermenéutica del Arte, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 1999.
[14] Escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 en Weimar, Alemania por Walter Gropius y cerrada por los nazis en 1933.
[15] Theo van Doesburg, "Sixteen Points of a Plastic Architecture", Theodore M. Brown, The work of G. Rietveld architect, Utrecht, A. W. Bruna & Zoon, 1958, R. Krauss, *Op. cit.,* p. 75.
[16] Jean Arp, "On my Way: Poetry and Essays. 1912-1914", Nueva York, Wittenborn, 1948, p. 91, citado por R. Krauss, *Ibíd.,* p. 116.

En este sentido, Dadá introdujo la especulación como una categoría en la obra del espacio artístico moderno; ella se baña en un cierto enigma en el cual la dimensión temporal es imprecisa y pertenece más a un problema presente que a uno pasado; entonces, la obra no se refiere o compara con valores y juicios apriorísticos sino que se determina por sí misma, con base en un tiempo y una experiencia real. El azar en la selección de los objetos de los ready-made,[17] está emparentado con las pulsiones inconscientes que tienen una dinámica opuesta a la realidad, incorporando en la producción artística lo enunciado por el psicoanálisis para dar paso a una versión productiva en la cual caben todas las dimensiones del ser humano, todas sus facetas, sus condiciones, virtudes y defectos; el arte introduce en el universo plástico y estético tanto la luz como la sombra de la mente humana. Dadá pareciera decirle a la arquitectura doméstica que ella no sólo debe estar concebida para lo mostrable y enaltecedor, sino que debe tener presente lo aberrante, lo mutante, lo íntimo privado, lo cotidiano lleno de elucubraciones, incoherencias, simbolismos, temores, agresiones, instintualidad y vida.

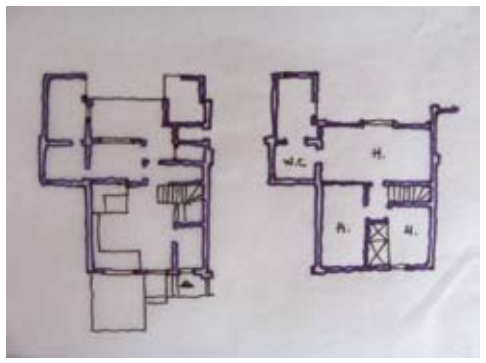
El movimiento Dadá en el que aparece un "[…] encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todos los motivos grotescos, de todas las incoherencias: la Vida",[18] derivó en un nuevo espacio plástico a la cabeza de Marcel Duchamp (1887-1968), quien transformó la concepción de lo escultórico con sus ready-made. La elección de objetos cotidianos para convertirlos en obras de arte, implicó una reflexión filosófica sobre la razón de ser del arte mismo y su papel en la historia de la cultura. La neutralidad plástica de un objeto ya existente que desliga la posibilidad de intervención material por parte del artista sobre la obra, rompe por completo con la idea mimética del arte y con el problema del gusto estético. Se abrió un nuevo universo para el arte en el que cualquier cosa puede llegar a convertirse en una obra artística, sin que ello quiera decir que cualquier cosa sea arte. En los ready-made, el objeto permite el reconocimiento de una acción, su interés está por fuera del objeto mismo, se acerca a la dimensión intangible y poética del cosmos.



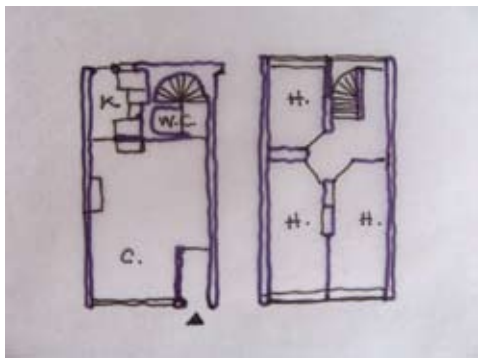
11.24. La apertura del universo artístico: *Fuente*, Marcel Duchamp, 1964, réplica del original de 1917, cerámica, Galería Schwarz, Milán, Italia.

Nótese que en el fragmento citado en el párrafo anterior, extractado del Manifiesto Dadá, la definición propia de vida incluye contradicciones e incoherencias, y si el *espacio doméstico* es el generador de vida por excelencia, debe admitirse que él contiene la mismas condiciones y que por lo tanto el espacio arquitectónico que le sirve de escenario, ha de permitir todo ello y no precisamente lo que la modernidad arquitectónica pretendía al imponer para su proyectación, un orden matemático, lógico y racional cubierto de un afán económico como premisa básica. "Este signo del *retorno* señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el ensueño contra todas las ausencias".[19] Sin embargo, y a pesar del llamado de Dadá, el pensamiento arraigado en la polaridad masculina determinó la producción de gran parte de la obra de arte y particularmente de la arquitectura que encontró en la domesticidad un terreno fértil para su matematización escudada en el déficit de vivienda y en las condiciones poco aptas para satisfacer la demanda del mal entendido desarrollo.

Dentro de este contexto de principios del siglo XX, y bajo aquel afán económico progresista, el alemán Peter Behrens (1868-1940) publicó en Berlín en 1918 el texto *Construir económicamente,* que tuvo gran impacto e influencia, y propugnaba por el desarrollo de disposiciones de casas agrupadas, especialmente con el tipo de *espalda con espalda*. Por su parte el austriaco Adolf Loos (1870-1933) patentó en 1920 su famoso diseño de la Casa de un solo muro[20] y el holandés Jakobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) redujo considerablemente el ancho de la crujía de las casas hasta 4,20 m en la urbanización Kiefhoek en Rótterdam, Holanda, diseñada en 1925 y construida entre 1928 y 1930. Obviamente estos impulsos reduccionistas en busca de economía trajeron la posibilidad de construir numerosas unidades, pero generalmente el área era directamente proporcional a la calidad de los espacios internos. Paulatinamente pues, la lógica reduccionista mejoraba la eficiencia cuantitativa pero reducía también la cualidad poética y simbólica del soporte arquitectónico para el *espacio doméstico*. Estos experimentos arquitectónicos iban en dirección opuesta a los promulgados por otros movimientos artísticos de la época como los planteados por Dadá, y el hilo que sujeta el péndulo doméstico estuvo a punto de reventar cuando la tensión hacia el extremo racional advirtió la degeneración patológica que se evidenciaría años más tarde.



11.25. Lo íntimo como producto patentable: plantas de la *Casa de un Solo Muro*, Adolf Loos, 1920.

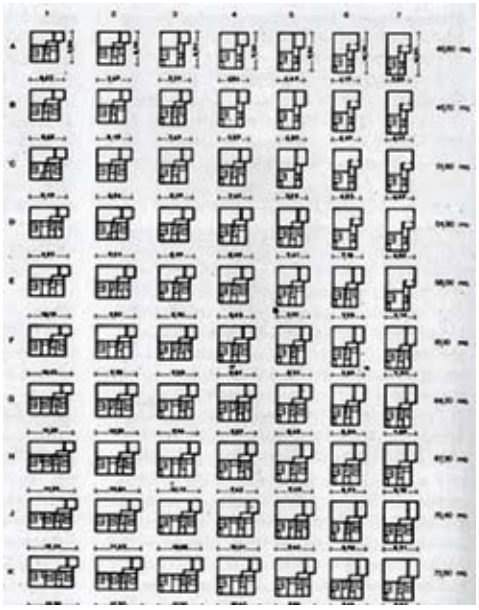


11.26. Reduccionismo fatal: casas en hilera, urbanización Kiefhoek, Jakobus Johannes Pieter Oud, Rótterdam, Holanda, 1925.

11.27. La eficiencia llevada al corazón de la vivienda: *Teléfono candelabro GPO 150*, General Post Office, Londres, Inglaterra, 1924.

[17] Acción que recrea y transforma la función utilitaria de un objeto existente descontextualizándolo para hacerse parte o constituir él mismo una manifestación artística.
[18] Tristan Tzara, "Manifiesto Dadá, 1918", *Revista Dadá* Nº 3, Zurich, M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, Argentina, Universitaria de Córdoba, 1968, p. 290.
[19] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 133.
[20] Para profundizar en el estudio de este trabajo, ver el texto: Juan Miguel Hernández León, *La casa de un solo muro,* Madrid, Nerea, 1990.

Durante la década de 1920 se construyeron numerosos proyectos de vivienda en toda Europa para la reconstrucción posterior a la Primera Guerra Mundial; pero a pesar de la cantidad de edificaciones, los tipos arquitectónicos básicos ya se habían desarrollado. Entre los muchos arquitectos que contribuyeron con el avance de la Arquitectura Moderna estaba el ruso Alexander Klein (1879-1961) quien había emigrado a Berlín en 1920 y había postulado el criterio de la división precisa de funciones en la vivienda bajo tres grupos de actividades: para vivir, para dormir y para asuntos de carácter mecánico. Este concepto funcionalista se retomaría posteriormente, como se verá, para gran parte de la concepción de la Arquitectura Moderna, y las ideas de Klein fueron uno de los más importantes precedentes de la futura Arquitectura Funcionalista.



11.28. El pretendido cientificismo arquitectónico: *Superficies*, análisis abstracto de dormitorios, Alexander Klein, 1928.

Pero no debe olvidarse que tres movimientos históricos marcaron notablemente el curso de la historia de la humanidad entre los años veinte y treinta del siglo pasado; el primero, la Revolución Comunista de la Unión Soviética en 1917; el segundo, la llegada del fascismo al poder en Italia, y el tercero, la dictadura de Adolf Hitler (1889-1945) en Alemania. En este contexto y como reacción a las anteriores vanguardias artísticas, surgieron el Surrealismo y el Abstraccionismo que fueron los movimientos artísticos que dominaron el arte entre 1930 y la Segunda Guerra Mundial. No es mera coincidencia que el carácter germano se viera entonces expresado de forma contundente en las ideas arquitectónicas de avanzada de la época y que un cierto corte socialista también aflorara en las posturas de mayor relevancia de la naciente Arquitectura Moderna.

11.29. Lenin frente a los partisanos durante la Revolución Soviética.

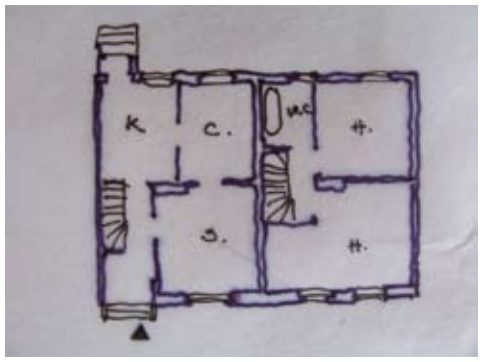
11.30. Mussolini en Génova.

11.31. La máxima estulticia: Adolf Hitler en uno de sus discursos.

11.33. La urbanización modelo: *Weissenhofe*, Mies van der Rohe, Stuttgart, Alemania, 1927.

11.32. El contrapeso de la compleja mirada surrealista: *Dama con cabeza de rosa*, Salvador Dalí, bronce, colección particular, Medellín, Colombia.

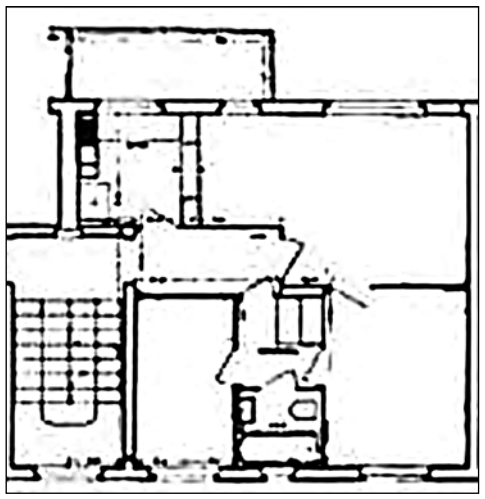
Uno de los más distinguidos casos de esta influencia en el *espacio doméstico* lo constituyó el conjunto de propuestas construidas en la urbanización modelo Weissenhof en Stuttgart, Alemania, cuyo trazado maestro fue realizado por el alemán nacionalizado estadounidense, Mies van der Rohe (1886-1969) en 1927. De este conjunto, del cual se hablará posteriormente, vale tener presente por hora que en él se incluyeron varias experiencias de casas en hileras, lo cual estableció un tipo paradigmático. Un par de años después, en 1929 el alemán Walter Gropius (1883-1969) construyó la urbanización Dammerstock en Karlsruhe, Alemania, después de haber ganado el primer premio del concurso para tal fin. En este caso, en el que primó la simplicidad como concepto de organización eficiente, un 50 % de las 671 casas construidas eran del tipo en hilera. Otro de los ganadores del premio, el también alemán Alfred Fisher (1881-1950) diseñó un tipo con una terraza transitable que amplió la superficie de las casas y que tenía como centro espacial una sala de estar; este tipo se convirtió en precedente del presentado por el finlandés Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976) en la exposición *Interbau* de Berlín, Alemania en 1957, de la cual también se ampliará más adelante.



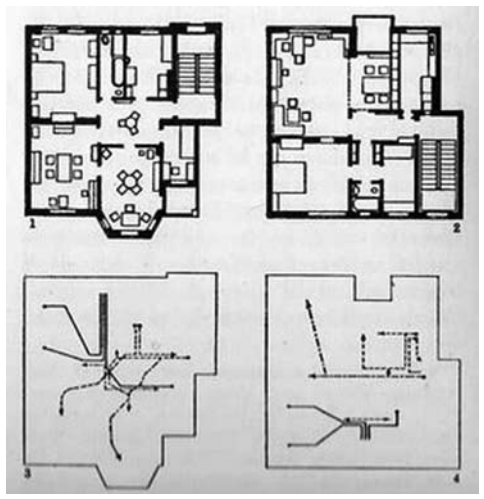
11.34. El tipo paradigmático: casas en hilera, Bruno Taut, Berlín, Alemania, 1925.

11.35. La disposición eficiente: *Urbanización Dammerstock*, Walter Gropius, Karlsruhe, Alemania, 1929.

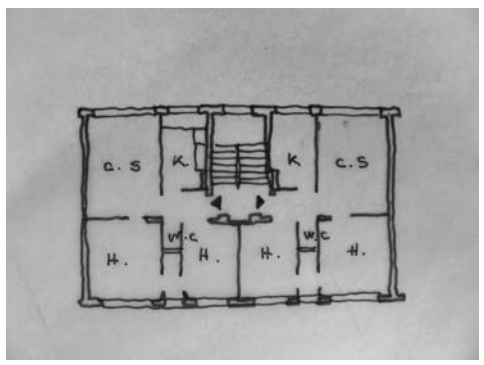
Los principales tipos de unidades habitacionales utilizados en este período fueron la planta clásica concentrada, la planta camarote y la planta flexible. La planta clásica concentrada fue desarrollada por Klein en 1928 en la que dispone los recintos agrupados según pertenezcan al área de servicio, los dormitorios y la zona social (comedor y salón de estar). Este tipo arquitectónico que ha sido reproducido desde entonces y hasta la actualidad, también fue trabajado por Walter Gropius en sus últimos proyectos residenciales tal como el de Francfort en 1931 y el proyecto para *Interbau.*



11.36. Planta concentrada: *Urbanización Durrenberg*, Alexander Klein, Leipzig, Alemania, 1931.

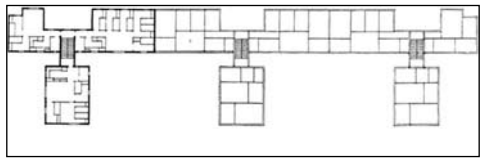


11.37. La búsqueda racional: análisis comparativo de una planta tradicional y una moderna. Alexander Klein, 1928.

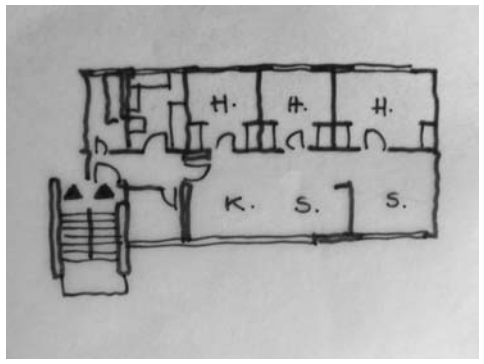


11.38. Concepción funcional de lo privado: planta concentrada, Walter Gropius, 1930.

La planta camarote fue ideada por el alemán Adolf Rading (1888-1957) en 1920, cuyo origen se ubica en las alquerías alemanas llamadas Butze o Durk, y que fue madurada por el alemán Ludwig Hilberseimer (1885-1967) en el mismo año y aplicada de manera idéntica por el alemán Otto Haesler (1880-1962) en su proyecto para Kassel, Alemania en 1930. Este tipo de unidad está, como su nombre lo indica, basado en los cuartos de las embarcaciones, y en pos de reducir áreas, en ella se emplea la estrategia de eliminar los pasillos accediendo a los cuartos directamente desde la sala de estar.

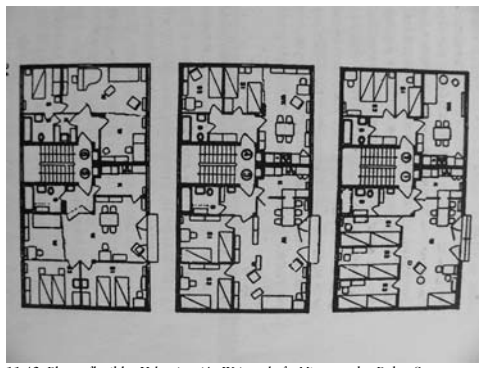


11.39. Una aplicación de la planta camarote: *Terraced houses*, Ludwig Hilberseimer, 1923.



11.40. Eliminación de los espacios de transición: planta camarote, *Urbanización Rothenberg*, Otto Haesler, Kassel, Alemania, 1930.

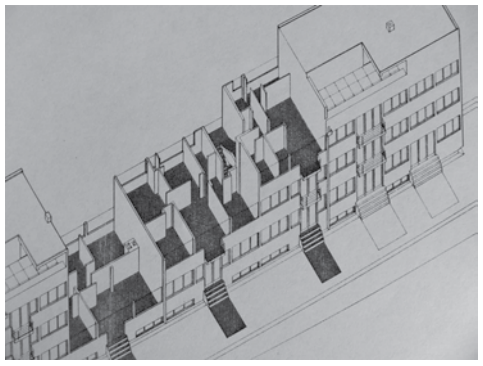
11.41. La versión externa de la reducción funcionalista: *Urbanización Rothenberg*, Otto Haesler, Kassel, Alemania, 1930.



11.42. Planta flexible, *Urbanización Weissenhofe*, Mies van der Rohe, Stuttgart, Alemania, 1927.

11.43. Simplicidad extrema para la complejidad habitacional: edificio de viviendas, Mies van der Rohe, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.

Por su parte, la planta flexible está basada en las reflexiones de Bruno Taut de 1920 sobre la transformación y permanencia de las viviendas, y fue aplicada por Mies van der Rohe en su proyecto para la mencionada urbanización Weissenhof de 1927 en Stuttgart, en donde logró trabajar con base en un esqueleto estructural y tabiques móviles. Basado en este arquetipo, el sueco Erik Friberger (1889-1968) aplicó el concepto de flexibilidad total en sus viviendas experimentales de Goteborg-Kallebeck, Suiza, en 1935 en las que los propietarios disponían la distribución interior a su gusto, lo cual significaba un gran aporte al permitir que el usuario, lo que en otras manifestaciones artísticas se entendería como el espectador, tomara parte activa en la definición de la obra.



11.44. Gabinetes domésticos: axonométrico, edificio de viviendas, Mies van der Rohe, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.

11.45. Gabinetes electrodomésticos: *Frigorífico Coldspot super six*, Raymond Loewy, 1934.

Otro aporte que merece destacarse dentro del panorama de aquel entonces es el que realizó en 1932 el alemán Hugo Häring (1882-1958) cuando participó en el barrio modelo para la exposición del *Werkbund* en Viena, Austria, junto con una veintena de arquitectos austriacos y uno francés. Häring, en sus casas en hilera, se adelantó notablemente a su época introduciendo el concepto de la flexibilidad interior y el de la energía solar pasiva. Con la arquitectura nacionalsocialista entre 1933 y 1939, las disposiciones reglamentarias para los conjuntos de baja altura tomaron otro sentido y la prioridad se dio entonces a las casas pareadas y las casas gemelas. Las casas en hilera cayeron en desuso pero posteriormente se retomarían no sólo en toda Europa, sino también en el resto del mundo.

11.46. Anticipos de flexibilidad y energía solar: casas en hilera, Hugo Háring, Werkbund, Viena, Austria, 1932.

Estos primeros intentos de la Arquitectura Moderna inspirada en un afán mecánico propio del Proyecto Moderno, obedecen a una expresión similar a la de la pintura moderna, de carácter amnésico y anémico en los cuales la búsqueda de la belleza absoluta basada en la geometría pura y la forma desnuda caracterizan no sólo la imagen externa de los edificios, sino también las atmósferas de los recintos que componen sus sistemas espaciales. El alejamiento de los arquetipos tradicionales elimina, al igual que en la pintura, la iconicidad de la obra, se anhela la creación de un mundo propio a partir de una geometría y un lenguaje particular y único, independiente de la realidad tradicional olvidando que "[…] en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico".[21]

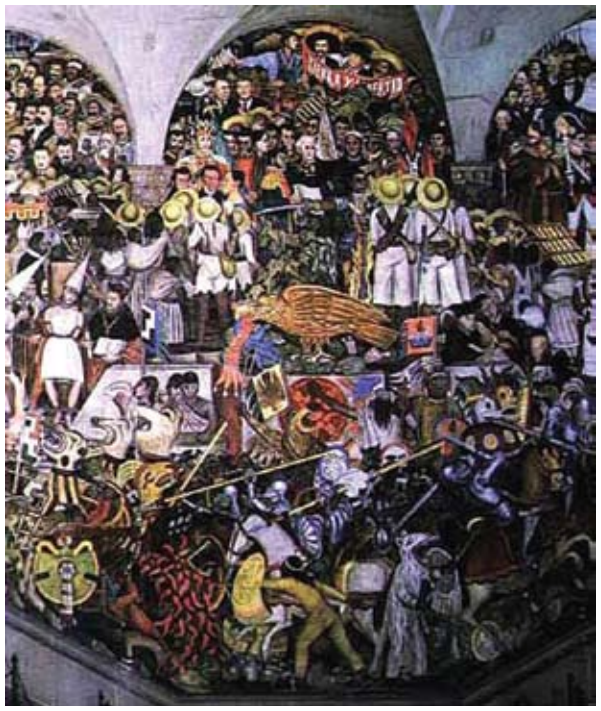
11.46. Un nuevo miembro del espacio doméstico (Primeras emiciones públicas de televisión en Inglaterra, 1927): televisor *Andrea KT-E-5* de 1939.

En medio de este clima modernista de los experimentos racionalistas y funcionalistas de la arquitectura, apareció un milagro tecnológico que introdujo la posibilidad de la realidad virtual en el espacio doméstico, la televisión, cuya historia es básicamente la lucha por lograr la reproducción de imágenes mediáticas mediante dispositivos tecnológicos para lograr la presencia de una realidad no real ni presente. Y aunque desde 1884 el inventor alemán Paul Gottlieb Nipkow (1869-1940) patentó un disco mecánico con tal fin, sólo hasta después de la Primera Guerra Mundial aparecieron los tubos, los circuitos electrónicos y los avances en la transmisión radiofónica que permitirían que las primeras emisiones públicas de la BBC se efectuaran en 1927 en Inglaterra y que por su parte la NBC y la CBS lo hicieran en los Estados Unidos de América en 1930. La televisión, que cambiaría radicalmente el sentido del *espacio doméstico,* hacía su debut para iniciar la conquista de la intimidad y modificar las relaciones entre los componentes de una célula familiar, y entre ella y el mundo exterior.

Otro fenómeno, en este caso de carácter cultural, que contribuiría a complejizar el universo doméstico se dio entre 1920 y 1930 cuando en América Latina suceden una serie de acontecimientos históricos que permitieron la aparición de un arte con una nueva perspectiva en relación al académico que imperaba; se puede hablar de un despertar en la conciencia artística latinoamericana y con ello, se propuso un arte que expresara la propia realidad con un lenguaje universal. A partir de este momento el artista latinoamericano tiene conciencia de su propia realidad social y de que el arte debe expresar un mensaje profundamente arraigado en la tradición cultural de sus pueblos, lo cual determina un acercamiento de carácter antropológico a la realidad, al conocimiento de la

[21] G. Bachelard, *Op. cit.,* p. 79.

historia, los intereses, las aspiraciones y los sueños americanos. El ascenso de la clase media en Latinoamérica, producto de la aparición de fenómenos de corte económico e industrial y el consecuente crecimiento urbano, también condujo a una superación cultural y un avance en el arte incentivado por los contactos cada vez más frecuentes con Europa y Estados Unidos; muchos de los artistas de este período tuvieron la posibilidad de formarse o complementar su educación en otras latitudes e incluso al lado de grandes maestros del arte mundial, bien a través de sus obras, de exposiciones, de contactos personales con algunos de ellos o incluso de experiencias de aprendizaje en sus talleres.



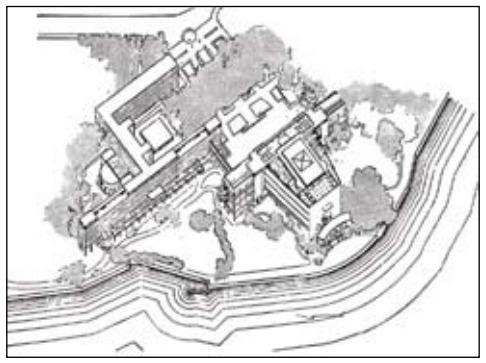
11.48. La tradición universalizada: *De la conquista* a 1930, Diego Rivera, fresco, 1929-1935, arco central, Palacio Nacional, México D.F., México.

11.49. El sometimiento historicista: urbanización *El Prado*, Barranquilla, Colombia, 1930.

11.50. Entereza poética: casa revivalista, principios del S. XX, Lima, Perú.

EL FENÓMENO CIAM

Entre tanto, en Europa se fortalecía el ambiente para la consolidación de la Arquitectura Moderna, para lo cual fue fundamental la Exposición del Concurso de los proyectos arquitectónicos para la sede de la Sociedad de Naciones Unidas en Ginebra, exhibición hecha en Stuttgart, Alemania en 1927 y que evidenció la similitud de métodos de proyectación arquitectónica en varios países de Europa; con este antecedente, el año siguiente se llevó a cabo el primer *Congreso Internacional de Arquitectura Moderna* con la participación de seis arquitectos franceses, seis suizos, tres alemanes, tres holandeses, dos italianos, dos españoles, un austríaco y un belga; aquella primera versión se realizó en el castillo de Madame de Mandrot en La Sarraz, Suiza y a partir de entonces, estas reuniones se conocerían como los CIAM.



11.51. Evidenciando la línea de trabajo modernista: propuesta para la sede de la Sociedad de Naciones Unidas, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Ginebra, Suiza, 1927.

11.52. Primer Congreso del CIAM, 1928, fotografía delante de la capilla del castillo de La Sarraz. De pié, de izquierda a derecha: Mart Stam, Pierre Chareau, Victor Bourgeois, Max Haefeli, Pierre Jeanneret, Gerrit Rietveld, Rudolf Steiger, Ernst May, Alberto Sartorio, Gabriel Guevrékian, Hans Schmidt, Hugo Häring, Zabala, Florentin, Le Corbusier, Paul Artaria, Héléne de Mandrot, Friedrich Gubler, Rochat, André Lurcat, Robert von der Mühll, Maggioni, Huib Hoste, Sigfried Giedion, Werner Moser y Josef Frank; sentados de izquierda a derecha: Garcia Mercadal, Milly Weber y Tadevossian.

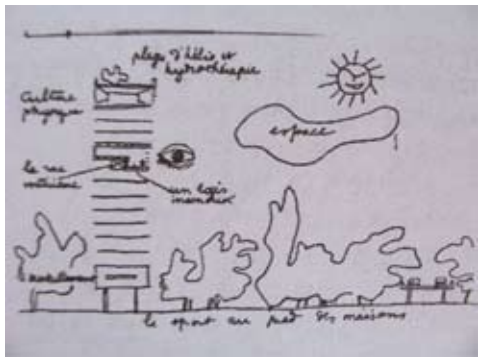
Aquel despertar preparaba una serie de movimientos artísticos nacionalistas en muchos de los países de Centro y Suramérica, pero la arquitectura mantenía un fuerte sometimiento de las corrientes historicistas de finales del siglo XIX; podría afirmarse que de la dependencia colonialista de países como España y Portugal o de Holanda y Francia en las Antillas, se hace un tránsito hacia otra dependencia también de corte colonial más heterogénea y que incluye a los Estados Unidos de Norteamérica. Los cambios operados en la arquitectura doméstica, que seguía siendo la cenicienta de la arquitectura, imponían de nuevo, sobre todo en las clases altas, costumbres ajenas a su propio universo y orientadas fundamentalmente a demostrar la capacidad económica mediante la piel de la arquitectura que retomaba eclécticamente diversos estilos y decorados. Sin embargo, los esquemas de consolidación de los sistemas espaciales mantuvieron el principio general de la arquitectura doméstica colonial organizada en torno a patios interiores incorporando la separación por pisos de los ámbitos sociales y los íntimos, ubicando estos últimos en los segundos niveles de las construcciones para mantener los salones, comedores, cocinas y espacios de servicio en el primer piso.

Las principales ideas que surgieron del primer Congreso apuntaban a la necesidad de una producción racionalizada en consecuencia con un interés político y económico de la arquitectura, y con la búsqueda de la calidad arquitectónica apoyada en la industria; en este sentido, la industrialización y la planificación económica de la arquitectura deberían conducir a una normatización de las dimensiones y al surgimiento de métodos de producción eficientes. Es fundamental recordar que para entonces había una fuerte crisis económica en Europa, frente a la cual los CIAM plantearon una arquitectura en la que la economía era clave. En la declaración de La Sarraz se propuso que la arquitectura debía expresar el espíritu de la época y que una Nueva Arquitectura debía satisfacer las exigencias materiales, sentimentales y espirituales. También se habló de una armonización de los elementos presentes en el mundo y de reubicar la arquitectura en el orden económico y sociológico. Otros puntos que se trataron en la declaración del primer CIAM fueron: la necesidad de romper con el pasado para obtener la satisfacción plena de las necesidades del hombre contemporáneo; el desarrollo de un urbanismo basado en la diferenciación de

tres funciones básicas (habitar, trabajar y recrearse) y tres objetos prioritarios (ocupación del suelo, organización de la circulación y legislación). De todo esto resultó la formulación de la idea de una Arquitectura Moderna que se presentó a los círculos sociales, técnicos y económicos con gran aceptación.

11.53. La reducción paroxística (ocupación, circulación y legislación): *Urbanización Westhausen*, Ernst May, Frankfurt, Alemania, 1929-1931.

El segundo CIAM se llevó a cabo en Frankfurt, Alemania, en 1929 cuyo interés se centró en el problema de los niveles límites de vida para llegar a la vivienda mínima partiendo de parcelaciones y ordenaciones por sectores urbanos completos. El tercer Congreso efectuado en Bruselas, Bélgica en el siguiente año, orientó su discusión a la definición de la altura óptima y la distancia entre manzanas para el uso más eficiente del terreno y de los materiales; y así también se analizó la forma de agrupación de las viviendas y de las parcelas racionalmente. Estos tres primeros Congresos constituyeron la primera etapa de los CIAM que tuvo una clara tendencia socialista y que fue dominada por los alemanes. Una segunda fase de los CIAM comprendida entre 1933 y 1947, estuvo liderada por los franceses, especialmente por Le Corbusier quien cargó el acento en la planeación urbana de corte romántico.



11.54. Los niveles límites de la vida: esquema de la *Unidad de Habitación*, Le Corbusier.

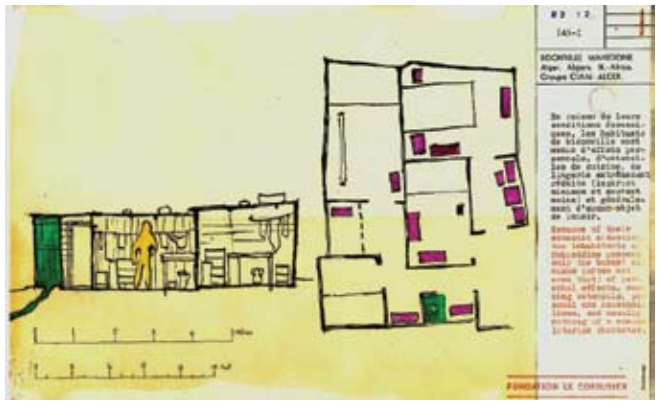
Tal vez el más significativo de los CIAM fue el cuarto, realizado en Atenas, Grecia, en 1933 y del cual surgió la famosa *Carta de Atenas,* que sólo se publicó una década después, pero que tuvo gran acogida y puesta en práctica. Este Congreso, realizado a bordo del Patris II, que zarpó de Atenas y desembarcó en Marsella, tuvo como enfoque principal *La ciudad funcional.* El documento citado contiene 111 proposiciones sobre las condiciones y la rectificación de la vivienda, la recreación, el trabajo, el transporte y los edificios históricos, y marcó definitivamente el curso de la Arquitectura Moderna y en gran medida del *espacio doméstico*. La Carta está basada en una concepción de aplicación universal que oculta un enfoque rígido con una estricta zonificación funcional y la tipificación de la vivienda urbana en bloques de apartamentos altos y muy espaciados entre sí para conformar un paisaje y una ocupación de alta densidad. Infortunadamente una de las consecuencias negativas que tuvo esta tipificación fue la paralización de la investigación respecto a diferentes formas de vivienda.

11.55. Foto de grupo a bordo del Patris II, 1933.

Otras de las condiciones desafortunadas, resultantes de este urbanismo racionalista tienen su origen en el desconocimiento de la base sociológica de la vivienda pues la atención se orientó, como ya se ha dicho, en objetivos cuantitativos, en la higiene y la salud, y poco se atendió el aspecto cualitativo, la tradición y el sentido profundo del concepto doméstico relacionado con la idea metafísica y ritual del hogar. Además trajo otras consecuencias negativas al desarticular el espacio urbano, la lectura paramentalizada del entorno y los referentes territoriales necesarios para la apropiación y la orientación del ser humano como ser social inscrito en una comunidad que habita una porción determinada y única de mundo.

11.56. La nueva utopía moderna: valores naturales, dibujo de Le Corbusier.

El quinto CIAM llevado a cabo en 1937 en París, Francia, aunque tuvo como tema principal la vivienda y el ocio, y se reconoció el impacto de las estructuras históricas y la influencia de la región en la ciudad, no planteó asuntos muy significativos para la reorientación arquitectónica del *espacio doméstico*. En la tercera etapa de los CIAM que se desarrolló entre 1947 y 1959, triunfó el idealismo liberal sobre el materialismo de la etapa anterior. El sexto de 1947 en Brigwater, Inglaterra, trató de trascender la esterilidad abstracta de la ciudad funcional afirmando que el objetivo de la Arquitectura Moderna era la creación de un entorno físico que satisficiera las necesidades materiales y emocionales humanas. Por su parte en el séptimo Congreso realizado en Bergamo, Italia, se puso en marcha la *Carta de Atenas* y se concibió la *Grille CIAM de Urbanismo,* que consistió en una retícula para el análisis, síntesis y presentación de temas urbanísticos. El octavo Congreso hecho en Hoddesdon, Inglaterra, en 1951, dio paso al tema del corazón de la ciudad e incorporó ideas contrarias a los arquitectos de la vieja guardia que condujo a una escisión definitiva en el Congreso siguiente de 1953 realizado en Aix-en-Provence, Francia, en donde se hizo un cuestionamiento fuerte a las cuatro categorías funcionalistas de la *Carta de Atenas* y se planteó una reacción crítica que involucraba conceptos como la pertenencia, la identidad, las necesidades básicas emocionales, la vecindad, la importancia de la calle de barrio y la relación entre la forma y la necesidad sociopsicológica. El décimo y último CIAM tuvo lugar en Dubrovnik, Yugoslavia y a partir de entonces se han realizado muchas reuniones, coloquios y congresos con diversos intereses y objetos pero ya no con la fuerza, aceptación e influencia que tuvieron los denominados CIAM.



11.57. La imagen analítica: bocetos de la Grille CIAM 9.

11.58. La torpe diseminación de la unidad habitacional: barrio dormitorio, Eslovaquia.

LOS VÁSTAGOS DE LA MODERNIDAD: LA CASA MODERNA, LA UNIDAD DE HABITACIÓN Y LA TORRE

Ya hecha la referencia a los CIAM, que marcaron notablemente el panorama y el futuro de la arquitectura habitacional mundial, se retoma al análisis del *espacio doméstico* en relación a uno de los objetos que la caracteriza, la casa, que como se ha visto "podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar".[22] Y de acuerdo con el desarrollo del discurso, compete ahora adentrarse en la Casa Moderna, hija de la Arquitectura Moderna y de su concepción racional del universo, en la cual el péndulo del hogar se ubica en el hemisferio izquierdo, lóbulo correspondiente a las funciones lógico matemáticas y abstractas del cerebro humano.

Para Richard Weston, arquitecto contemporáneo y catedrático de la Escuela de Arquitectura de Cardiff, Gales, Reino Unido, la Casa Moderna nació en Europa en 1920 y se extendió rápidamente por el resto del mundo; sobre ella dice este autor: "En el exterior, sus paredes eran lisas y sin ornamentos, con grandes superficies acristaladas, mientras que, en el interior, las habitaciones separadas se sustituían por un espacio continuo, posible gracias a las nuevas estructuras".[23] Este tipo arquitectónico era sinónimo de una nueva manera de concebir el mundo y por supuesto de algunos cambios que tenían directa incidencia en el *espacio doméstico,* tales como la reducción de las diferencias sociales, el carácter pragmático de la época y la extendida necesidad de reducir recursos para su construcción. La famosa frase de *menos es más* de Mies Van der Rohe determinó radicalmente la asepsia estilística del lenguaje de la Arquitectura Moderna y marcó para todo el siglo XX y lo que llevamos de este nuevo siglo, la limpieza y la antidecoración del sistema delimitante moderno a pesar de que "en la casa, convertida por la imaginación en el centro mismo de un ciclón, hay que superar las simples impresiones de consuelo que se experimentan en todo albergue. Es preciso participar en el drama cósmico vivido por la casa que lucha".[24]

11.59. El carácter pragmático sobre la vivienda: Rascacielos, Le Corbusier, Pessac, Francia, 1925.

De acuerdo con aquellas ideas miesianas y sobre todo con la noción de modernidad aportada por Otto Wagner hacia 1895, según la cual las formas modernas deben corresponder a materiales y técnicas modernas, entre las primeras casas que se pueden considerar modernas están las diseñadas por Frank Lloyd Wright, particularmente la Ward Willitts concebida hacia 1901 en Highland Park, Chicago, Illinois, Estados Unidos; y la Robie también construida en la misma ciudad en 1909. En la primera, cuya planta es cruciforme, las habitaciones tienen una esquina abierta que se entrelaza para formar un espacio continuo alrededor de una chimenea central. En la segunda, mucho más atrevida, Wright reinventó la casa transformándola en una secuencia de espacios en la que las antiguas categorías de interior y exterior, y privado y público, se vieron transformadas. En sus viviendas, la chimenea es el foco central del sistema espacial constituyendo "[…] una paráfrasis del lugar del fuego en las comunidades humanas primitivas, una fuente de calor, protección y convivencia".[25] Este lugar del fuego doméstico ancestral, se vería posteriormente suplantado por los dispositivos electromagnéticos como la radio y el televisor, otorgando a la virtualidad una

[22] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 133.
[23] Richard Weston, *Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX* (Margarita Kirchner, tr.), Barcelona, Blume, 2002, p. 34.
[24] G. Bachelard, *Op. cit.* p. 78.
[25] Deyan Sudjic y Beberle Tulga, *Hogar. La casa del siglo XX*, Barcelona, Blume, 2000. p. 25.

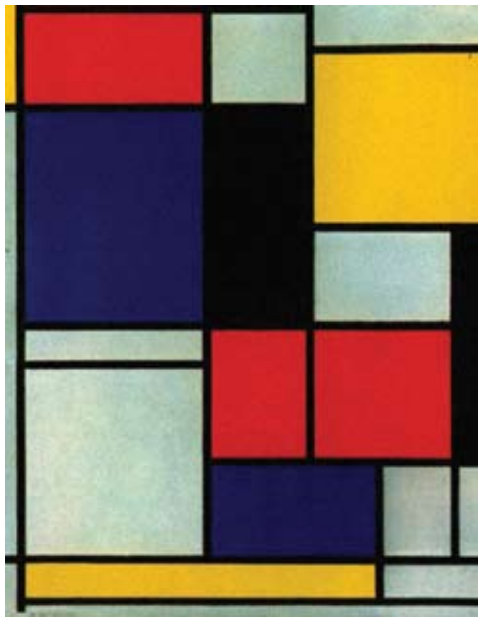
presencia determinante en la constitución misma del *espacio doméstico* que se ve agredido por presencias indeseadas de carácter fantasmagórico.

11.60. Espacios continuos al interior: casa para Ward Willitts, Frank Lloyd Wright, Highland Park, Illinois, EEUU, 1901-1902.

11.61. La pérdida de los límites: *Casa Robie*, Frank Lloyd Wright, Chicago, EEUU, 1908.

En Europa, Adolf Loos, se hizo famoso por su ataque a lo decorativo desde la publicación de su libro *Ornamento y delito* de 1908. Las ideas espaciales que concibió desde 1912 para el dominio doméstico, darían fruto sólo hasta después de la guerra, sin embargo, ya en la Casa Rufer de 1922 construida en Viena, Austria, utilizó el concepto del *raumplan,* con el que denominaba el mapa de planos y volúmenes y en el que concebía la masa del edificio como un vacío para acomodar en él los diferentes recintos libremente, tanto en planta como en sección. Aunque estas innovaciones de Loos eran muy importantes desde el punto de vista compositivo, no fueron muy influyentes en la Arquitectura Moderna doméstica, que se caracterizó más por la fluidez espacial anticipada por Wright. Pero la Casa Schröder-Schräder, en Utrecht, Holanda, del neerlandés Gerrit Rietveld (1888-1964) realizada en 1924, desarrolló una apertura nunca antes vista, en donde el espacio se puede transformar mediante paneles movedizos para reconstruir la caja clásica. Vale anotar que Rietveld pertenecía al movimiento De Stijl, cuyo dominio estético lo ejercía el pintor holandés Piet Mondrian (1872-1944) y cuya teoría estaba soportada por las ideas de Theo Van Doesburg, lo cual sin duda constituye una filiación determinante de la propuesta arquitectónica que condujo a una novedosa percepción del universo doméstico ya que "cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo".[26]

11.64. La travesura plástica de la fluidez espacial: *Casa Schöder-Schräder,* Gerrit Rietveld, Utrech, Holanda, 1924.



11.65. El dominio estético abstracto: *Cuadro N°2*, Piet Mondrian, óleo sobre tela, 75 x 65 cm, 1925, Colección Max Bill, Zurich, Suiza.

11.66. El gurú socialista: Le Corbusier en Bogotá, Colombia, 1947.

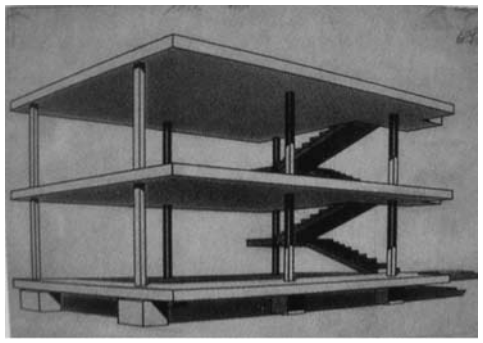
11.62. *El raumplan* hecho arquitectura: Casa Rufer, Adolf Loos, Viena, Austria, 1922.

11.63. Intimidad violada: alcoba de la *Casa Khuner*, Adolf Loos, Kreuzberg, Austria, 1930.

Lo propio ocurrió con *Vers une Architecture,* publicado en 1923, que reúne una serie de artículos de Le Corbusier, y que resultó ser una de las obras más influyentes en toda la historia de la arquitectura de Occidente, en cuyo final, aparece la idea de la construcción de casas en serie como alternativa para solucionar la escasez de vivienda en toda Europa producida como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Asociada a esta idea de serialización se introdujo la concepción de la casa como un aparato de carácter mecánico, frente a lo cual Corbusier escribió: "[…] hay que transformar totalmente los métodos de los arquitectos, tamizar el pasado y todos los recuerdos a través de las mallas de la razón, plantear el problema como se lo han planteado los ingenieros aeronáuticos y construir en serie las máquinas de habitar".[27] El diseño de casas compactas a bajos costos se constituyó en una preocupación fundamental de la mayoría de los arquitectos en la década de los años veinte, incluyendo los de la Bauhaus, que se convirtió en la escuela de arte y diseño más importante e influyente del siglo XX, de tal suerte que el péndulo doméstico se afirmaba en los dominios de la polaridad masculina.

[26] G. Bachelard, *Op. cit*. p. 79.
[27] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura,* Buenos Aires, Poseidón, 1978, p. 100.

11.67. El laboratorio de compactación: *Escuela Bauhaus*, Walter Gropius, Dessau, Alemania, 1926.

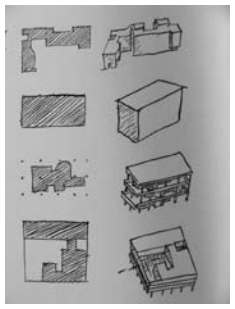


11.68. El principio de la *Casa dom-ino*, Le Corbusier, 1914.

La nueva visión de Le Corbusier para las casas unifamiliares se materializó en su proyecto conocido como la Casa Dominó diseñada en 1914, en la que los muros cargueros se sustituyeron por pórticos estructurales. Y aunque, según Sudjic y Beberle, fue el arquitecto francés Pierre Chareau (1883-1950) quien formuló la idea de la máquina para habitar en su Maison de Verre construida entre 1928 y 1932 para el doctor Dalsace en París, Francia, Le Corbusier formuló cinco principios para la nueva arquitectura que se convirtieron en sus mandamientos fundamentales. El primero de estos postulados es el de los *pilotis* para elevar la edificación y dejar libre el primer piso para el tránsito; el segundo hace alusión a la planta libre, que libera a los muros del soporte estructural cuya función la asumen los pórticos, otro de los principios es el de la utilización de la terraza jardín para recuperar el verde ocupado por la edificación, una cuarta proposición es el uso de la fachada libre, que permite distribuir las ventanas según las necesidades interiores, y finalmente planteó la ventana corrida, para dar iluminación a todos los espacios. Como se observa, la condición poética no se enuncia en estos postulados, aunque muchas de las arquitecturas domésticas le corbusianas poseen una notable carga de ella, lo cual determinó en gran medida el carácter simplista, cuasi paupérrimo, de una inmensa cantidad de arquitecturas que heredaron estos principios torpemente.

11.69. Como si fuera un juego: casas tipo *dom-ino*, Le Corbusier, Pessac, Francia, 1925.

11.70. El umbral maquinista: *Casa de Cristal*, Pierre Chareau, París, Francia, 1932.



11.71. Abstracción racional: *las cuatro composiciones*, Le Corbusier.

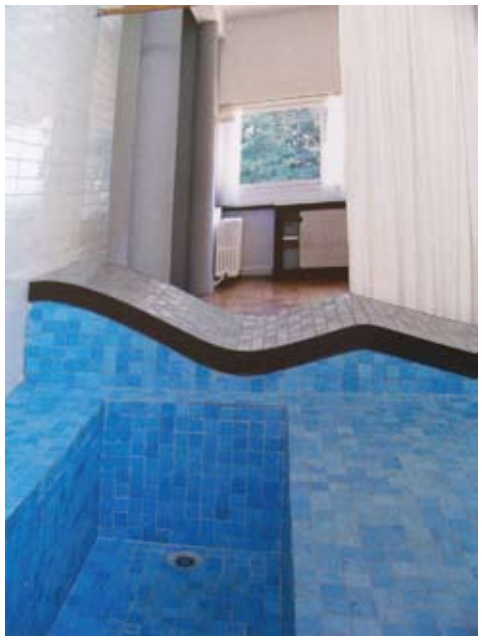
Estos preceptos aplicados por Le Corbusier por primera vez en la Casa Cook en 1926 en las afueras de París, Francia, sirvieron de principio a muchas casas diseñadas posteriormente por el mismo arquitecto y que llegaron a ser ejemplos paradigmáticos de la arquitectura universal, no sólo de la doméstica, como la Villa Stein en Garches, Francia de 1928 y la conocida Villa Savoye en Poissy, Francia de 1930. Todas ellas son magistrales casos de aplicación de los principios de su arquitectura enriquecidos con su idea del *paseo arquitectónico,* en el que el descubrimiento de los recintos componentes de los sistemas espaciales, se hace pausada y fluidamente mediante desplazamientos por rampas y escaleras que conducen plásticamente por todos los recodos para hallar poéticamente los componentes del sistema.

11.72. Los cinco principios corbusianos de la nueva arquitectura: *Casa Cook*, Le Corbusier, París, Francia, 1926.

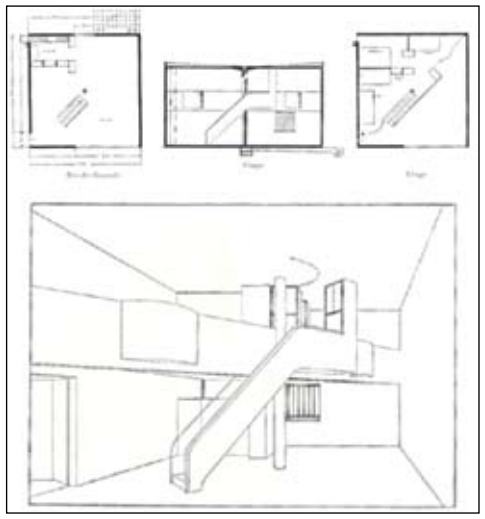
11.74. La concepción instrumental del canon doméstico: *Villa Savoye*, Le Corbusier, Poissy, Francia, 1930.

11.73. Símbolos de modernidad: *Villa Stein-de Monzie*, Le Corbusier, Vaucresson (Garches), Francia, 1928.

11.75. La concepción instrumental de las prótesis: máquina de escribir 72 IBM, Eliot Noyes, 1963.



11.76. El descubrimiento poético moderno: baño, *Villa Savoye*, Le Corbusier, Poissy, Francia, 1930.

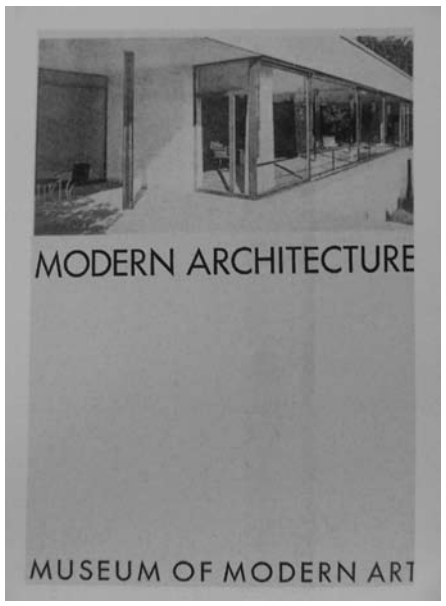


11.77. Serialización doméstica: *Casa Citrohan*, Le Corbusier, 1922.

La Casa Citrohan, proyecto del mismo arquitecto fechada en 1922, merece un análisis especial, pues fue concebida para producirse en serie, al igual que los automóviles según las propias intenciones de su diseñador, de ahí su nombre. Aunque nunca se construyó, el tipo espacial logrado mediante una doble altura en el salón, fue retomado como se verá más adelante, no sólo por el mismo Le Corbusier, sino por numerosos arquitectos en proyectos de vivienda posteriores, particularmente en las Unidades de Habitación. Por su parte, Mies van der Rohe, incluyó una visión estética del *espacio doméstico* moderno diferente a la de Le Corbusier. Mies, planteó la premisa de que una estructura clara es el principio de una planta libre. Y en este sentido mantuvo en sus proyectos una retícula básica para el diseño interior de los componentes. De Mies debe recordarse la Casa Tugendhat construida en Brno, Checoslovaquia, en 1930, que se organiza en capas espaciales independientes, con la fachada sur completamente abierta, convirtiendo el interior en un mirador sobre el paisaje circundante.

11.78. Casa paisaje: casa para Fritz y Gete Tungendhat, Ludwing Mies van der Rohe, Brno, Checoslovaquia, 1928-1930.

Para entonces, el arte y la arquitectura, como herederos del Proyecto Moderno, debían ser tan internacionales como la ciencia y la tecnología, y como tal se concibió también el *espacio doméstico* y su materialidad arquitectónica. Se diseñó entonces independiente de emplazamientos específicos, de materiales, costumbres y tradiciones y adoptó el nombre de Arquitectura Internacional acuñado en el libro que el historiador estadounidense Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) y el arquitecto, también estadounidense, Philip Johnson (1906-2005) publicaron para acompañar una exposición de arquitectura de alrededor de 100 edificios de 16 países realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932. Innumerables son los arquitectos y las obras que se realizaron bajo este principio de la universalidad arquitectónica promulgada por la Arquitectura Moderna bajo el manto conceptual de trasfondo de la actitud modernista descrita. Hay toda clase de proyectos y obviamente con toda clase de calidades; sería propio de un estudio particular enunciar detalladamente los ejemplos significativos y aún así se caería en reduccionismos y omisiones sin intención. Baste pues, para efectos de los intereses propios de este trabajo, recordar al austriaco Richard Neutra (1892-1970), a los daneses Arne Jacobsen (1902-1971) y Alvar Aalto, al sueco Gunnar Asplund (1885-1940), a los italianos Luigi Figini (1903-1984) y Giuseppe Terragni (1904-1943), al alemán Hans Scharoun (1893-1972) y al ruso Konstantin Melnikov (1890-1974), todos ellos, arquitectos comprometidos con los principios modernos y con búsquedas particulares que produjeron en su momento proyectos destacados.

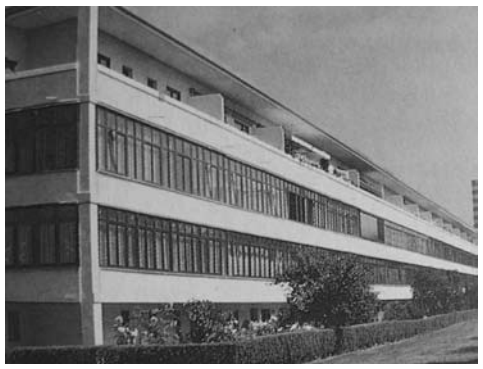


11.79. Universalidad pretendida: portada del catálogo de la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU, 1932.

11.80. El fuego doméstico bajo la polaridad racional: cocina standard Aga, Gustaf Dalen, 1922.

La industrialización de la vivienda significó la estandarización del *espacio doméstico* y en consecuencia se establecieron aspectos del diseño, la construcción y la dirección de las viviendas basados en estudios de corte racionalista e higienista cuyos modelos eran laboratorios y farmacias. La cocina por ejemplo, se sistematizó y racionalizó a tal punto que se propuso una cocina modelo diseñada por la austriaca Grete Lihotzky (1897-2000), conocida como la cocina de Francfort de 1926, diseñada después de un exhaustivo análisis de los requerimientos prácticos y que se instaló en más de 10.000 apartamentos y casas de trabajadores. De este modelo surgieron algunos elementos que aún hoy se utilizan como las superficies de trabajo continuas, los armarios en la pared y algunos elementos de almacenamiento. Esta nueva cocina de 6,5 m cuadrados, que por higiene estaba separada de la sala de estar, era cerrable mediante una puerta corrediza. La intención inicial de racionalización imperante se llevó a su extremo material con este tipo de experimentos conduciendo a una automatización ilimitada en la que no había posibilidad para la encantadora poética de lo tradicional, lo ambiguo, lo incierto y lo espontáneo, condiciones que como se ha subrayado, son inherentes a la domesticidad universal y ancestral.

11.81. Automatización del gusto: *Cocina de Francfort*, Grete Schütte-Lihotsky, 1925.

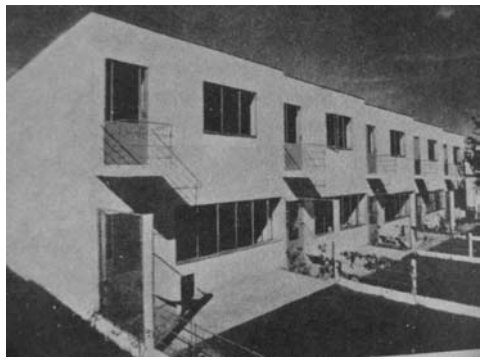


11.82. La provisionalidad perenne: *Urbanización Riedhof*, Ernst May, Francfort, Alemania.

Otro de estos casos extremadamente racionalistas lo constituyó Ernst May (1886-1970), alemán, urbanista y director del departamento de construcción de Francfort, quien en 1925 consideró que el mínimo absoluto para una vivienda eran 32 m cuadrados, área que se había destinado para viviendas provisionales de refugiados en aquella ciudad, pero que se convirtió rápidamente en vivienda permanente y se copió en muchos lugares europeos. La intención de racionalización cobijaba por completo todos estos experimentos que se concentraban, como nunca antes en la historia de la humanidad, en el soporte material del *espacio doméstico* que como se ha visto a lo largo de este trabajo, había estado siempre a la zaga de los tipos religiosos, civiles y militares.

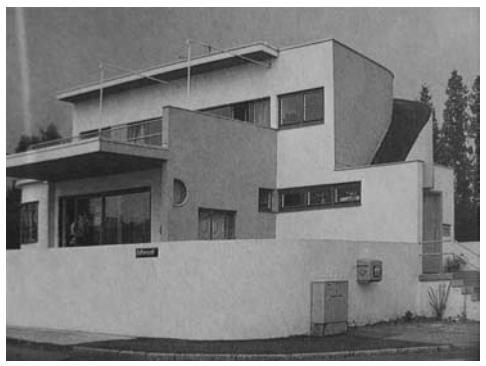
Unas páginas atrás se había hecho la anotación de una experiencia significativamente importante de este grupo de ensayos y propuestas constituida por el diseño que Ludwig Mies van der Rohe realizó en 1927 del plan maestro para el conjunto de la urbanización modelo Weissenhof en Stuttgart, Alemania; en esta propuesta participaron los líderes del movimiento de la Arquitectura Moderna, entre los que se encontraban Josef Frank (1885-1967) vienés afincado en Estocolmo, el holandés Jakobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) y Mart Stam (1899-1986) de Rótterdam, el mencionado Le Corbusier, los berlineses Peter Behrens, Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut, Max Taut (1884-1967) y Richard Döcker (1894-1968), Adolf Gustav Schneck (1883-1971) de la misma Stuttgart, Walter Gropius de Dessau, Hans Poelzig (1869-1936) de Wroclaw, Adolf Rading (1888-1957) y Hans Scharoun también alemanes, y de Bruselas, Victor Bourgeois (1897-1962).

11.83. Soluciones urgentes a la carencia doméstica: viviendas, Mies van der Rohe, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.

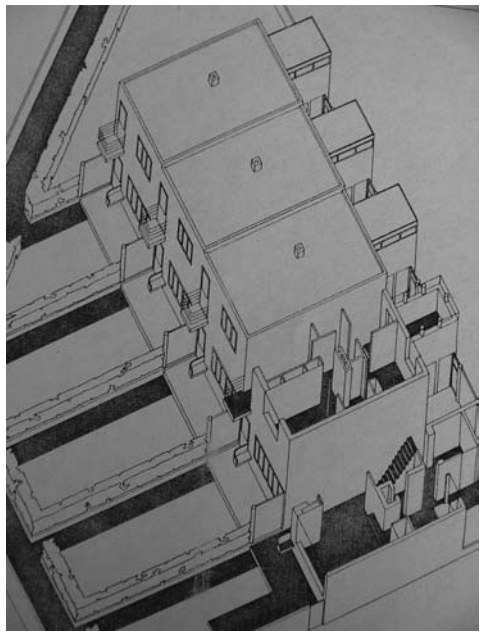


11.85. El afán modernista carente de significado: casas en hilera, Jakobus Johannes Pieter Oud, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.

11.87. Lenguajes extraños a la cualidad íntima: viviendas, Mart Stam, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.



11.89. El purismo plástico: vivienda, Hans Scharoun, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.



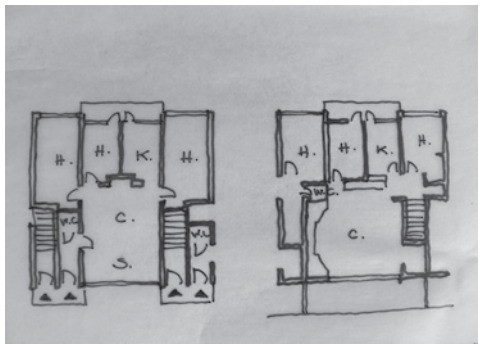
11.84. Serialidad y racionalización: axonométrico, casas en hilera, Jakobus Johannes Pieter Oud, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.

11.86. Desasosiego paisajista: casas en hilera, Jakobus Johannes Pieter Oud, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.

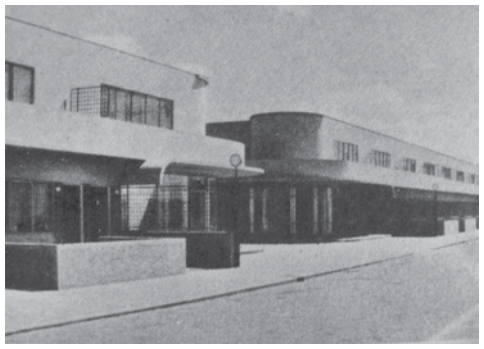
11.88. Cajones existenciales: viviendas, Le Corbusier, *Urbanización Weissenhofe*, Stuttgart, Alemania, 1927.

En este conjunto Mies orientó sus proyectos paralelamente a la topografía y no como tradicionalmente se hacía en sentido contrario, lo cual constituyó un aporte particularmente desafiante, pero la contribución más importante en términos de los sistemas espaciales interiores la hizo Oud, pues sus casas en hilera contenían 4 o 5 habitaciones dispuestas en tres niveles y los sanitarios estaban por fuera de los baños, además tenían un patio de acceso delimitado por muros y otro como zona de ropas en el descanso de la escalera. Todos los edificios de esta urbanización, construidos y concebidos bajo la premisa de que se deseaban construcciones acordes con las necesidades urgentes de la vivienda y no edificios de exposición o casas lujosas, se ocuparon después de la Exposición como vivienda permanente.

Estas nuevas ideas sobre vivienda para trabajadores se dispersaron notablemente por toda Europa, pero especialmente en Holanda, donde había una gran demanda por el crecimiento de la población. En consecuencia, J. J. P. Oud diseñó para Rótterdam en el mismo año de la Exposición de Stuttgart, varias urbanizaciones dentro de las cuales se destaca la Urbanización Kiefhoek. En casi todas las unidades de los proyectos de Oud, se supera el tipismo y no se cae en la monotonía frecuente de otros proyectos similares, esta experimentación plástico espacial deja ver una cierta preocupación del arquitecto por buscar soluciones espaciales que además de rentables y racionales aportaran al *espacio doméstico* escenarios diferentes a los tradicionales y convencionales, pero de todas maneras también reflejan el espíritu positivista del Proyecto Moderno en el que el arte se concibe asociado a la posibilidad infinita y casi obsesiva de la creación novedosa.



11.90. El espíritu positivista: plantas, casas obreras superpuestas, Jakobus Johannes Pieter Oud, Rótterdam, Holanda, 1924-1927.

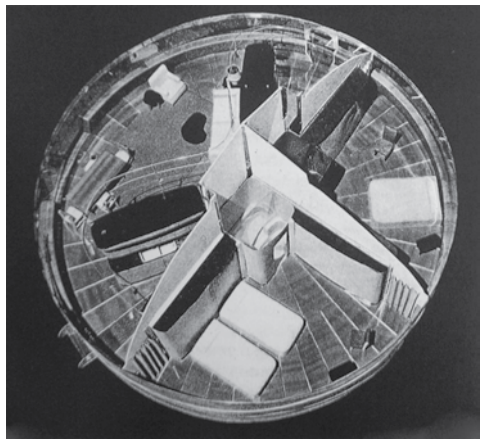


11.91. Trascendiendo la racionalidad y la rentabilidad: viviendas obreras, Jakobus Johannes Pieter Oud, Hoek van Holland, Holanda, 1924-1927.

Una de las cosas que puede evidenciarse en términos generales y sobre la cual se ha insistido en el texto es que "la casa moderna se convirtió en un ariete utilizado por los primeros modernos para embestir ideas convencionales que no se referían necesariamente a cómo debería vivirse la vida doméstica, pero sí al aspecto que debería tener una casa".[28] El contenedor y no el contenido, ocuparon un lugar privilegiado en los procesos proyectuales dando como resultado una arquitectura doméstica carente de significado y olvidando que en ella confluyen las tres regiones de realidad del mapa salabertiano,[29] es decir, olvidando que en el soporte arquitectónico de lo doméstico se entremezclan el mundo exterior, el del cuerpo orgánico sensible y el de los contenidos mentales, e ignorando que es allí en donde ellos son uno solo a pesar de ser distinguibles. A excepción de algunas tesis como la idea corbusiana de la máquina para habitar, las reflexiones profundas sobre el *espacio doméstico* no constituyeron una preocupación fundamental para los arquitectos del denominado Movimiento Internacional cuyos intereses intelectuales estaban puestos en los ideales del Proyecto Moderno cobijados por la noción del desarrollo infinito, de la matematización del mundo y del supuesto control universal desde la razón, que en la arquitectura se traducían en regularización, minimización, abstracción, velocidad de construcción, objetivación y eficiencia. Por ello mismo, la construcción serializada constituyó otra bandera clave de la arquitectura de entonces que también afectó notablemente la concepción del *espacio doméstico*.

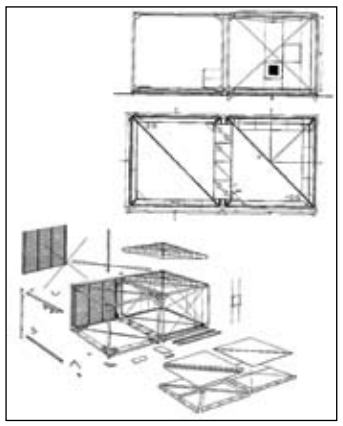
11.92. Innovaciones para el dominio íntimo: *Aspiradora Electrolux*, Sixten Sason, 1945.

El sueño de la producción de casas industrialmente y en serie tomó auge desde muy temprano, y ya desde la segunda década del siglo XX aparecieron prototipos para fabricar casas estandarizadas con las últimas tecnologías de otros campos aplicadas al espacio doméstico. Para el estadounidense Richard Buckminster Fuller (1895-1983) la vivienda debía desligarse de su tradición cultural para basarse en los nuevos materiales y sistemas destinados a la producción seriada. Con la intención de ser transportada fácilmente a cualquier parte del mundo, diseñó en 1928 un prototipo a escala de la Casa Dymaxion basada en tecnología y materiales aeronáuticos de la cual se construyó una versión avanzada en 1944 en Wichita, Kansas, Estados Unidos, mucho más práctica que la primera y con el fin de utilizar los adelantos que la industria espacial había desarrollado después de la Guerra.



11.93. Vivienda engranaje: *Casa Dymaxion*, Richard Buckminster Fuller, Wichita, Kansas, EEUU, 1945.

11.94. La intimidad industrializada: *Casa aluminaire*, Albert Frey y Alfred Lawrence Kocher, Syosset, Nueva York, EEUU, 1931.



11.95. Importaciones tecnológicas al universo doméstico: *Casa Yate II*, Richard Horden, New Forest, Inglaterra, 1985.

[28] D. Sudjic y T. Beberle, *Op. cit.*, p. 12.
[29] Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona, Alertes, 2003, p. 151.

Otro ejemplo de casa industrializada fue la Casa Aluminaire diseñada por Albert Frey (1903-1988), de origen suizo, y por el estadounidense Alfred Lawrence Kocher (1885-1988) en 1931, cuyo prototipo se construyó en 1931 en Syosset, Nueva York, Estados Unidos, que basada en la más pequeña de las casas proyectadas por Le Corbusier, se construyó con aluminio y acero para ser levantada en diez días. En esta misma línea se encuentra la Casa Yate construida en 1985 en New Forest, Inglaterra, diseñada por el inglés Richard Horden (1944), en la que se utiliza como su nombre lo indica, la tecnología de aluminio de los yates. Estos ejemplos que adoptaban tecnología de otras ciencias o aplicaciones se convirtieron en un claro ejemplo del traspaso tecnológico en el cual se basa la arquitectura denominada High Tech.

El ingeniero francés Jean Prouvé (1901-1984), también incursionó en el diseño de casas prefabricadas y de él pueden destacarse la Casa Meudon de 1949 y la Casa Tropical del mismo año. La primera pretendía solucionar el problema de la vivienda de posguerra y la segunda se basaba en una clara preocupación por el control pasivo del clima adelantándose a los futuros tipos bioclimáticos; de la primera casa se construyeron sólo 25 edificaciones y de la segunda se realizó sólo un prototipo.

Esta deriva tecnológica de la arquitectura doméstica extremaba pues la tensión de la concepción mecanicista del *espacio doméstico* desorientando su contenedor espacial topológico y alejándolo del sentido poético y simbólico; haciendo referencia al concepto que Michel Foucault desarrolla en su texto *Esto no es una pipa,* en el cual pone en evidencia el hábito del lenguaje cuando analiza la obra de Magritte que denuncia el problema de la representación, se puede afirmar que la Arquitectura Moderna se dejó engañar por la idea representativa, pues la arquitectura sí es la arquitectura y a diferencia de otras artes, ella no es la representación de otro mundo, ella es un mundo, es la concreción de la dimensión habitable del ser humano, y salvo cuando hay un engaño, la arquitectura materializa un espacio no sólo físico, recorrible y háptico, sino sobre todo mental y simbólico; en este sentido por ejemplo cuando se dice casa, es la casa la que se presenta, no se representa. Por esto es que sin embargo, y a pesar de la importancia tecnológica de estos experimentos especializados asociados a la arquitectura doméstica, la gente no quiso, y aun no quiere vivir en casas que parezcan producidas en serie; el deseo y la necesidad de individualizar su hábitat y diferenciarse de los demás es una condición inherente al ser humano que obligó a la industria de la construcción a volver rápidamente a los sistemas y las tecnologías tradicionales, entre otras cosas porque "lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano, lo que la mantiene en la seguridad de ser, es la acción doméstica",[30] no la acción mecánica.

11.97. ¿Esto si es una casa? : *Casa tropical*, Jean Prouvé, Tate Modern, Londres, Inglaterra, 1949.

11.96. La deriva tecnológica de la arquitectura doméstica: *Casa Meudon*, Jean Prouvé, Meudon, Francia, 1949.

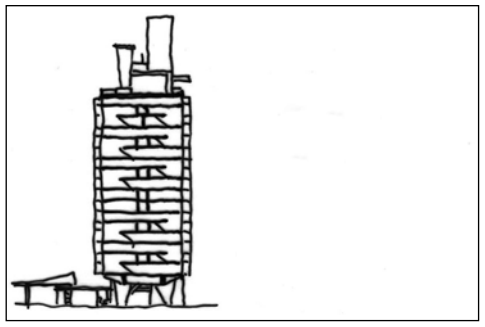
Dentro de este contexto histórico, un caso de arquitectura habitacional bastante significativo para el análisis del *espacio doméstico* en Occidente lo constituye el modelo unifamiliar norteamericano que encarna el sueño americano emancipador, pero antes de dedicar un espacio en el texto para abordar su análisis, debe incluirse la reflexión general sobre la búsqueda de la altura en la arquitectura habitacional, por ello es clave anotar que en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, es decir, aproximadamente entre 1945 y 1955, los programas de solución habitacional se orientaron a la reconstrucción de los edificios que lo permitían y a la construcción de bloques simples de tres o cuatro niveles que contenían entre dos y cuatro unidades por piso.

[30] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 99.

11.98. Catalizadora del desarrollo: *Guerra*, Pablo Picasso, óleo sobre lámina de fibra, 450 x 1050 cm, 1952, Templo de la Paz, Vallauris, Francia.

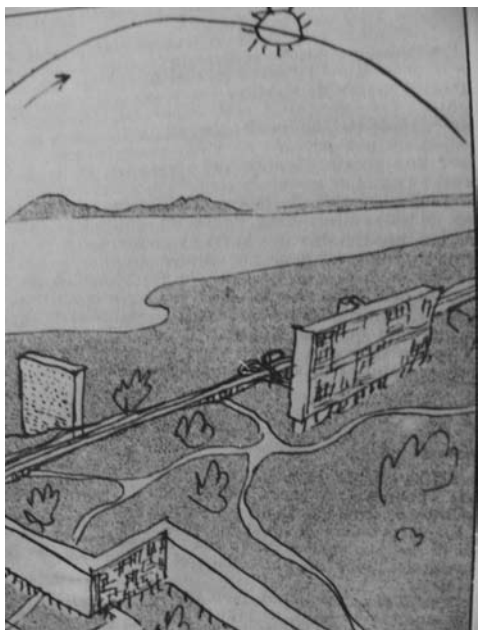
Aunque los experimentos arquitectónicos desarrollados en el período entre guerras quedaron archivados y se dio paso a una arquitectura masiva de poca calidad espacial, posteriormente con el nombre de Unidad de Habitación se dio a conocer la propuesta que Le Corbusier concibió entre 1946 y 1952 como una *ciudad jardín vertical,* para contribuir a contrarrestar el dramático problema habitacional europeo posterior a la Segunda Guerra. Para el maestro de la Arquitectura Moderna, estas unidades debían ser concebidas de manera natural, es decir, compuestas por células para cada familia, que a su vez debían estar organizadas en torno al fuego, para recuperar el sentido ancestral del hogar. El fuego está relacionado con la cocina en estas unidades ya que está estrechamente vinculada a la sala de estar con el fin de evitar la desintegración de la familia moderna.

El doble espacio sobre la sala de estar, propuesto desde la Casa Citrohan, se utilizó en estos proyectos dando lugar a un tipo espacial doméstico en el cual una unidad encaja sobre otra con un corredor que da acceso a las viviendas cada tres niveles. Cada apartamento tiene fachada hacia ambos lados de la edificación y se desarrolla en dos niveles dando lugar a una espacialidad interior rica que se aísla de las demás mediante muros dobles separando las células y propiciando la privacidad. La unidad además se diseñó con una estructura independiente que permitiría incrustar los apartamentos fabricados industrialmente por fuera de la obra imprimiendo al proyecto el deseado interés sistematizado de los procesos constructivos.



11.100. La privacidad como mecano: sección de la *Unidad de Habitación*, Le Corbusier, Marsella, Francia, 1952.

Para el ejemplo paradigmático de este tipo edilicio, la Unidad de Habitación de Marsella, Francia, finalizada en 1952 y que hasta hoy está ocupada por familias de clase media, se diseñaron 23 variantes del tipo básico que conforman los 337 apartamentos distribuidos en los 18 pisos del bloque. Además de las viviendas, la edificación contiene algunos servicios comunales como una lavandería, un restaurante, un hotel, una guardería, y algunos equipamientos como un gimnasio y una piscina en la azotea. Le Corbusier así recogía diversas ideas utópicas de carácter socialista que encuentran origen en algunas de las teorías expuestas en el capítulo anterior y que pretendían asociarse a los postulados de la Arquitectura Internacional para orientar el futuro de la humanidad con sentido plenamente Moderno.



11.99. El modelo urbano moderno: dibujo de Le Corbusier.

11.101. La ampliación de los dominios de lo íntimo: terraza comunal, *Unidad de Habitación*, Le Corbusier, Marsella, Francia, 1952.

11.102. Planta de la *Exposición Internacional de Interbau*, Berlín, Alemania, 1957, nótese la carencia de límites entre lo público y lo privado.

En este punto del discurso debe volver a hacerse referencia a la Exposición Internacional de Vivienda Interbau de 1957, construida en el barrio berlinés de la Hansa que había sido destruido durante la Segunda Guerra Mundial, ya que con una clara influencia de la Unidad de Habitación le corbusiana, el nuevo desarrollo urbano se basó en bloques altos separados y bloques lineales diagonales respecto a las vías y rodeados de zonas libres. Para esta exposición se invitó a 47 arquitectos de renombre internacional entre los que se encontraban Alvar Aalto, el neerlandés Johannes Hendrick van den Broek (1898-1978), Egon Eiermann (1904-1970), Gropius, el alemán Fritz Jaenecke (1903) asociado con el sueco Sten Samuelson (1926), el brasilero Oscar Niemeyer (1907), Sharoun y el suizo Otto Senn (1902). De todos, pueden destacarse el proyecto de Niemeyer de 1957 y el bloque de Alvar Aalto y Paul Baumgarten (1900-1984) construido entre 1956 y 1957, en donde Aalto aplicó el principio de composición del sistema espacial de las unidades con una amplia sala de estar en el centro.

11.103. Edificio de viviendas en *Interbau*, Hugo Alvar Henrik Aalto y Paul Baumgarten, Berlín, Alemania, 1957.

11.104. Edificio de viviendas en *Interbau*, Walter Gropius, Berlín, Alemania, 1957.

11.105. Edificio de viviendas en *Interbau*, Oscar Niemeyer, Berlín, Alemania, 1957.

11.106. Exportación indiscriminada de tipos para la vivienda: apartamentos *Kips Bay Plaza*, Ieoh Ming Pei, Nueva York, EEUU, 1962.

Este tipo de edificación horizontal en altura, con sus innumerables variantes y deformaciones, se ha dispersado por todo el globo dando lugar a un paisaje urbano particular y constituyendo una de las formas arquitectónicas más comunes para albergar el *espacio doméstico* contemporáneo. Como ocurre con cualquier modelo, este ha tenido toda suerte de interpretaciones, algunas de una alta calidad y otras que han generado problemas sociales tan complejos y extremos que han obligado la demolición total de los proyectos como ocurrió con los famosos bloques de Pruitt Igo en 1972 en San Luis, Estados Unidos; hecho que para muchos historiadores y críticos de la arquitectura marcó el hito de la muerte simbólica de la Arquitectura Moderna.

11.107. La eutanasia simbólica de la Arquitectura Moderna: demolición de los bloques *Pruitt-Igoe,* 1972, San Luis, EEUU.

Pero algunos ejemplos de bloques lineales aislados que merecen ser reconocidos como buenos ejemplos de aplicación de los principios de la Unidad de Habitación son: el Bloque Residencial de Twin Parks Northwest en Nueva York, Estados Unidos, construido en 1970 por Prentice & Chan y Ohlhausen en el que se logra una compleja mezcla de viviendas tanto por su programa como por su sistema espacial; casi todas las unidades por ejemplo tienen doble orientación; hay unidades de un solo nivel y también dúplex. Otro buen ejemplo de este tipo edilicio es el bloque diseñado por el español Guillermo Vásquez Consuegra (1945) en Sevilla, España y construido entre 1984 y 1987 que se compone por dos viviendas dúplex sobrepuestas. También puede incluirse aquí el edificio del francés Jean Nouvel (1945) construido en Nimes, Francia en 1987 en el que se aplica el concepto de viviendas tipo *loft* en las cuales las únicas unidades fijas son los servicios sanitarios y la cocina que están centralizados y ubicados contra una pared, el resto del espacio es completamente libre y se distribuye en dos pisos. Finalmente cabe mencionarse el bloque proyectado por el estadounidense Steven Holl (1947) y construido en 1991 en Fukuoka, Japón; este último ejemplo incluye una gran variedad de tipos de unidades y contempla el principio de la flexibilidad mediante tabiques móviles y armarios insertados; la unidad monolítica del volumen del bloque aislado tradicional, se rompe aquí gracias a una planta en forma de peine que resuelve el problema de la orientación de las unidades ya que la calle está ubicada al sur.

11.108. La Unidad de Habitación recreada: *Twin Parks Northwest*, Prentice & Chan y Ohlhausen, Nueva York, EEUU, 1970.

11.109. Variaciones de la Unidad de Habitación con interés espacial: *Edificio de Viviendas Ramón y Cajal*, Guillermo Vásquez Consuegra, Sevilla, España, 1987.

11.110. Búsquedas contemporáneas: *Nemausus,* Jean Nouvel, Nimes, Francia, 1987.

11.111. El occidente en oriente: *Fukoka Housing*, Steven Holl, Fukoka, Japón, 1991.

Como una deriva volumétrica de los bloques de vivienda, apareció la torre puntual de vivienda de forma eminentemente vertical en contrapunto con la tendencia horizontal de las Unidades de Habitación. Estas torres tienen la particularidad de desarrollarse en altura agrupando unidades domésticas en torno a un núcleo que contiene las redes, los sistemas de desplazamiento vertical naturales y mecánicos, y las instalaciones de servicio. Esta tipología de la torre o el rascacielos, surgió a finales del siglo XIX cuando la tecnología constructiva permitió desarrollar el ascensor y las estructuras metálicas aptas para lograr grandes alturas sin problemas de esbeltez y una transmisión segura de las cargas del edificio. La torre se ha utilizado básicamente para dos usos, bien para servir de lugar de trabajo o para disponer en el interior microcosmos domésticos, ella no sólo permite ahorrar costos por el valor del predio al multiplicar la rentabilidad del suelo, sino que además se convierte en símbolo de poder y prestancia. De todos es sabida la competencia que en ciudades como Nueva York, Estados Unidos, se dio durante todo el siglo pasado entre compañías y promotores para construir la torre más alta tratando de superar a sus vecinos, este fenómeno se ha extendido en la actualidad por todo el mundo y la competencia ahora es entre ciudades para diputarse el privilegio de tener la edificación de mayor altura sobre el planeta dentro de una actitud imperialista, hegemónica, dominante, capitalista y retrógrada, heredera aún del pensamiento tan discutido y criticado de la Modernidad.

11.112. Ancestros de la verticalidad: *Edificio Bradbury*, George Herbert Wyman, Los Ángeles, California, EEUU, 1889-1893.

11.113. El nuevo futuro ahora: *Torre Dinámica*, David Fisher, Dubai, Emiratos Árabes Unidos, 2009.

Para el caso que compete del espacio habitacional, debe tenerse en cuenta que a medida que hay mayor altura, el contacto con el exterior se restringe por la seguridad, pero simultáneamente el interés de las vistas logradas enriquece notablemente la calidad de la experiencia existencial pues se amplían los horizontes de la intimidad en relación con el mundo externo, sin embargo, en los países donde hay estaciones el problema del contacto directo con el exterior de todas maneras se restringe para evitar el enfriamiento o el calentamiento del interior según las temperaturas de la estación correspondiente. Pero lo que pocos arquitectos tienen en cuenta, es que en estos fálicos edificios, el contacto ancestral del hogar con la madre tierra se pierde por completo, lanzando al espacio el dominio íntimo del hogar y generando incluso patologías físicas en el ser humano al descompensar sus circuitos energéticos por la ausencia de su neutralización y equilibrio mediante el contacto con la energética propia del planeta. El sentido protector del *espacio doméstico* asociado a la feminidad tectónica pierde por completo su referente matérico distorsionando la cualidad de su consistencia.

Los aparcamientos y otros servicios comunitarios como salones de juego, lavanderías, almacenes, restaurantes, cines e incluso hoteles, suelen acompañar a las unidades de vivienda que componen estos edificios que desafían las leyes de la gravedad. Los pisos más altos generalmente implican mayor costo y por lo tanto en ellos se diseñan los apartamentos más especiales y con mayores áreas; pero los tipos espaciales de las unidades domésticas que componen estas torres tampoco varían notablemente respecto a las utilizadas desde el siglo XIX. Deben, claro está, resolverse otro tipo de necesidades de carácter funcional para el conjunto; problemas que se hacen bastante complejos desde el punto de vista mecánico e ingenieril, pero que no inciden en la percepción directa del espacio habitacional íntimo ni de su sentido simbólico o poético. Salvo por la mencionada vista, la relación directa posible con el exterior y las patologías consabidas, el espacio interior de un apartamento de este tipo de edificios suele ser muy similar al de una casa unifamiliar o al de una célula de una villa urbana.

La densidad de ocupación del suelo que permite este tipo de edificaciones también trae complejas consecuencias de carácter urbano que ya habían aparecido desde la antigua Roma; el suministro de servicios públicos, la evacuación de desperdicios y basuras, la movilidad urbana en las áreas de grandes torres, la seguridad y algunos valores como la solidaridad y el sentido de pertenencia, así como los sistemas necesarios para la prevención de incendios y la evacuación en casos de emergencia, son algunos de estos problemas que requieren inversiones muy significativas desde el momento de la proyectación hasta el permanente mantenimiento.

Pero a pesar de todas estas consecuencias negativas, como en todo fenómeno, hay algunos casos individuales que aportan valores de diversa índole, dentro de este tipo de edificaciones pueden recordarse por ejemplo, la torre de Denys Lasdun & Partners en Londres construida entre 1955 y 1958, cuya planta en forma de racimo de cuatro alas da cabida a 14 pisos y un total de 64 apartamentos; el Proyecto Sping en Berlín, Alemania, construido en 1960-61 y diseñado por Klaus Müller-Rehm de 16 pisos de altura y 116 unidades de una y dos habitaciones. Bastante conocida por la forma cilíndrica de sus volumetrías, están las torres diseñadas por Bertrand Goldberg Associates en Marina City, Chicago, Estados Unidos construidas en 1962, cada una de las cuales posee 65 pisos, de los que 40 son de vivienda albergando en total 448 unidades por torre. Aunque de volumetría más libre que los anteriores, el conjunto conocido como Romeo y Julieta de Hans Scharoun en Stuttgart, Alemania, construido entre 1954 y 1959 es un bello ejemplo de una metáfora simbólica materializada

a través de la arquitectura. Son dos edificios, el correspondiente a Romeo, de mayor altura, con 11 pisos, tiene 104 unidades habitacionales, mientras que el correspondiente a Julieta es de volumetría escalonada entre cuatro y siete pisos y alberga 82 apartamentos. Aunque la intención de diferenciar la volumetría de cada bloque con un carácter polarmente complementario al otro, esta intención no se nota en el interior de las unidades; lo que hubiera podido ser un principio de proyectación para los sistemas de los tipos espaciales de cada bloque, se quedó en una mera idea formal.

11.114. *Keeling House*, Denys Lasdun & Partners, Londres, Inglaterra, 1958.

11.115. La expresión espigada de la vivienda: *Marina City,* Bertrand Goldberg, Chicago, EEUU, 1959.

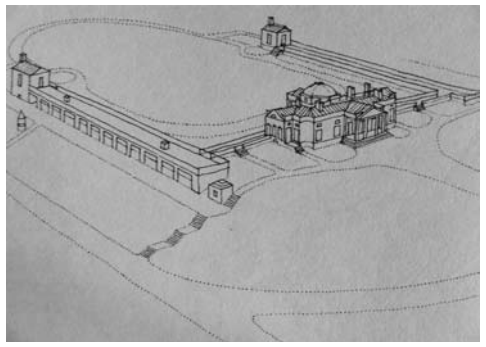
11.116. La metáfora simbólica: planta de uno de los bloques, *Conjunto Romeo y Julieta*, Hans Scharoun, Stuttgart, Alemania, 1954.

Dejando ahora a un lado la experiencia habitacional en altura, que como se ha manifestado no constituye una contribución notable para la cualificación del soporte arquitectónico del *espacio doméstico,* y volviendo a la casa unifamiliar, vale incluir una breve reseña analítica sobre lo que este tipo contribuyó con el *espacio doméstico* en la Norteamérica de la Modernidad.

11.117. Artefactos articuladores de lo doméstico: *Radio Ekco AD 65*, Wells Coates, 1934.

LIBERTAD Y DEMOCRACIA EN AMÉRICA DEL NORTE

La casa norteamericana, sinónimo de libertad y democracia, ha estado asociada siempre a un tipo unifamiliar aislado con su jardín alrededor, además las casas tradicionales más representativas y simbólicas de los Estados Unidos son rurales y no urbanas, como *Monticello* del presidente Thomas Jefferson (1743-1826) en Virginia, iniciada en 1768 y finalizada en 1809; la *Cabaña de Henry Thoreau* (1817-1862), escritor y filósofo, construida a orillas del lago Walden Pond, Massachussets; *la Casa de la Cascada* de Frank Lloyd Wright; etc.



11.118. La tradición simbólica norteamericana: *Monticello*, Thomas Jefferson, Virginia, EEUU, 1768-1809.

11.119. Simplicidad tectónica, poética infinita: cabaña de Henri Thoreau, Lago Walden Pond, Massachussets, EEUU.

Esta idea de la domesticidad instalada en un predio que delimita una porción del gran país donde son posibles todos los sueños, está fuertemente arraigada en la cultura norteamericana y se ha extendido a muchos países occidentales que han visto transformar y extender sus áreas urbanas con base en este modelo de ocupación territorial haciendo mucho más disperso el tejido y más dificultoso y costoso el suministro de todos los servicios urbanos. Y aunque no es una invención exclusiva de los estadounidenses, si está imbricada en el pensamiento anglo sajón en donde tiene importantes raíces como la teoría inglesa de la Ciudad Jardín ya comentada en este trabajo, además no es coincidente que este tipo arquitectónico doméstico se haya propagado tan efectivamente, pues representa la materialización de los valores de la cultura dominante que encuentra en los medios de comunicación masivos su más efectiva estrategia de difusión y control social, político y económico. Detrás de este modelo de *espacio doméstico* en el que se esconde una versión capitalista de comprensión modernista del universo, también se atisba un deseo romántico de mantener el *espacio doméstico* cercano a la naturaleza, a la tierra y a la condición femenina de lo habitable asociada a la poética imagen arquetípica de la casa.

11.120. Ideal arquetípico: *La casita*, Joel Shapiro, hierro fundido, 14 x 17 x 12.7 cm, 1973.

Muchas son las casas que bajo este tipo de espacio doméstico merecerían ser destacables del panorama general; sin embargo, bastará con traer algunos de los casos más relevantes para configurar así un conjunto que de cuenta de las características más significativas dentro de la evolución de la vivienda en Occidente. Una de estas casas es Taliesin East en Spring Green, Wisconsin, Estados Unidos, construida en 1911 por Frank Lloyd Wright para sí mismo;

esta casa-estudio la diseñó el arquitecto con la intención de que creciera en el paisaje de modo orgánico y natural; de tal manera que no parece que estuviese en la colina sobre la cual se encuentra sino que da la impresión de pertenecer a ella, así se vislumbra la notoria intención del norteamericano de aferrarse al territorio infinito de su nación, pues la tierra para los inmigrantes y colonos representó e incluso hasta hoy, el futuro por venir fruto de la construcción de un mundo completamente nuevo desprendido de toda atadura del pasado. Ahora bien, quizás la obra más emblemática de este mismo arquitecto es la famosa Casa de la Cascada ubicada en Bear Run, Pennsylvania, Estados Unidos, construida para Edgar y Liliane Kaufmann en 1939. En aquella oportunidad, Wright diseñó un lugar íntimo para escuchar la música del río en su afán por integrar la arquitectura y la naturaleza; la casa que está compuesta por una serie de bandejas que parecen flotar sobre la cascada, es un verdadero reto estructural y espacial. Los ámbitos interiores están estrechamente ligados al entorno natural, no sólo a través de los cerramientos verticales, sino también mediante claraboyas, enrejados y escotillas en las cubiertas y en el piso. "Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, armazones bien asociadas […] Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo",[31] la utilización de una geometría totalmente ortogonal y el tratamiento de los materiales, especialmente la piedra y el concreto aunados a las aberturas en todo el sistema delimitante, hacen que esta casa se pose imponente sobre el lugar creando una conmovedora escenografía para el desarrollo de la experiencia doméstica.

11.121. *Taliesin East*, Frank Lloyd Wright, Spring Green, Wisconsin, EEUU, 1911.

11.122. *Casa de la Cascada*, Frank Lloyd Wright, Bear Run, Pennsylvania, EEUU, 1939.

11.123. El sueño americano unifamiliar: *Casa del desierto Kaufmann*, Richard Neutra, Palm Spring, California, EEUU, 1947.

El ya mencionado Richard Neutra, diseñó varias construcciones para dar cabida al sueño americano unifamiliar; la Casa del desierto Kauffman en Palm Spring, California, Estados Unidos, de 1947 es uno de sus ejemplos más notables. Los planos rectangulares contundentes para definir los estratos de la casa y las superficies acristaladas para materializar la intención del vínculo del adentro y el afuera, son los elementos que permiten a Neutra consolidar la idea de la fluidez moderna en el espacio interior habitacional. Esta casa representa el ideal de la vida tranquila en torno a un jardín y una piscina que a su vez remiten al tiempo libre y al disfrute de los placeres de la nueva vida. "En el contexto californiano, la abundancia no significaba ostentación o criados. Por el contrario, implicaba una relación íntima con el paisaje y una forma simple que permitiera una complejidad espacial".[32]

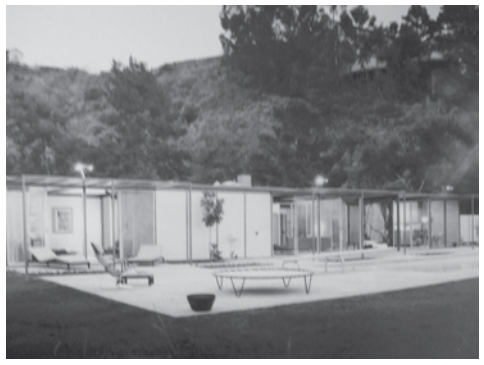
11.124. Los placeres asociados al ocio: botella de *Coca Cola*, ejemplo de 1915.

11.125. El auto, prolongación móvil de lo doméstico: póster promocional del *Cadillac*, Harley Earl, 1959.

Las casas pertenecientes al programa Case Study, que se realizaron hasta 1964, son el mejor y más conocido de los experimentos que se ejecutaron para promover el nuevo estilo de vida mencionado; esta iniciativa de John Entenza, editor de la revista *Art & Architecture,* estuvo acompañada por algunas publicaciones como *La casa del mañana: cómo proyectar su casa para después de la guerra,* impresa en 1945 por los editores de la revista neoyorkina *Architectural Forum,* el otro impreso publicado fue: *Si quiere construir una casa,* de Elizabeth B. Mock sacado a la venta al año siguiente bajo el auspicio del MOMA. Todas estas acciones fortalecieron el llamado a utilizar arquitecturas modernas para el ámbito doméstico, en el que la luz, la libertad de espacio, los techos planos y la volumetría horizontalizada, daban cuenta de una visión progresista, extrovertida y expansiva de lo íntimo. El mismo Entenza adjudicó en 1945 los ocho primeros proyectos que habrían de publicarse como prototipos del programa *Case Study* de los cuales se pueden recordar el Nº 16 y el Nº 18, diseñados por el estadounidense Craig Ellwood (1922-1992) en 1953; el 21 y el 22, del también norteamericano Pierre Koenig (1925), el 21 realizado entre 1956 y 1958, y el 22 de 1960, conocido como la Casa Stahl; todas estas casas construidas en California, Estados Unidos.

[31] *Ibíd.*, p. 80.
[32] D. Sudjic y T. Beberle, *Op. cit.*, p. 57.

11.126. El nuevo estilo de vida: *Case study house N° 16*, Craig Ellwood, Bel Air Road, Bel Air, Los Ángeles, California, EEUU, 1953.



11.127. Domesticidad reinventada: *Case study house N° 18*, casa Fields, Craig Ellwood, Miradero Road, Beverly Hills, California, EEUU, 1958.

Dos símbolos emblemáticos de la arquitectura moderna habitacional estadounidense pertenecientes al mismo tipo de la casa unifamiliar aislada son la Casa de Cristal y la Casa Farnsworth. La de Cristal, de Philip Johnson, terminada en 1949 era la primera casa que se construía en la que el sistema delimitante vertical era totalmente transparente, aunque estaba basada en el diseño de Mies van der Rohe para la Casa Farnsworth que no se construyó sino hasta 1951 en Plano, Illinois, Estados Unidos. La Casa de Cristal es un templo que el arquitecto construyó para su propio disfrute en New Canaan, Connecticut, Estados Unidos, basada además en sus proyectos comerciales en los que aplicó todo el rigor de la denominada Arquitectura Internacional. Por su parte, la Farnsworth representa y materializa en toda la posibilidad expresiva, la célebre sentencia de su autor de que *menos es más*. Estas casas dan la idea de la modernidad sólida, estable, inmutable ante el entorno, pero simultáneamente presenta la apariencia de fragilidad propia del cristal y la posibilidad de la creación de un *continum* entre el exterior y el interior; la idea de la cabaña protectora y aislante del entorno agreste y amenazador, origen del microcosmos habitacional, se ve totalmente transformada en estas cajas transparentes que dejan de lado la idea de que "cuanto más condensado es el reposo, cuanto más hermética es la crisálida, cuanto en mayor grado el ser que sale de ella es el ser de otra parte, más grande es su expansión".[33]

11.128. Ocio y paisaje: zona de la piscina y aproximación a la *Case study house N° 21*, Pierre Koenig, Wonderland Park Avenue, West Hollywood, California, EEUU, 1963.

11.129. El futuro presente: vista sobre la ciudad, zona de la piscina y aproximación a la *Case study house N° 22*, Casa Stahl, Pierre Koenig, Woods Drive, West Hollywood, California, EEUU, 1960.

11.130. La exposición indeseada: exterior e interior, *Casa de Cristal*, Philip Johnson, 1949, New Canaan, EEUU.

11.131. Imposición transparente: *Casa Farnsworth*, Ludwing Mies van der Rohe, 1946-1951, Plano, Illinois, EEUU.

[33] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 98.

La arquitectura doméstica cayó entonces en una sintaxis formal controlada, explicable sólo por las disciplinas del lenguaje y su cercanía a las matemáticas y la lógica racional; desde las teorías de la denominada *pura visibilidad,* en oposición a la estética interesada en el contenido de las obras de arte, esta arquitectura se entiende como mera producción objetual y sus valores formales se convierten en una realidad autosignificante. Dentro de esta perspectiva formalista y estructuralista, la disposición de una obra arquitectónica se entiende como una unidad total estipulada por unas relaciones formales predeterminadas, en sentido estricto, la obra es una estructura; aquí la lingüística usurpa el papel de la teoría estética y tiende a diluir lo artístico en el lenguaje, olvidando la consistencia de la experiencia existencial en el espacio.

11.132. Los ecos lejanos: casa particular, Rafael Obregón, 1955, Bogotá, Colombia.

11.134. *Casa Eames*, Charles y Ray Eames, Los Ángeles, California, EEUU, 1949.

11.133. Los paradigmas retomados: *Casa Hopkins*, Michael Hopkins, Londres, Inglaterra, 1975-1976.

En este sentido, cabe hacer alusión a la teoría del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) quien planteó a principios del siglo XX la eliminación del artista creador y reforzó el culto al *lenguaje-objeto,* es decir, a aquello referido a la obra como universo autónomo, pues estas obras arquitectónicas atienden el afán taxonómico positivista de la Modernidad y su pretendida objetividad universal; pero U. Eco recuerda que el arte es "un proceso no estructurado e imprevisible de interacción comunicativa que reclama al espectador para que escoja y active los propios recorridos de lectura en sus obras",[34] por lo tanto desde el cambio semiótico que predica la estética, la arquitectura del espacio doméstico debe permitir la multiplicidad interpretativa, lo cual pone en tela de juicio la objetividad de las formalizaciones y dejan a un lado la tradición histórica del signo.

A pesar de esta ingenuidad proyectual, durante la década de los setenta todavía se construyeron casas al estilo de las obras de Mies, como la Casa Tallon en Dublín, Irlanda de Ronnie Tallon o la Casa Hopkins en Londres, Inglaterra del británico Michael Hopkins (1935) con mucha influencia de la Casa Eames de los hermanos Charles (1907-1978) y Ray Eames (1912-1988) construida en Los Ángeles, California, Estados Unidos, en 1949. Todas estas casas, de corte minimalista, muestran el interés de los arquitectos por las cualidades modernas de la abstracción, la simplicidad, la transparencia, la fluidez espacial y el vínculo entre el interior y el exterior. Lo paradójico de esta arquitectura exaltada por los medios especializados, es que la mayoría de las personas prefiere otro tipo de arquitectura para su *espacio doméstico* evidenciando lo alejados que están estos principios formales de la condición real de la intimidad, y es que "toda arquitectura, en mayor o menor medida, busca sujetar la vida a un orden espacial y estético, y la tensión entre la casa como obra de arte y marco para la vida diaria circula a lo largo de todo el siglo XX. Incluso la supuesta liberadora planta libre puede producir su propio tipo de tiranía […]".[35]

La indiferenciación de los recintos componentes del ámbito doméstico y la conquista de la especialización espacial en la casa que había sido un logro evolutivo de la tendencia natural del hombre en su necesidad íntima de privacidad y aislamiento, habían quedado borrados de un solo trazo en estos ejemplos de arquitectura hecha sobre todo desde la visualidad estética y no desde la poética cotidiana; por su cuenta la transparencia vidriada también rompía con la condición privada de lo inmostrable o publicable, propio del resguardo de la casa añorada, conduciendo a la arquitectura habitacional a un inexorable abismo distante de la verdadera necesidad del *espacio doméstico*. La casa moderna se anticipaba a la decadencia de la Arquitectura Moderna y anunciaba un lento, prolongado y mortal padecimiento. Perfecta cabida tienen las palabras de Bachelard que insiste en que "es preciso que examinemos más de cerca cómo se presentan en geometría soñadora la casas del pasado, las casas donde volvemos a encontrar en nuestras ensoñaciones la intimidad del pasado",[36] de lo contrario, pareciera que el rumbo de la modernidad arquitectónica condujera inexorablemente a la pérdida de los valores fundantes del *espacio doméstico*.

11.135. El llamado del arte: *Proyecto Nautilus*, URO, performance, 2000, Santiago de Chile, Chile.

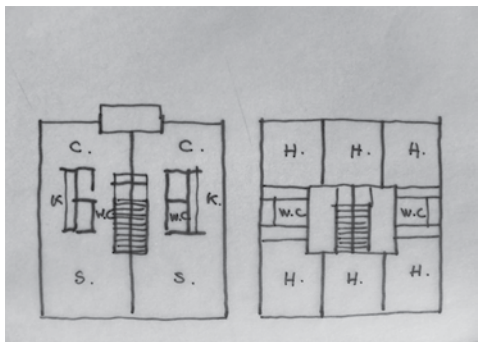
[34] S. Marchán, *Op. cit.*, p. 243.
[35] R. Weston, *Op. cit.*, p. 262.
[36] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 80.

LA AGONÍA DE LA MODERNIDAD

Una vez superado el momento de austeridad posterior a la Segunda Guerra Mundial, era cada vez más fuerte la presencia de la arquitectura norteamericana en el panorama mundial, pues la solvencia económica de Estados Unidos y su estado intacto después de la Guerra, le daba una gran ventaja sobre Europa, mientras tanto, en aquel momento en el otro lado del Atlántico se estableció la Comisión Parker-Morris, que el gobierno inglés encargó para estudiar la vivienda social y codificar unos planos estandarizados que se utilizaron ampliamente en todo el país. Una década después, hacia 1955 y como se ha visto, la escasez de vivienda de posguerra en Europa todavía no había sido satisfecha, lo cual implicó la necesidad de emplear técnicas constructivas industrializadas para los edificios de vivienda al igual que como se describió para la casa unifamiliar. La segunda mitad de la década del cincuenta y la primera de la década del sesenta se caracterizó por una gran expansión urbana basada en casas en hilera y en bloques altos derivados de la teoría le corbusiana de las Unidades de Habitación de entre 8 y 13 pisos de altura cuyos sistemas tecnoconstructivos estaban basados fundamentalmente en paneles prefabricados.

Las investigaciones proyectuales de la arquitectura doméstica en los años sesenta del siglo XX, se orientaron a un usuario típico abstracto al igual que la concepción generalizada del mundo bajo la lente moderna reduccionista y abstrayente. Ello dio lugar a la consideración de requerimientos mínimos para un tipo de planta individual asociado a la funcionalidad cuyos antepasados cercanos se ubican en las teorías y experimentos de los primeros modernos descritos con anterioridad; el asoleamiento, la ventilación, el aislamiento térmico y acústico y las relaciones entre las entidades espaciales de la célula, fueron los objetivos fundamentales del trabajo arquitectónico comprometido con el mejoramiento del hábitat doméstico, pero los resultados entonces se enfocaron a la sistematización de las plantas, que cada vez se hicieron más abstractas manteniendo una actitud similar a la descrita para el caso de las casas unifamiliares.

De este período debe destacarse el proyecto de Hans Scharoun de 1956 denominado Wohngehöfte en Berlín, Alemania, que se distancia de este abstraccionismo desmedido incluyendo una serie de patios de estar comunitarios, abiertos y delimitados por los bloques de habitación en los cuales, las unidades podían unirse de acuerdo con las necesidades de los grupos familiares que las ocuparían. Otro proyecto que cabe mencionarse como destacado de este momento es el Lafayette Park en Detroit, Estados Unidos, complejo proyectado por Mies van der Rohe y Ludwig Hilberseimer entre 1955 y 1963 en el que la estructura de acero y la planta flexible con la inserción de bloques de servicios (sanitarios y cocinas), son los aportes fundamentales de corte eminentemente funcional.



11.136. Contribuciones funcionales: *Lafayette Park*, Mies van der Rohe y Ludwig Hilberseimer, Detroit, EEUU, 1955-1963.

Muchos conjuntos de este período se caracterizan por los escalonamientos, los aterrazados y las estructuras compositivas rítmicas que facilitan la creación de patios de vecindad para fortalecer las relaciones sociales entre los habitantes de las unidades, un interés inicialmente plástico encontró su complemento sociológico que enriquecía la dimensión comunitaria de la intimidad doméstica. Un caso particular de este tipo de espacio arquitectónico doméstico es el del barrio Märkisches construido en 1967 en Berlín, Alemania y proyectado por los arquitectos germanos Werner Düttmann (1921-1983), Klaus Müller-Rehm (1907-1999) y Georg Heinrichs (1926). En otra latitud, la respuesta esmerada y muy publicitada a través de los medios de comunicación, que dio el arquitecto Moshe Safdie (1938), canadiense de origen israelí, al problema de la alienación en la vivienda moderna, fue el conjunto de apartamentos construido para la Exposición de Montreal en 1967 conocido como Hábitat Montreal. Este proyecto que apila una serie de módulos cúbicos de hormigón, tratando de expresar la individualidad de cada unidad, sólo se quedó en la apariencia exterior de la solución visual, pero no cambió trascendentalmente la concepción de las relaciones sociales entre unidades.

11.137. Experimentos formales: *Hábitat*, Moshe Safdie, Montreal, Canadá, 1967.

Con la crítica que se le dio a los postulados de la Arquitectura Moderna en el CIAM de 1953, y a partir de entonces, el *espacio doméstico* ha visto su panorama diversificado; al igual que las demás artes plásticas y que todas las manifestaciones culturales, la arquitectura amplió su abanico de posibilidades al incorporar en su discurso de fondo, los conceptos y las visiones que la Posmodernidad ha propuesto. En este sentido, desde el ámbito del arte vale resaltar el hecho de que mas que obras, el Surrealismo abrió nuevos horizontes al aceptar e integrar en su práctica el mundo interior del ser humano, las pulsiones inconscientes, el mundo onírico, los dominios de la fantasía y los actos automáticos; retomando la vía promulgada por Dadá, los surrealistas afirmaron que "la obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy concuerdan todos los espíritus, se referirá a un modelo puramente interior o no será nada".[37] Así, afloró de nuevo el pensamiento simbólico y analógico que asumió un papel clave frente a su opuesto racional y empírico promulgado por el Proyecto Moderno. El lenguaje se desarticuló y las formas convencionales asumieron otra dimensión desacralizando los valores morales; el espectador se vio desde entonces compartiendo los sueños y la realidad del artista; algo que sería fundamental para la posterior Estética de la Recepción y para algunas experiencias de la Arquitectura Posmodernista. Muchas de las obras surrealistas ponen en tela de juicio lo real y efectivo, trabajan el problema del tiempo real de la experiencia para ser actualizada en cada momento y de acuerdo con cada quien según los términos del filósofo Hans-Georg Gadamer; así sus límites se vuelven imprecisos, difusos e indefinidos. La obra surrealista muestra la evidencia de la discontinuidad entre los diferentes *espacios* que componen el mundo, entendidos bajo el manto conceptual de José Luis Pardo según la alusión hecha desde la introducción de este trabajo. Estas obras son transparentes en su concepción, dejan ver más allá de lo aparente para ir al

[37] André Bretón, "Le Surréalisme et la Peinture", Gallimard, 1928, Jean Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 601.

fondo de la naturaleza humana, lección que la arquitectura todavía no ha podido entender completamente para integrar a su materialidad espacial la esencia profunda de la condición doméstica.

11.138. La reaparición de la profundidad: *Retrato de Edward James (La reproducción interdita)*, René Magrit, óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm, 1937, Museo Boymans-van Beuningen, Rótterdam, Holanda.

Y aunque el Surrealismo no tuvo una incidencia directa en la arquitectura habitacional en el momento en que estaba en plena vigencia, el sentido agudo expuesto, sí contribuyó posteriormente con la inclusión de la dimensión poética y el movimiento del péndulo del hogar de nuevo hacia el pensamiento mítico, mágico, sensible e intuitivo. Sin embargo, como se dejó ver al principio de este mismo capítulo, el abstraccionismo pictórico y escultórico logró mayor repercusión en la arquitectura al encontrar un terreno apto por el enraizado pensamiento racional que había logrado afianzar la Arquitectura Moderna. Incluso el Arte Minimalista, que surgió como uno de los desarrollos del trabajo escultórico abstraccionista tuvo bastante presencia en la arquitectura y todavía la sigue teniendo en la contemporaneidad, incluso en aquella dedicada a la domesticidad.

11.139. Valores de orden y disposición: *Fundición*, Richard Serra, plomo (en la actualidad destruido), 1969.

El Minimal Art, tomó una nueva manera de reordenar la práctica del espacio escultórico en la cual la escala, la dimensión, la ubicación y el manejo de los materiales cobran otro sentido; los principios de ordenamiento y disposición son los valores fundamentales del minimalismo que muestra una aparente falta de transformación de los materiales subrayando la idea de no hacer diferenciaciones entre los objetos escultóricos y los cotidianos. Las obras minimalistas niegan la interioridad de la forma escultórica acercándose conceptualmente a la idea de la pérdida de centro desarrollada por Nietzsche. Un aspecto que vale resaltar en términos materiales, es que la elaboración de estas obras exige la intervención de obreros y trabajadores cercanos a la industria de la construcción, lo cual incluso tiene que ver con el hecho de que algunos arquitectos se dedicaran a incursionar en la expresión plástico escultórica del minimalismo dentro del cual la elaboración de la obra ya no es trabajo directo del artista, y su habilidad técnica se transforma en una habilidad programática y de coordinación bastante similar a la de un arquitecto frente a sus proyectos arquitectónicos.

11.140. La reflexión sobre las polaridades del adentro y el afuera: *Sin título*, Donald Judd.

Muchos trabajos minimalistas abordaron el tema de la caja como reflexión de la relación entre los polares complementarios del adentro y el afuera, del contenido y el contenedor, de la forma y el espacio. Estas cajas se alejan por completo de cualquier referente natural y concentran su atención en el problema abstracto del espacio físico, de sus propiedades, de su definición geométrica y matérica, y de sus implicaciones en el ser humano. Las obras de cajas minimalistas promueven la concepción de que "el cubo es una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar".[38] No es casual entonces la influencia del minimalismo en la arquitectura doméstica contemporánea, en la que se logra una mimetización uniforme, una búsqueda plástica completamente moderna, hija de la razón y del pensamiento lógico, que como se ha establecido a lo largo de este trabajo, está muy distante de la constitución primaria y fundamental del universo doméstico; y como si fuera poco, la negación de la interioridad propia del minimalismo originario se traslada al espacio arquitectónico para obtener una especie de antiarquitectura que diluye la consistencia trascendente de la experiencia existencial.

Como se puede deducir de lo visto, la década de los sesenta fue tremendamente significativa para el curso del arte contemporáneo dentro de la cual, la aparición

[38] Jean-Francois Pirson, "La estructura y el objeto", Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 40, Javier Maderuelo, *El espacio raptado,* Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, p. 90-91.

del Pop Art en el ámbito internacional representó una dirección novedosa y fundamental para el futuro de la arquitectura. Su revelación a finales de los años cincuenta, era un manifiesto contra el desgaste del Expresionismo Abstracto y una crítica hacia lo que se podía convertir en un arte académico no clásico simulando una expresión artística. Simón Marchán Fiz[39] coincide con R. Krauss en identificar la década del sesenta como el momento en el que se desintegran los principios clasicistas y se conquista plenamente la autonomía del arte dando el último salto en la escalera del proceso de autonomía artística cuando cualquier objeto puede elevarse a la categoría de arte. Las obras del Pop que poseen una concepción desencantada y pasiva de la realidad contemporánea sumida en el consumismo y la masificación de los medios de comunicación, dieron paso a un ciclo completamente nuevo dentro del devenir artístico permitiendo el bote necesario para que el arte adquiriera su adultez plena.

11.141. La reacción del pop: *Bosque encantado*, Jackson Pollock, óleo sobre lienzo, 221.3 x 114.6 cm, 1947, Colección Peggy Guggenheim, Venecia, Italia.

11.142. La mirada crítica: *Bedroom ensemble I*, Claes Oldenburg, instalación, 518 x 640 cm, 1963, National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.

Claes Oldenburg (1929) por ejemplo, maestro sueco de los *happenings*,[40] realizó una serie de construcciones de muebles y objetos de plástico blando propios del *espacio doméstico* e incorporó en sus obras formas de yeso pintado con brillantes colores manipulando la escala de sus instalaciones y dándoles un sentido proporcional similar al que el Surrealismo incorporó con el fin de fragmentar la continuidad de la realidad. Por su parte, el norteamericano Jim Dine (1935) trabajó una propuesta dentro de un mundo de objetos ausentes de la presencia humana, generando con ello obras intimistas frías y sin sujeto; su reflexión apuntó a la razón de ser de la realidad por fuera de la existencia humana. Y dentro de los artistas pop, está por supuesto el estadounidense Andy Warhol (1928-1987) que es quizás el más inquietante de ellos y que según Arthur C. Danto, es quien definitivamente abrió el espacio del arte a una nueva era.

En aquella década del setenta el Arte Moderno alcanzó un nivel de formalización sintáctico que lo hacía explicable desde la lingüística y las disciplinas amigas de los procesos lógico racionales. La autosignificación objetual de la obra, descendiente de las teorías de la Pura Visibilidad, condujeron a la comprensión de la obra como un todo unitario y abstraído de todo contexto, contradiciendo la explicación interesada en el contenido de cada manifestación plástica. El arte pues se diluyó en el lenguaje y su sentido trascendental se fijó en lo aparente y externo, descuidando el organismo sustancial que hay tras lo visible.

11.143. El mundo sin presencia humana: *Red Grease: The Crommellynk Gates*, Jim Dine, carboncillo, pastel y óleo vegetal, 119.4 x 157.5 cm, 1984.

11.144. Posibilidad ilimitada de estatuto artístico: *Cajas brillo*, Andy Warhol, 1964, serigrafía sobre madera, colección Peter M. Brant, New York, EEUU.

11.145. Incomprensión del lenguaje y el sentido ancestral: edificio de apartamentos en la *Urbanización Siemensstad*, Hans Scharoun, Berlín, Alemania, 1930.

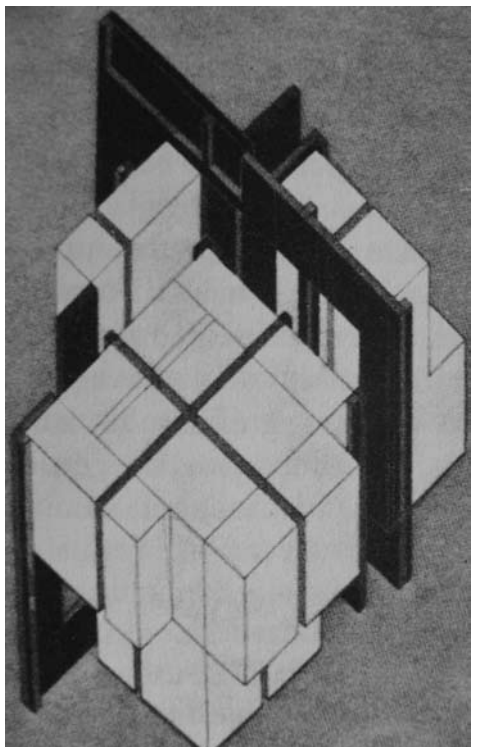
Muchas casas norteamericanas adoptaron este tipo de trabajo que se concentra en el contenedor matérico y descuida el hecho de que la casa como "la intimidad necesita el corazón de un nido",[41] pero dentro del panorama general, como siempre resaltan algunos casos positivos y entre ellos se destaca la Casa Smith en Darien, Connecticut, Estados Unidos, construida en 1968, proyectada por el estadounidense Richard Meier (1934) en 1965, e inspirada en las villas le corbusianas de 1920, que como una escultura prístina se posa frente a una bahía y se abre al horizonte organizando sus espacios en dos franjas paralelas a él, la del costado de la tierra que contiene las unidades funcionales y la otra compuesta por los espacios servidos. Esta casa asume una actitud diferente a la abstracta defendida por el modernismo frente al lugar de emplazamiento, anticipando la aparición de otra arquitectura comprometida de nuevo con valores externos a su propia materialidad. Emparentadas con esta postura más consciente y con méritos particulares por el dominio geométrico y plástico figuran las Casas I y II del norteamericano Peter Eisenman (1932), diseñadas en 1969, en las que

[39] J. Maderuelo, *Op.cit.*, p. 16..
[40] Manifestación artística temporal de un evento o suceso, generalmente multidisciplinaria, surgida en los años cincuenta, que hace parte del arte performativo y que se caracteriza por la participación de los espectadores.
[41] G. Bachelard, *Op. cit.* p. 98.

se materializan las transformaciones formales de los elementos delimitantes mediante un trabajo de sintaxis similar al de la lingüística enunciado como la gramática generativa por el lingüista norteamericano Noam Chomsky (1928). Y del mismo arquitecto, se desataca la Casa VI construida en 1975 para el fotógrafo Dick Frank y su esposa Suzanne, historiadora de la arquitectura; en cuyo proceso de composición y diseño se reflejan las implicaciones de la adaptación de la caja al lugar; ubicada en West Cornwall, Connecticut, Estados Unidos, es una edificación que absorbe en su morfología las condicionantes del entorno. Es notable la similitud presente en los trabajos compositivos de este arquitecto norteamericano con las composiciones del comentado Mondrian, cuyos juegos geométricos permiten manipular los elementos arquitectónicos para obtener recintos y sistemas espaciales de alta complejidad geométrica que introducen en la dimensión intangible posibilidades perceptuales memorables.

11.146. Envolvente frágil: *Casa Smith*, Richard Meier, 1965-1967, Darien, Connecitiue, EEUU.

11.147. La sintaxis de lo íntimo: *Casa II*, Peter Eisenman, 1969, Hardwick, Vermont, EEUU.



11.148. Empaquetamiento abstracto: *Casa VI*, Peter Eisenman, West Cornwall, Connecticut, EEUU, 1975.

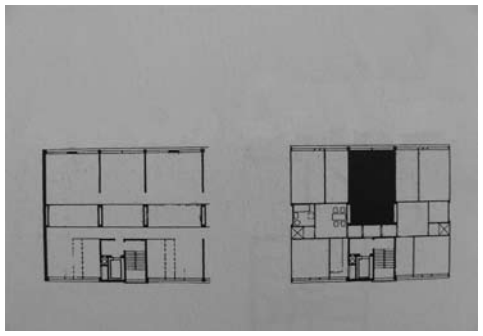
El Arte Moderno, que había marcado una ruta basada en la propuesta artística auténtica para cada manifestación y única, que había logrado con ese punto de conciencia definir una clave en la historia, incluso y a pesar de que los propios artistas no se dieran cuenta de ello, y que había conquistado el último peldaño en la historia de su autonomía, culminó en el momento en que las ideas modernistas planteadas por el crítico estadounidense Clement Greenberg (1909-1994) entre objetos artísticos y objetos reales, se quedaron cortas para explicar el nuevo arte, pues la descontextualización de objetos funcionalmente desplazados, exigió pasar de la estética materialista a la estética del significado. Esta condición preparada ya con obras como *Mandolina* de Pablo Picasso de 1914, *Caballo, jinete y casa* de Umberto Boccioni del mismo año y *Anticipo de un brazo roto* de Marcel Duchamp del año siguiente, se afianza por completo con los *ready-made* y se abre a una nueva dimensión del arte que pone en evidencia el nuevo espíritu posmoderno que llegaría tarde a la arquitectura pero que aparecería para ampliar las posibilidades múltiples de materialización de los intereses, sueños y deseos espaciales humanos.

11.149. El antecedente de la descontextualización: *Mandolina*, Pablo Picasso, óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm, 1914, París, Francia.

11.150. Los precursores: *Caballo, jinete y casa*, Umberto Boccioni, lápiz y acuarela sobre papel, 38.7 x 56.8 cm, 1914, Gabinete Cívico del Diseño, Castillo Sforzesco, Milán, Italia.

11.151. La otra mirada: *Anticipo de un brazo roto*, Marcel Duchamp, Readymade, 1914.

En el campo de la arquitectura, en los años setenta, los diseños habitacionales en general dieron continuidad a las ideas le corbusianas y miesianas de separar la estructura portante de los elementos del sistema delimitante. Una de las consecuencias de ello fue que las denominadas casas cajón permitieron que los usuarios incorporaran sus necesidades, gustos y deseos en el diseño de la planta de sus unidades habitacionales. El proyecto de R. Spille para Hamburgo de 1975 es un caso en el que los planos de las viviendas se realizaron con la participación de los propietarios, pero vale la pena recordar que Oud ya se había anticipado desde 1927 a esta posibilidad de intervención de los usuarios en los proyectos, aunque entonces se retomaba con mayor potencia. La clave participativa de los espectadores en la obra de arte del espacio escultórico, afirmada por los mencionados *ready-made,* llagaba a la arquitectura mediante la incorporación de los usuarios en los procesos proyectuales interviniendo decididamente en la definición espacial de la arquitectura doméstica.



11.152. Plantas realizadas con el sistema de participación de usuarios, R.Spille, Hamburgo, Alemania, 1975.

En esta década la expansión de las ciudades europeas mermó y en cambio tomó fuerza el concepto de renovación urbana que fue replicado en América, incluso en los países de Centro y Suramérica. Paralelo a ello dos fenómenos influyeron en la arquitectura doméstica europea y norteamericana, el primero fue el alto costo de la producción manufacturera para los componentes industriales y el segundo la crisis del petróleo de mediados de los setenta. Estos hechos hicieron que los métodos convencionales y tradicionales de construcción, y los sistemas pasivos de consecución energética a partir de fuentes alternativas, se retomaran y volvieran a ser competitivos; en consecuencia reaparecieron materiales como el ladrillo para las fachadas de los edificios y surgieron los patios e invernaderos como componentes de control climático.

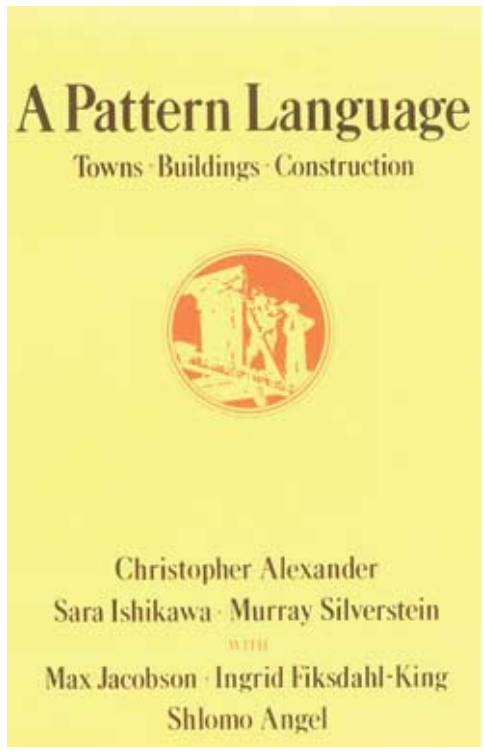
11.153. La actitud apropiacionista: *Mural para fábrica socialista*, Beatriz González, 1981, esmalte sintético sobre tablex, 224 x 1220 cm, propiedad de la artista.

11.154. Con traje de luces: *Atlantis*, Arquitectónica, Miami, Florida, EEUU, 1982.

Al mismo tiempo surgió un movimiento arquitectónico que se conoce como el Posmodernismo, que no debe confundirse con la Posmodernidad o con la Arquitectura Posmoderna; el Posmodernismo asumió una actitud de revisión de la arquitectura vernácula, de la tradición y de un cierto apropiacionismo, como ocurre aún en la actualidad en otras manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura y la fotografía. Pero tuvo un interés muy marcado por la composición de la piel externa de los edificios y por el trabajo de la fachada, que incluso en algunas ocasiones llegó a caer en una suerte de revivalismo sin mayor repercusión espacial haciéndose decorativo y manierista. Los tipos arquitectónicos modernos se vieron maquillados superficialmente sin mayor compromiso espacial, como en el caso del *Atlantis,* un bloque de apartamentos en Miami, Florida, Estados Unidos, diseñado por la firma Arquitectónica liderado por Bernardo Fort-Brescia y Laurinda Spear, y que fue finalizado en 1982, en el que se materializó la atmósfera efímera, *light* y superficial de la ciudad del sol brillante norteamericana; el ámbito doméstico entonces no fue objeto de verdaderas reflexiones profundas que lo hicieran evolucionar para responder a las nuevas maneras de vida que han surgido en la era de la informática, del desplazamiento y el nomadismo virtual.

La Arquitectura Posmodernista y particularmente la destinada a la vivienda se llenó de elementos arquitectónicos poco trascendentales para el espacio doméstico como arcos de medio punto, tímpanos y *frontis* en las fachadas, cubiertas con tejados inclinados a dos y cuatro aguas con fuertes pendientes y presencia significativa en la imagen de los edificios, molduras, gárgolas y otros detalles neoclasicistas que llenaron el vocabulario arquitectónico e imprimieron un cierto aire romántico que invadió la arquitectura oponiéndose de forma ingenua al espíritu de la época, a los nuevos materiales, pero y sobre todo, a la nueva concepción híbrida, compleja, mixta y yuxtapuesta del *espacio doméstico* contemporáneo que no requiere propiamente máscaras y accesorios de moda sino propuestas espaciales que aborden la consistencia real de su dimensión polivalente.

11.155. Otros terrenos de diseño: *Tetera con silbato 9093*, Michael Graves, 1985.

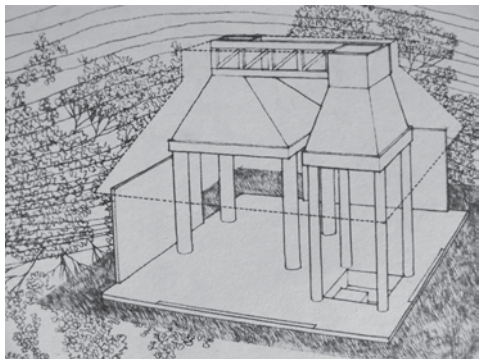


11.156. Un nuevo tratado: carátula de *A pattern language*, Christopher Alexander, 1977.

Desde el punto de vista teórico sin embargo, es muy importante considerar los planteamientos del arquitecto Christopher Alexander, nacido en Austria en 1936, quien publicó en 1978 *The Timeless Way of Building* y en 1977 *A Pattern Language;* en sus ideas, Alexander pretendía retomar los valores humanos intemporales que según él fueron ignorados por la Arquitectura Moderna. Entre otras cosas, las teorías de Alexander hablan de la definición de muchos aspectos de un diseño en el lugar real de emplazamiento durante la construcción y no como un ejercicio abstracto realizado en la mesa de dibujo del arquitecto; sin embargo, y a pesar de la relativa difusión de las ideas de Alexander, en el momento en el que los arquitectos se ven enfrentados a la complejidad de los proyectos contemporáneos, estas intenciones humanistas casi siempre se ven desplazadas por requerimientos económicos, intereses financieros y por la atractiva apariencia externa de los envolventes arquitectónicos que siguen las efímeras modas impuestas por los medios masivos de comunicación.

La Casa para Vanna Venturi en Chestnut Hill, Pennsylvania, Estados Unidos, 1962-64 del estadounidense Robert Venturi (1925) para su madre, puede destacarse como un ejemplo emblemático de esta Arquitectura Posmodernista; esta casa se ha considerado incluso como uno de los primeros manifiestos de la Arquitectura Posmoderna y es la concreción de las ideas del arquitecto expuestas en su texto de finales de los años sesenta que tiene por título *Complejidad y contradicción en arquitectura.* Recurriendo a la imagen arquetípica de la casa con techado a dos aguas, Venturi compone una versión desafiante de la domesticidad asociada a lo elemental, pero la planta interna de la edificación es bastante funcionalista y una vez más entonces, se enfatiza la cuestión de la forma y la imagen sobre la experiencia espacial interior.

11.157. La recomposición del arquetipo: *Casa Venturi*, Robert Venturi y Arthur Jones, 1962-1964, Chestnut Hill, Pennsylvania, EEUU.



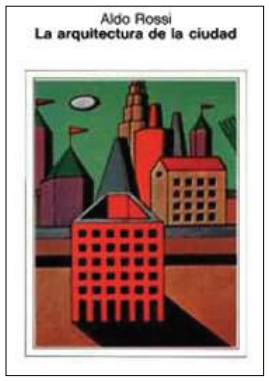
11.158. Noción de refugio: *Casa Moore*, Charles Moore, 1962, Orinda, California, EEUU.

Otra de las casas paradigmáticas del movimiento posmodernista es la que el estadounidense Charles Moore (1925-1993) se diseñó para sí mismo en Orinda, California, Estados Unidos, construida en 1962. Este proyecto a diferencia de las casas modernas, habla de una arquitectura como expresión de la personalidad individual de sus propietarios y se acerca a la idea poética de Gastón Bachelard de concebir la casa como nido protector y refugio íntimo. Del norteamericano Michael Graves (1934), figura la Casa Hanselmann de 1967, en Fort Wayne, Indiana, Estados Unidos; Norman Foster (1935) y Richard Rogers (1933), ambos ingleses, diseñaron la Casa Creak Vean, terminada en 1966 en Inglaterra y que logra un tratamiento radical en la utilización de los materiales y en su forma; al respecto se dice que "si no hubiera sido por Creak Vean, el curso de la arquitectura británica durante el último cuarto del siglo XX hubiera sido muy distinto".[42] También han sido muy publicitadas las casas del suizo Mario Botta (1943) que adoptan una geometría pura, simple, contundente y con un lenguaje posmodernista de elementos arquetípicos; la Casa Rotonda en Stabio, Suiza, de 1981, es un ejemplo de una de las casas de Botta en las que el arquitecto pretende "[…] volver a captar los valores iniciales con los que en un principio se hacían viviendas".[43]

11.159. El blanco de *Los Cinco: Casa Hanselmann*, Michael Graves, 1967, Fort Wayne, Indiana, EEUU.

11.160. De vuelta a la tierra: *Casa Creak Vean*, Norman Foster y Richard Rogers, 1966, Inglaterra.

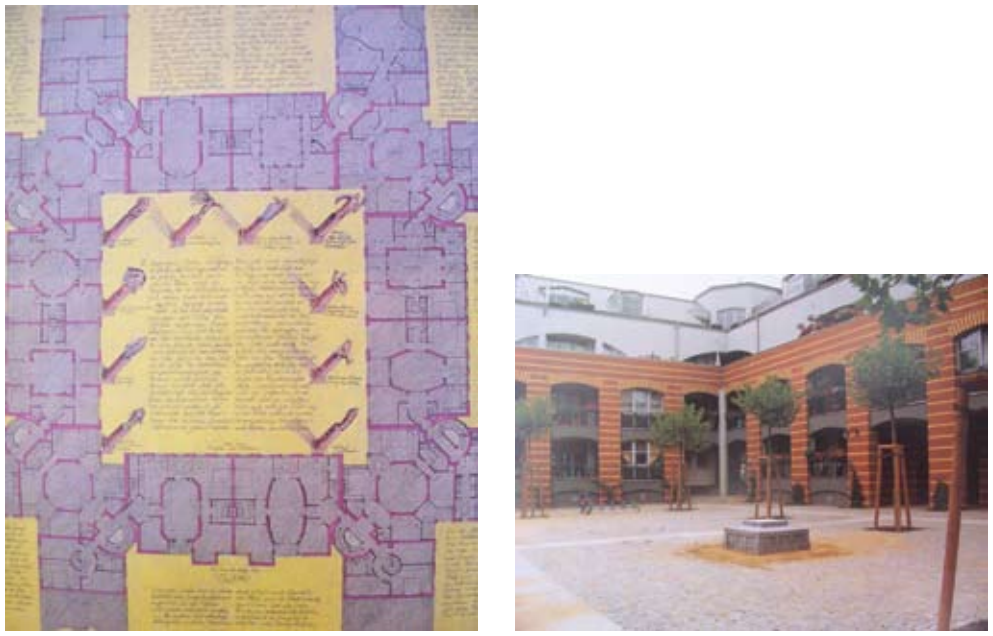
11.161. Recuperando la historia: *Casa Rotonda*, Mario Botta, Stabio, Italia, 1980.



11.162. La poética italiana: *La arquitectura de la ciudad*, Aldo Rossi.

El italiano Aldo Rossi (1931-1997), ganador del premio Pritzker equivalente al Nóbel en arquitectura, se destaca dentro de este movimiento por sus aportes teóricos y particularmente por las ideas expuestas sobre lo doméstico en su texto *La arquitectura de la ciudad.* Otras dos figuras insignes, sobre todo en lo que a teoría se refiere, de la Arquitectura Posmodernista, son los hermanos Rob (1938) y Leo Krier (1946) nacidos en Luxemburgo, Luxemburgo; del primero se construyó el Schinkelplatz en Berlín, Alemania, entre 1977 y 1987; proyecto en el que se recurre al concepto tradicional del patio urbano en torno al cual se disponen las unidades de vivienda en bloques continuos paramentales de baja altura; así se involucran la escala humana y la identificación con formas y elementos de fachada tradicionales. Las unidades internamente están ordenadas bajo un sistema de espacios que se articulan alrededor del espacio social que se ubica en el centro como otro "patio" interior. La recurrencia a elementos históricos en la arquitectura de los Krier, supera lo anecdótico para depositarse en la interpretación recreativa de conceptos espaciales, aquí radica uno de sus aportes para demostrar la trascendencia de la reflexión profunda más allá de los intereses formales y las habilidades compositivas. Lo simple y elemental desplaza lo industrial, mecánico y funcionalista para recuperar la dimensión simbólica y poética de la experiencia vital.

[42] D. Sudjic y T. Beberle, *Op. cit.,* p. 79.
[43] R. Weston, *Op. cit.,* p. 205.



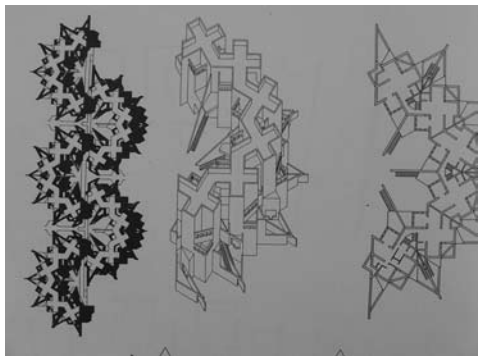
11.163. El amable y tradicional patio doméstico: planta e imagen de la *Shinkelplatz*, Rob Krier, 1977-1987, Berlín, Alemania.

En términos domésticos, el Postmodernismo logró el máximo espejismo en Seaside, una urbanización vacacional en la Florida, Estados Unidos, diseñada por el cubano americano Andrés Duany (1949) y la estadounidense Elizabeth Plater-Zyberk (1950) entre 1978 y 1983 bajo la inspiración de Leo Krier, de quien incluso se construyó una casa como parte del complejo habitacional. En este proyecto urbano se retomó la idea de barrio y calle premodernos y se adoptó un estilo neoclásico para las viviendas que fue inmortalizado en la cinta *The Truman Show* de 1998 del director australiano Peter Weir (1944), pero los aspectos profundos del planteamiento se vieron opacados por la aparente imagen externa que acudió a la copia caricaturesca de estilos clásicos dando lugar al engolosinamiento formal y decorativo.

11.164. Nostalgia y caricatura: *Seaside*, Andrés Duany y Elizabeth Plater-Zyberk, 1983, Florida, EEUU.

En la búsqueda para lograr un tipo original, los diseños de los arquitectos en la década del ochenta del siglo pasado, se hicieron conceptuales; las intenciones arquitectónicas domésticas estuvieron orientadas al trabajo de la luz, los materiales, los colores, las texturas y las imágenes. En consecuencia, se desarrolló una arquitectura doméstica en la que la dermis de los edificios y los espacios comunales como los halles, los accesos y las circulaciones, concentraron gran parte de la atención de los proyectistas. Los espacios interiores de las unidades propiamente, se descuidaron notablemente y el diseño se limitó en gran medida a la repetición y adaptación sutil de los tipos anteriores; Obviamente hay algunas excepciones, como el conjunto residencial Ramot Housing en la ciudad de Jerusalén, Israel, proyecto del polaco Zvi Hecker (1931) construido entre 1981 y 1985; que aunque posee una forma escultórica bastante atrayente por su apariencia de gran fortaleza, está constituido por 720 unidades articuladas en torno a terrazas, patios, corredores y pasos peatonales que recuerdan la estructura urbana de la zona antigua de la ciudad; las unidades internamente están ordenadas alrededor de la zona social y el esquema espacial es muy similar al tipo de planta concentrada; con un lenguaje más apropiado a su tiempo y emplazamiento, recurre a lo tradicional incorporando el sentido de lo realmente moderno. En el otro extremo tipológico, la Casa Byrne construida en el desierto Arizona, Estados Unidos, en 1997 y diseñada por el estadounidense William Bruder (1898-1983), es un ejemplo de una arquitectura altamente escultural que logra combinar adecuadamente una serie de aberturas amplias y un sistema espacial rico en recintos de gran privacidad.

11.165. Expresión escultórica del espacio doméstico: 1ª fase, *Ramot Housing*, Zvi Hecker, Jerusalén, Israel, 1972-1985.

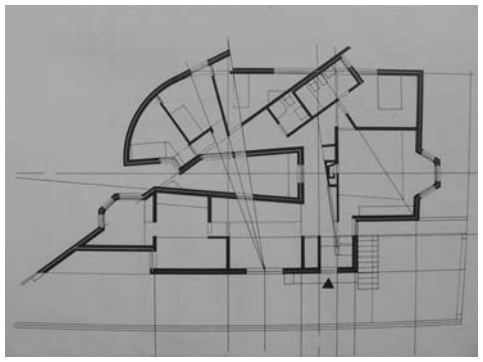


11. 166. El interés social: 2ª fase, *Ramot Housing*, Zvi Hecker, Jerusalén, Israel, 1981-1985.

11.167. Desierto encantado: *Casa Byrne*, William Bruder, Arizona, EEUU, 1997.

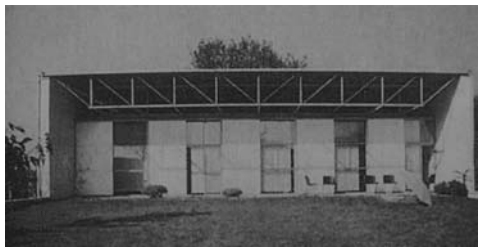
No todo lo producido por el Postmodernismo cayó pues en una actitud superficial y dermatológica, el disfraz que adoptó la gran mayoría de esta arquitectura no permitió desarrollar con plenitud los intereses profundos de recuperar nociones domésticas descuidadas por la modernidad, pero su efímera presencia se debe precisamente a la torpe adopción de un lenguaje convertido en moda. Algunos de sus principios filosóficos y plásticos siguen siendo vigentes y han sido transmutados en experiencias urbanas y arquitectónicas más interesantes y cercanas a una arquitectura artística en el sentido como se planteó desde el inicio de este trabajo.

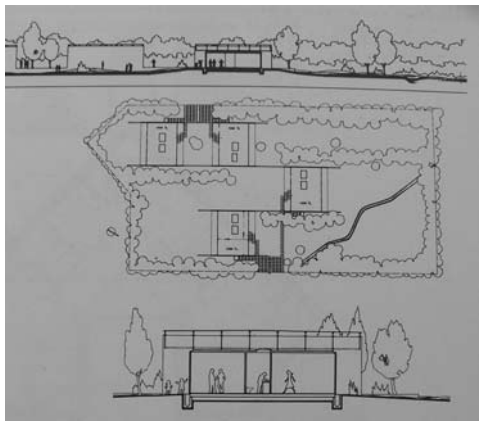
En esta dirección, algunos proyectistas de reconocimiento mundial que propusieron líneas de trabajo comprometidas con el desarrollo del *espacio doméstico* en casas aisladas unifamiliares han sido el portugués Álvaro Siza Viera (1933), de quien se puede destacar la Casa Antonio Carlos Siza en Santo Tirso, Portugal de 1978; su compatriota Eduardo Souto de Moura (1953) quien construyó una casa de verano en el Algarve, Portugal, en la que hace una clara referencia a Le Corbusier y posteriormente en la Casa Bom Jesús en Oporto, Portugal, en donde mezcla las formas abstractas y puras de la modernidad con materiales y técnicas tradicionales logrando una casa enraizada en el paisaje sin renunciar ni a la herencia cultural, ni a la contemporaneidad moderna; y el italiano Renzo Piano (1937) que asociado con Richard Rogers, diseñaron una Casa en el campo en las afueras de Milán construida entre 1972 y 1974, cuya principal cualidad radica en la flexibilidad lograda por módulos espaciales. Estos personajes y muchos otros no citados aquí, mantuvieron una línea de pensamiento distante del lenguaje superfluo de la Arquitectura Posmodernista y lograron así hacer algunos aportes aislados al desarrollo de la arquitectura postmoderna en el sentido amplio de la palabra.



11.168. Compromiso con el *espacio doméstico: Casa Antonio Carlos Siza*, Santo Tirso, Portugal, 1978.

11.169. La presencia del halo espiritual: *Casa Bom Jesús*, Eduardo Souto de Moura, 1994, Braga, Portugal.

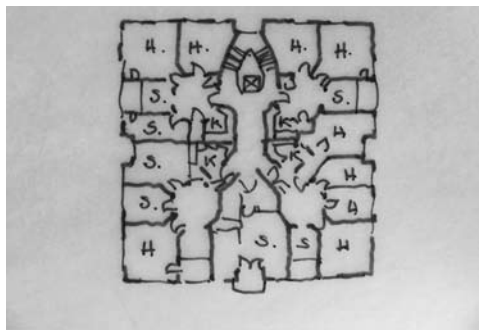




11.170. La flexibilidad modular: *Casa en el campo*, Renzo Piano y Richard Rogers, afueras de Milán, Italia, 1972-1974.

IBA

Otra excepción positiva de las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, lo constituye la experiencia de la *Internationale Bauausstellung Berlín,* que se puede considerar como una de las contribuciones más importantes de la reciente arquitectura a la historia del *espacio doméstico* occidental y a la arquitectura en general. Creada en 1979 para la conmemoración de los 750 años de la fundación de Berlín, se convirtió en una impresionante exposición de arquitectura internacional cuyo tema era "el casco urbano como lugar de residencia" y que tenía como objetivo crear una arquitectura más humana y de gran gusto artístico para subsanar las deficiencias del urbanismo moderno. Las zonas de la ciudad de la antigua Berlín Occidental (anterior a la caída del muro) elegidas para efectuar las intervenciones fueron: Tegel, la Prager Platz, el distrito de Tiergarten Sur, Friedrichstadt Sur, Luisenstadt y la zona estratégica SO 36. La tarea de la IBA era construir alrededor de 4.500 viviendas, cuatro escuelas nuevas y la ampliación de una, ocho guarderías y 60 hectáreas de espacios verdes y libres, todo ello acompañado de la definición de un régimen de suelos, el nombramiento de los arquitectos y los constructores encargados.



11.171. Retomando prototipos: planta de *Villa Urbana*, IBA, Rob Krier, Berlín, Alemania, 1984.

Algunos de los principios generales rectores de esta experiencia fueron: la revisión de la planificación urbana de posguerra, retomar el valor de los elementos tradicionales de la estructura urbana, una nueva visión de las condiciones sociales, la continuidad histórica hasta el presente y unos principios de mantenimiento, renovación y mejoramiento del plano urbano. La IBA adopta el cambio radical en los planes de desarrollo urbanístico de mediados de los años setenta producidos por la disminución del número de habitantes y de puestos de trabajo en numerosos centros tradicionales por el peligro de que los centros de las ciudades se conviertan en lugares desolados y por la creciente oposición a las nefastas políticas de saneamiento. La experiencia IBA muestra cómo recuperar el centro de una ciudad como lugar de vivienda, y cómo salvar del deterioro distritos amenazados de demolición mediante una renovación cautelosa.

11.172. Delimitador natural del e*spacio doméstico: Bloque 19*, Friedrichstadt Sur, IBA, Aldo Rossi, Jay Johnson, Gianni Braghieri y Christopher Otead, Berlín, Alemania, 1981-1988.

Los objetivos que estuvieron presentes en los concursos planteados para el urbanismo y la arquitectura de la IBA fueron: mezclar las funciones urbanas de la vivienda, el trabajo, el esparcimiento y la previsión sociocultural; construir viviendas sociales protegidas para lograr una forma variada de habitabilidad y de vida, así como para diferentes grupos sociales; lograr una distribución descentralizada y un emplazamiento más cercano de viviendas y equipamientos colectivos; conservar la estructura tradicional de manzanas dividiendo los grandes bloques en unidades claras; intercalar los edificios y los espacios verdes, y los lugares públicos y los privados; y restaurar y dar dimensiones funcionales a las calles y las plazas públicas.

11.173. La recuperación del valor simbólico: *Bloque 88*, Kreusberg, IBA, Later Rave & Rave, Berlín, Alemania,

11.174. El habitar continuo: *Complejo Residencial Lützowplatz*, Tiergarten, IBA, Oswald Mathias Ungers, Berlín, Alemania, 1980-1984.

Se incluyeron y mezclaron tipologías de arquitectura doméstica que se consideraron complementarias tales como los edificios, las casas unifamiliares aisladas y las casas alineadas, las villas urbanas como viviendas multifamiliares de diferentes tamaños y formas, casas en doble hilera, unidas en el zócalo, y bordeando las manzanas. Algunas viviendas fueron diseñadas de tal forma que más tarde puedan ser utilizadas como oficinas, locales comerciales o consultorios. Bajo la idea de "habitar continuo", algunas casas perimetrales enlazaron la sala de estar, el balcón cubierto y el comedor, formando así una pieza continua y orientada hacia ambos lados del edificio, obteniendo la posibilidad de participar tanto de la calle, como del interior de la manzana. También se utilizó el tipo de edificio doméstico con patio interior acristalado retomando la idea de los familisterios descritos con anterioridad en este trabajo; aunque la idea no era reproducir el modelo utópico social de Fourier, sí satisface muchas necesidades de las personas ancianas y discapacitadas en épocas frías. Otro tipo utilizado fue la denominada vivienda antiruido, que más allá de usar dispositivos técnicos para aislar la contaminación auditiva, dispuso sistemas espaciales que amortiguaran gradualmente los ruidos exteriores.

La vivienda portal constituyó otro de los tipos exitosos de la experiencia y consiste en un edificio que crea una puerta urbana para intercomunicar el espacio público exterior a la manzana con el renovado espacio interior que se vuelve público, pero restringido de manera natural por la misma arquitectura. La vivienda torre se dispuso en algunas esquinas para recuperar la tradición berlinesa de marcar la esquina creando un punto de identificación y orientación dentro del contexto de la manzana. En relación a los bloques de vivienda preexistentes, se adoptaron varias estrategias, una de ellas fue crear la tipología urbana de un bloque dentro de otro, rodeando una antigua unidad con un bloque perimetral. También se intervinieron parcelas y lugares desolados entre bloques, en esquinas de bloques y en parcelas sin ocupación.

Finalmente debe destacarse el interés que promovió la IBA para lograr dentro de sus planes y proyectos, viviendas ahorradoras de energía con un nivel alto de confort térmico y una significativa cualidad habitable en las unidades. Igualmente destacable es la incorporación del concepto de la autoayuda para la construcción de proyectos residenciales, disminuyendo costos, tanto para los inquilinos, como para el sector público. Como puede verse, esta experiencia representó una significativa y sistemática iniciativa estatal que cualificó el *espacio doméstico* y con ello el paisaje y la condición urbana de una ciudad.

11.175. El tipo de vivienda portal: *Bloque 647, Lützowstersse*, IBA, Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri y Hiromichi Matsui, Berlín, Alemania, 1984-1987.

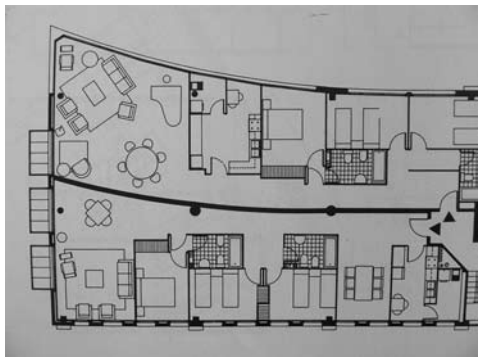
11.176. Preocupación por el ahorro de energía: vivienda ecológica, Rauchstrasse, IBA, Frei Otto y Hermann Kendel, Berlín, Alemania, 1987.

BARCELONA OLÍMPICA

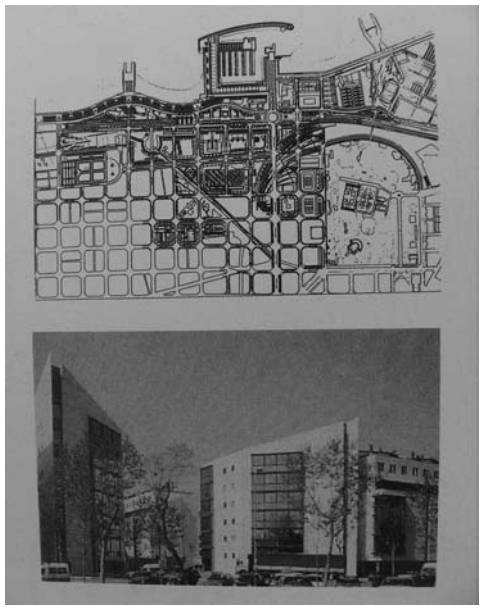
La ciudad española de Barcelona también aplicó una estrategia urbano arquitectónica de renovación y mejoramiento de su espacio público y privado y de la gestión política de la ciudad con el pretexto de transformar la ciudad en una nueva urbe para recibir renovada la versión de los Juegos Olímpicos de 1992. Entonces se diseñaron numerosos proyectos de transformación de zonas enteras, se convocaron varios concursos internacionales de arquitectura y se llamaron a numerosos arquitectos de reconocimiento internacional para participar en la operación olímpica. Los edificios que se construyeron inicialmente para servir de villa olímpica, se concibieron con la idea de que posteriormente fueran ocupados de manera definitiva por habitantes de la ciudad.

11.177. La estrategia global: Villa Olímpica, Barcelona, España.

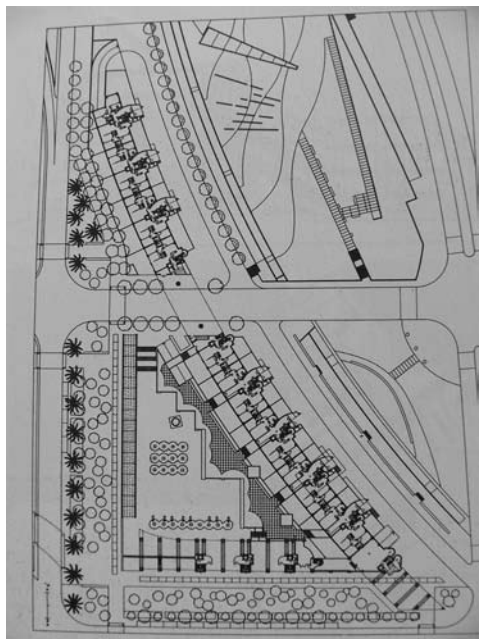
El edificio Puerta curvo y el lineal de seis pisos diseñados por el español Oriol Bohigas (1925), Joseph Martorell y otros, en la Villa Olímpica, constituyen un ejemplar caso de aplicación de los principios de la Unidad de Habitación contextualizada y adaptada a un emplazamiento específico. Del arquitecto español Esteve Bonell (1942) puede traerse su edificio delimitador de manzana ubicado en la Villa Olímpica en la Avenida del Litoral con la Calle Pamplona; aquí se resuelve el tradicional asunto de la paramentalización ortogonal de una manzana mediante un edificio correcto que incluye casas lineales de tres niveles de altura y bloques altos con células de doble orientación y de planta distribuida en tres franjas paralelas a la calle. Otro caso de la misma tipología urbana es el proyecto de los españoles Carlos Ferrater (1944) y Joseph María Montaner (1954) en Poble Nou; esta vez la planta de las unidades está claramente diferenciada en dos zonas, la de habitaciones y la de lo social que incluye la cocina; la primera está orientada al exterior de la manzana y la otra hacia el interior.



11.178. Búsqueda interior: edificio *Puerta Curvo*, Joseph Martorell y Oriol Bohigas, carrer de la marina, Barcelona, España.



11.179. Delimitador de manzana: edificio avenida del Litoral con calle Pamplona, Esteve Bonell y Joseph M. Gil, Barcelona, España.



11.180. La tradición recreada: edificio en Poble Nou, Carlos Ferrater y Joseph María Montaner, Barcelona, España.

A MANERA DE COLOFÓN

En los finales del siglo XX, los bloques residenciales de gran altura fueron disminuyendo en los programas de construcción para el ámbito doméstico; en cambio, el tipo de casa en hilera volvió a tener gran acogida especialmente en las clases medias; este tipo se vio enriquecido con mayor dimensión en el ancho de la crujía y con variaciones espaciales en el interior del sistema de agrupamiento de los recintos. Por otro lado debe tenerse en cuenta que los programas de renovación urbana en Europa prácticamente habían sido finalizados, los intersticios urbanos ya habían sido ocupados casi en su totalidad y los esfuerzos se concentraron en mejorar los bloques que aparecieron en el período entre guerras y en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, que tal como se describió, no fueron de mucha calidad por el afán de resolver el déficit de vivienda de manera inmediata. Las acciones más repetidas para mejorar estas viviendas se orientaron al aislamiento térmico y acústico, al mejoramiento infraestructural y a la unión de unidades para lograr células más espaciosas. Los proyectos residenciales en estas ciudades europeas vuelven a construirse entonces en las afueras urbanas mediante edificios de alturas moderadas.

También cobró mucho sentido, tanto en Europa como en América del Norte, la recuperación de antiguas estructuras para cambiar su uso adecuando espacios con fines domésticos. Surgió entonces el concepto del *loft* como una nueva variación del espacio flexible que retoma los principios de Le Corbusier y de Mies bajo los cuales se separa totalmente la estructura portante de las particiones y los cerramientos. Pero esta nueva versión de la disolución de los recintos interiores de una vivienda para constituir un único ambiente continuo vuelve a olvidar la necesidad de especialización espacial requerida por el espacio doméstico y que había sido conquistada históricamente, como se vio, desde el siglo XVII.

El Postmodernismo se revaluó y se volvió a la imagen propia de la modernidad aunque el diseño del envolvente es ahora tan importante como el sistema espacial. La repetición de elementos se ha retomado en aras de la economía y la neutralidad de los espacios domésticos cobra gran importancia para flexibilizar el espacio ya que el tipo de usuario es casi impredecible. Un ejemplo de vivienda unifamiliar en la que se percibe esta búsqueda basada en la repetición de un módulo espacial, es la Casa de Vidrio del holandés Dirk Jan Postel, construida en 1997 en Almedo, Países Bajos. Así mismo, una antigua necesidad ha reaparecido en el espacio arquitectónico doméstico y es la de dar cabida a espacios de trabajo, ya que los sistemas digitales, virtuales y de interconexión han permitido que un número cada vez más creciente de personas vivan y trabajen en el mismo

espacio para ahorrar recursos, tiempo, combustibles, desplazamientos, etc. Dentro de este panorama general, en los finales del siglo pasado se siguieron desarrollando todas las tipologías ya trabajadas a lo largo de la última centuria para dar cabida a los espacios domésticos. Se construyeron, como todavía se hace en la actualidad, bloques aislados herederos de la tradición de la Unidad Habitacional le corbusiana, casas unifamiliares, casas apareadas, sistemas lineales de casas y las denominadas villas urbanas (mezcla entre la casa unifamiliar aislada y el bloque de vivienda), torres residencial y los edificios que se adaptan a la geometría exterior de las manzanas urbanas para definir un paramento continuo. En términos muy globales, el espacio arquitectónico doméstico amplió sus dominios dando cabida a lugares, territorios, reinos, principados y toda clase de paisajes propios e impropios del *espacio doméstico* tradicional, como expresión y espejo del atributo posmoderno de la nueva era que se ha iniciado y como parte del nuevo arte, esta arquitectura es incluyente, disolvente, y polivalente; se debate entre las dos polaridades ampliamente comentadas en este texto, la heredera de la tradición clásica y racional del orden y la pureza, y la descendiente de una posición intuitiva, escultural y barroca. El capítulo siguiente rastrea y conduce el hilo del discurso desde el origen de la nueva manera de pensamiento atravesado por el análisis cultural desde el arte para identificar los puntos de convergencia y distancia respecto al *espacio doméstico*.

11.182. El fantasma del módulo: *Casa de Vidrio*, Dirk Jan Postel, 1997, Almelo, Países Bajos.

11.181. La nueva versión flexible en el pasado: *loft*, antiguo edificio, Boston, EEUU.

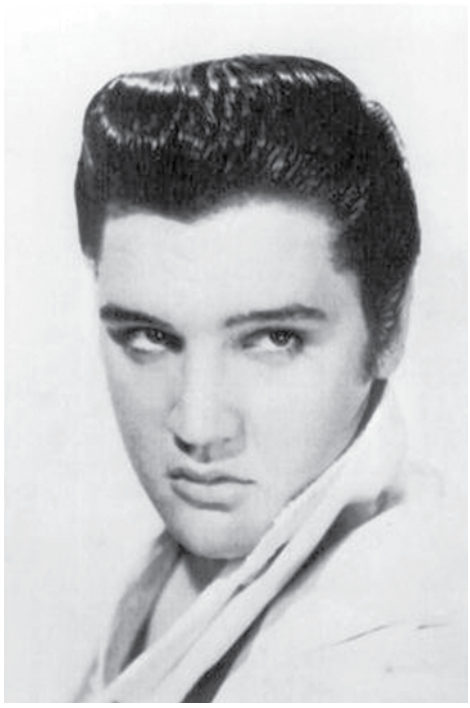
11.183. El panorama doméstico de principios del siglo XX: *Urbanización Hufeisen*, Bruno Taut, Berlín, Alemania, 1925 – 1931.

CAPÍTULO 12
RUPTURA CAPITAL

En los últimos años del siglo XX surgió una nueva manera de entender el mundo, de relacionarse con los demás, de comprender el propio ser humano y sus producciones culturales y una nueva manera de hacer y entender el arte; esta nueva era está asociada a un término que a veces se queda corto para explicar su complejidad, pero que se acepta como un momento de la humanidad en el cual se ha superado el Proyecto Moderno; y aunque el pintor inglés John Watkins Chapman (1832-1903) utilizó el término posmodernismo para referirse al movimiento pictórico que intentaba superar las limitaciones del Impresionismo, término que no se popularizó y que en cambio acogió la acepción de Postimpresionismo, fue en 1934 cuando apareció por primera vez el término Posmodernidad en el texto *Estudio de la historia,* del historiador británico Arnold Joseph Toynbee (1889-1975) haciendo alusión a un cierto tardoestructuralismo e indicando la crisis del humanismo a partir de la década de 1870 relacionada con fracturas sociales que superan lo meramente estético; el otro ámbito en el que se utilizó el término posmodernismo fue en los textos literarios del escritor y crítico español Federico de Onís (1885-1966) también en 1934, cuando hacía alusión a una reacción frente a la poesía modernista identificada sobre todo con la producción de la primera época del poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916).

Este nuevo momento histórico alude a la crisis de la modernidad que está enmarcada dentro de una serie de hechos históricos particulares que abrieron paso al espacio de la multiplicidad aunque incluso ellos pueden verse contrariados. Entre estos acontecimientos cabe recordar que el inminente peligro de autodestrucción de la raza humana y la conciencia sobre esta posibilidad, se agudizó con el fin de la Segunda Guerra Mundial propendiendo por la búsqueda de la paz como única posibilidad de supervivencia de la especie humana; por su cuenta, los procesos de descolonización permitieron incluir dentro de los valores humanos, la validez de la pluralidad cultural y la primera crisis del petróleo trajo efectos negativos para la industrialización que entonces también se entendió como otra amenaza para la humanidad.

Para aclarar la implicación de estos procesos en la cultura, en la producción artística y en el *espacio doméstico,* es fundamental resaltar algunas de las características sociales, económicas y políticas del contexto que permitió la ascensión de la Posmodernidad desde las entrañas del Proyecto Moderno. Recuérdese por ejemplo que el posfeminismo permitió una nueva valoración de los géneros, y la aparición de la cultura del rocanrol[1] de los jóvenes de los años sesenta a la cabeza del inolvidable estadounidense Elvis Presley (1935-1977) y de la banda inglesa de rock y pop conformada en 1957 y denominada *The Beatles*, introdujeron una fuerte crítica a los valores modernos. Además, la cultura comenzó a caracterizarse por una contundente presencia de los medios de comunicación organizados para divertir las masas en una civilización internacional; como consecuencia de esto, fue desapareciendo la autonomía de las esferas dando paso al surgimiento de un nuevo tipo de macro organizaciones en donde la cultura, el arte y una buena parte de la arquitectura entran a ser parte de los elementos del consumo.



12.1. El rey: Elvis Presley, fotografía al inicio de su carrera musical.

12.2. La crítica a los valores modernos: Los Beatles.

Si bien sólo hasta finales de la década de los setenta, la crítica modernista se vio desplazada por las posturas posmodernas fundadas en Michel Foucault, en el también francés, nacido en Argelia, Jacques Derrida Safar (1930-2004), en otro francés psicólogo y crítico Jean Baudrillard (1929-2007), en el también filósofo francés Jean-Francois Lyotard (1924-1998), en el escritor y semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980), en el psicoanalista igualmente francés Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981), en la poetisa y crítica literaria de Algeria, Héléne Cixous (1937), en la filósofa y lingüista belga Luce Irigaray (1932) y en los ya mencionados Gilles Deleuze y Félix Guattari, el espíritu de la época y los anticipos artísticos, que siempre se adelantan a los tiempos cuando son realmente artísticos, prepararon la llegada de una nueva era en el arte que tuvo repercusiones definitivas en la concepción del *espacio doméstico,* aunque su

[1] Género derivado de diversas manifestaciones musicales del folclore estadounidense, entre ellos el rhythm and blues, el hillbilly, el country y el western.

arquitectura todavía hoy está anclada en las ideas del pensamiento moderno e influenciada por un sector de la crítica que pervivió con un planteamiento modernista.

La Posmodernidad, que a diferencia del modelo modernista, no apareció como consecuencia de un fenómeno de transformación en el arte sino como uno más de los acontecimientos propios de un giro en el péndulo del pensamiento occidental, estuvo acompañado de algunos hechos históricos de relevancia global como la caída del Muro de Berlín en 1989 y la consecuente reunificación de las dos Alemanias, el fin de la Unión Soviética en 1991 y la denominada Guerra del Golfo del mismo año, la Guerra en la antigua Yugoslavia en 1999 y la aparición de bloques económicos como el NAFTA en 1994 y el MERCOSUR en 1985 o la consolidación de la Unión Europea en 1993 y el fin de la espeluznante Guerra Fría, luego de los cuales reaparecen antiguas tradiciones en el ámbito mundial, y las culturas defienden sus particularidades en medio de una yuxtaposición de lo antiguo con lo nuevo, reflejo de los cambios acelerados del entorno material y mental.

12.3. Destrucción de los íconos de la modernidad: caída del muro de Berlín, Alemania, 1989.

12.4. La geopolítica en transformación: Guerra del Golfo Pérsico, 1991.

12.5. Cambios en los paradigmas: caja y paquete de burbuja de píldoras anticonceptivas, ejemplo años sesenta.

La Posmodernidad debe entenderse como un nuevo espacio histórico cuyo concepto implica una actitud y un estado de espíritu, abarcando un universo mucho más amplio que el mero término estético. Los metarrelatos, propios de la Modernidad, pierden vigencia y se ofrece un panorama plural donde caben todas las culturas, pensamientos y saberes, y en consideración a ello, el arte se abre a una nueva dimensión en la que no se requiere la legitimación racional porque todo es de por sí legítimo. Simón Marchán se pregunta por el carácter de lo posmoderno cuando escribe: "¿Es una nueva moda efímera o condición más perdurable: estados de cosas, modos de sentir, cambio de paradigma estético o artístico? ¿No estaremos balbuceando un cambio de sensibilidad, una oscilación del gusto impredecible, un tiempo histórico diverso?"[2] y a esta pregunta se puede responder que la condición posmoderna es heterogénea y que no posee una teoría unificada, que no es abarcable y que debe definirse en términos de una sensibilidad más que de un estilo, así entonces se puede afirmar que la Posmodernidad desde la pregunta formulada por Marchán, es como una trama que abarca actitudes muy diversas frente al mundo formal y que distante de negar radicalmente lo moderno plantea una desconstrucción, la pérdida de la credibilidad en el progreso artístico, la renuncia a la búsqueda frenética de lo novedoso y de la experimentación desenfrenada, más que una tendencia o un estilo perecedero, se perfila como una nueva ruta cultural determinada por el pensamiento intuitivo, analógico, simbólico, incluyente y abierto.

Dentro de esta nueva condición, la consideración del lenguaje como elemento clave de la explicación de la cultura y específicamente de la teoría estética que había aparecido a principios del siglo XX, se cuestiona en su capacidad de transmisión del mensaje de la realidad, y por otra parte, también se duda de la estructura lógica del lenguaje como soporte del sentido de la misma realidad. Lo que esto permite en última instancia es la aceptación de múltiples lenguajes que reflejan a su vez diversas concepciones culturales y en el campo específico del arte desboca una prolífera fragmentación artística en la que conviven lo clásico, lo barroco, los simple, lo exuberante, lo popular, lo altamente tecnológico, lo artesanal, lo tradicional, lo vernáculo, lo utópico, lo virtual, etc. No puede evadirse nada, no puede dictarse una norma o un principio universal para aplicarse a ningún campo, mucho menos en el del *espacio doméstico,* que aborda la complejidad vital de lo íntimo como se ha planteado.

El condicionamiento del lenguaje a ver y percibir el mundo según la lengua, y que planteó una inversión de valores de la idea tradicional de que el lenguaje es la expresión del pensamiento, permitió abrir paso a la inclinación contemporánea de contextualizar las producciones artísticas y de entender la obra como producto y expresión de un grupo humano particular con su propio lenguaje. Cuando se describió el espíritu del Proyecto Moderno, se afirmó que su categoría fundamental era el futuro; ahora puede considerarse que para la Posmodernidad la categoría básica es el presente, y que el pasado tiene sentido en cuanto permite explicar y situar el presente. En la obra artística posmoderna aparecen recuerdos fragmentados del pasado y a menudo se recurre a lenguajes pretéritos; de igual manera se plantea un retorno a la regionalidad, y la yuxtaposición es expresión de composición heterogénea sin continuidad lógica en la forma. Para el arte contemporáneo el pasado no es un paradigma a emular, sino un archivo para extraer trozos y fragmentos que se trasforman y se insertan en un nuevo presente. "Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de casi perfecta libertad".[3] La apropiación intercultural promueve el uso original de imágenes y objetos en otro contexto sin conocer, a veces, ni si quiera el sentido primero; así surge un arte y una cultura repleta de mestizaje, sincretismo e hibridación.

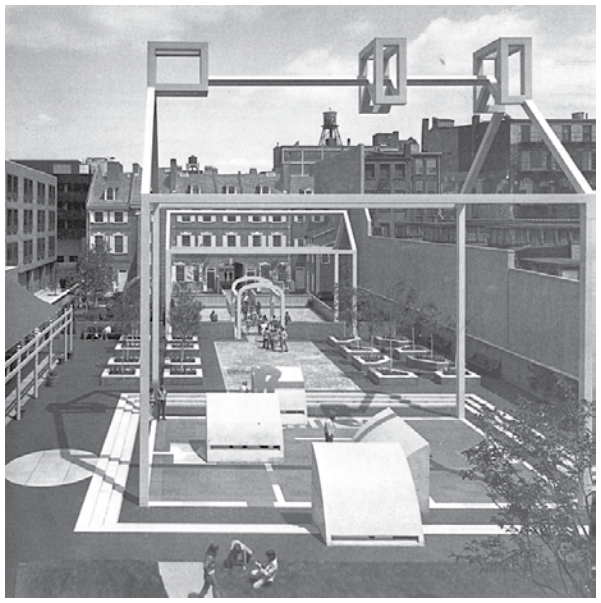
El artista posmoderno se enfrenta a su obra sin preconcepciones y en consecuencia, la obra no puede ser evaluada por medio de un criterio previo determinante. "Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías

12.6. Categorías desprejuiciadas: cultura hippie de los años sesenta.

[2] Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna",* España, Akal, 2001, p. 292.
[3] Arthur Danto, *Después del fin del arte,* Barcelona, Paidós, 1999, p. 34.

conocidas".[4] Las reglas o categorías son las que la obra misma propone. De aquí que para Arthur Danto,[5] el arte haya dado un paso fundamental en su historia aproximándose a la filosofía, trascendiendo la esfera de lo sensible, de la experiencia estética manifiesta a través de un medio; y así, cuando el arte mostró que cualquier cosa podía elevarse a la categoría de arte, se pudo evidenciar esta aproximación y este intercambio de fronteras entre el arte y la filosofía.

En este orden de ideas, puede afirmarse que ya se adivinaba la llegada de esta nueva era desde cuando Duchamp propuso una nueva relación entre la obra de arte y la realidad, y volvió a lo fundamental en términos filosóficos; por esto, la crítica se encuadra ante el arte que se diluye en la realidad para resolver el problema filosófico y la pregunta a la cual se ve sometida con el arte postmoderno es el de la distinción entre lo que un objeto artístico lo hace arte



12.7. El arte acercándose a la filosofía: *Monumento a Benjamín Franklin*, Robert Venturi y Denise Scott Brown, 1976, Filadelfia, EEUU.

en contrapunto con el mismo objeto que no ha sido elevado a la condición artística. En este sentido se reafirma la crítica a la concepción representativa del arte; crítica que como se anotó, había sido formulada por el Surrealismo desde los años sesenta del siglo pasado; al respecto el estadounidense Hal Foster afirma que "aunque reprimida en el modernismo tardío, esta 'revuelta surrealista' reaparece en el arte posmodernista [...] pues el imperativo del posmodernismo es también 'cambia el objeto mismo'".[6]

La pregunta filosófica correcta sobre la naturaleza del arte soportada en la idea de que una obra de arte podía ser cualquier cosa, sólo pudo aparecer en el momento que históricamente lo permitiría, tal como lo ejemplifica la *Brillo Box* realizada en 1964 por Andy Warhol en la que se puede constatar el nuevo paradigma del arte, es decir, el de la Posmodernidad, en donde queda claro que el arte no tiene la obligación de dar su propia definición en términos filosóficos. Así pues, el proceso de autonomía del arte se ha concluido con lo que Danto llama el *fin del arte,* ya que el arte ahora puede ser lo que quieran los artistas y los círculos involucrados en él.

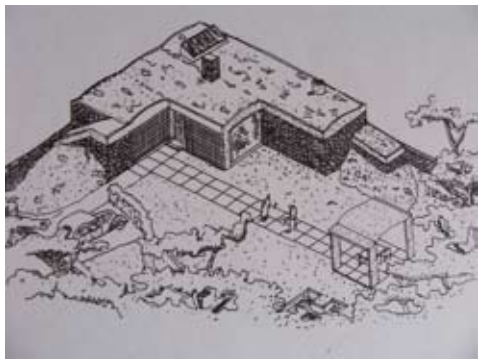
La condición posmoderna en la arquitectura doméstica también tiene orígenes e influencias diversas, el mismo Le Corbusier, padre de la Arquitectura Moderna, dio señas de una actitud diferente a la funcional y racional inmediatamente después de terminar la Villa Savoye, cuando en 1931 en la Villa Mandrot, en un emplazamiento rural en las afueras de Toulon, Francia, definió un esquema

12.8. La cumbre de la autonomía artística: Caja de esponjillas *Brillo*, ejemplo de los años cincuenta.

en U para rodear un patio elevado que articula las demás estancias, cada una independiente, sin la continuidad de las casas anteriores de la década del veinte; en este proyecto se utilizó además piedra local para los muros de cerramiento dando un carácter vernáculo a la edificación que se restablece amistosamente en el paisaje. Así también, la Casa de fin de semana de París, Francia, de 1935 y del mismo arquitecto, asume una postura morfológica menos abstracta utilizando bóvedas rebajadas para las cubiertas, y piedra en los cerramientos verticales, formas y materiales que se habían desechado dentro del léxico moderno. Otra obra magistral que se imbuye en una noción menos moderna es la Villa Shodan en Ahmedabad, India, realizada en 1956, en la cual Le Corbusier adaptó felizmente el principio modernista de la fluidez espacial interior descubierta a través del *promenade arquitecturale,* respondió al fuerte clima indio mediante un *brisse soleil* de gran presencia plástica en las fachadas del edificio, y encontró una nueva fórmula para la continuidad tridimensional de los espacios domésticos propuestos en sus trabajos anteriores.

Aunque algunos arquitectos, como Mies van der Rohe, seguían creyendo que el sentido de la espacialidad doméstica era el promulgado por la Arquitectura Moderna de carácter universal, una serie de tipos de vivienda trataron de adaptarse mejor a las condicionantes específicas de los emplazamientos en

12.9. Inclinaciones vernáculas: *Villa Mandrot*, Le Corbusier, afueras de Toulun, Francia, 1931.



12.10. Recuperación del léxico tradicional del *espacio doméstico: Casa de fin de semana*, Le Corbusier, suburbios de París, Francia, 1935.

12.11. Nuevas formulas para la domesticidad: *Casa Shodan*, Le Corbusier, Ahmedabad, India, 1956.

[4] Jean-Francois Lyotard, *La Posmodernidad,* Barcelona, Huidiza, 1987, p. 25.
[5] A. Danto, *Op. cit.,* p. 36.
[6] Hal Foster, "Introducción al posmodernismo", Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1998, p. 9.

contrapunto con la idea del emplazamiento abstracto y la arquitectura que podía implantarse en cualquier lugar del planeta. Una de las primeras corrientes críticas que surgieron en contra del Movimiento Moderno apareció en Finlandia en 1930 liderada por Alvar Aalto, se dice que en su obra "el estilo internacional se reinterpretaba a la luz de las casas mediterráneas tradicionales y los edificios finlandeses de madera, aligerados por la influencia japonesa".[7] Es el caso de la Villa Mairea en Noormarkku, Finlandia de 1940 en donde logra una mezcla sintética de modernidad y tradición. Tal vez un precedente importante de esta reflexión sincrética de Aalto se encuentra en la Casa de verano de Gunnar Asplund, construida en Stennäs, Suecia en 1937.

A esta deriva del modernismo, comprometida con el emplazamiento desde el punto de vista constructivo y cultural, pertenecen la Casa de verano del noruego Knut Knutsen (1903-1969) en Portor, Noruega, de 1949; la Casa Chermayeff en Halland, Inglaterra, hecha en 1937 por el ruso Serge Chermayeff (1900-1996) y la Casa Ugalde del español Antonio Coderch (1913-1984), construida en las afueras de Barcelona, España en 1951. Estas casas no sólo combinan las tradiciones tecnoconstructivas mediterráneas y locales con la geometría de muros blancos modernos sino que además adaptan las plantas a las condiciones precisas de los predios y al contexto en el cual se inscriben.

12.16. Compromiso con el lugar: Casa de verano, Knut Knutsen, Portor, Noruega, 1949.

12.17. Cultura y tectónica arraigada: *Casa Chermayeff*, Serge Chermayeff, Halland, Inglaterra, 1937.

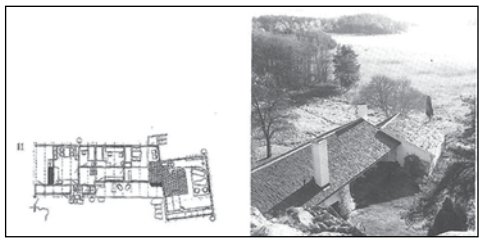
12.12. La fluidez recreando lo acogedor: zona social de la *Villa Mairea*, Alvar Aalto, Noormarkku, Finlandia, 1939.

12.13. Condicionantes específicas: *Villa Mairea*, Alvar Aalto, Noormarkku, Finlandia, 1939.

12.18. Tradición mediterránea universalizada: *Casa Ugalde*, Antonio Coderch, afueras de Barcelona, España, 1951.

12.19. Evidencia del paisaje: *Casa Malaparte*, Adalberto Libera, Capri, Italia, 1940.

12.14. Influencias finlandesas en otras latitudes: *Casa Calderón*, Fernando Martínez, Bogotá, Colombia, 1964.



12.15. Precedente sincrético: planta y vista exterior, Casa de verano, Gunnar Asplund, Stennäs, Suecia, 1937.

[7] Richard Weston, *Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX* (Margarita Kirchner, tr.), Barcelona, Blume, 2002, p. 94.

También cabe aquí mencionar la Casa Malaparte en Capri, Italia, de 1940, que aunque encargada al arquitecto italiano Adalberto Libera (1903-1963) parece que fue obra del propio Curzio Malaparte (1898-1957), escritor y director de cine italiano. Esta casa situada en un emplazamiento espectacular sobre un acantilado en la isla de Capri, se posa en la naturaleza para realzar su ubicación estratégica mediante una gran terraza a la cual se accede desde una escalinata monumental que constituye la cubierta de un extremo de la planta; los vanos de esta obra están dispuestos en relación con el paisaje exterior y su correspondencia geométrica y compositiva pasa a un segundo plano. La evidencia del anuncio de otra manera de abordar la domesticidad arquitectónicamente araba el terreno para la aparición de la posmodernidad y mostraba que la presencia de la polaridad emotiva y poética, pulsaba para desplegarse en la materialidad en medio de temporalidades múltiples simultáneas.

POSMODERNIDAD LATINOAMERICANA

Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX los países del tercer mundo comenzaron a crear una arquitectura culturalmente propia en consonancia con la época global postcolonial de resignificación hegemónica. En este sentido, mirando a América Latina, se puede constatar la fuerza del trópico y su influencia sobre la Arquitectura Moderna, mezcla que dio origen a una extraordinaria arquitectura doméstica de casas e incluso edificios de vivienda. Uno de estos ejemplos lo constituye la Casa de Cristal proyectada y habitada por la brasileña, nacida en Roma, Italia, Lina Bo Bardi (1914-1992) en las afueras de Sao Paulo, Brasil, en 1951; esta casa se convirtió en emblema de la nueva arquitectura del gigante suramericano e inició una tradición continuada por los brasileros Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer y otros arquitectos menos reconocidos universalmente. De Niemeyer, puede traerse su segunda casa realizada en su ciudad natal, Río de Janeiro, Brasil, en 1953 cuya arquitectura adopta un lenguaje de "[…] modernidad a ritmo de samba […]"[8] a la cual el genio tropical de la arquitectura añade un nuevo reconocimiento a la naturaleza exuberante del Brasil demostrando que los principios sagrados del Movimiento Moderno tienen, en los climas tropicales, un inmejorable marco para su aplicación contextualizada.

12.20. Modernidad carioca: *Casa de Cristal*, Lina Bo Bardi, afueras de Sao Paulo, Brasil, 1951.

12.21. La genialidad tropical: Casa del arquitecto, Oscar Niemeyer, Canoas, Brasil, 1954.

En Niemeyer, las categorías temporales del pasado y el futuro se imbrican con las del presente; las formas e imágenes de ciencia ficción que adoptan sus edificios y sus casas bajo formas sinuosas, dinámicas y hedonistas establecen el vínculo con las siluetas de las montañas y los elementos naturales presentes en la geografía y la tradición ancestral del lugar que se interviene. "Niemeyer llevó el plan libre a nuevos extremos de libertad, pero gracias a su suave sofisticación, la casa también tiene algo de la atmósfera de refugio primitivo".[9] Pero la genialidad de este maestro va mucho más allá como lo indica la anterior cita y no se limita al tratamiento de la forma en relación compositiva con las líneas y tensiones generadas por la morfología del paisaje, sino que ella se adentra en el sistema espacial de sus arquitecturas. Los interiores son igualmente fluidos, interrelacionados, liberadores y flexibles, tan cercanos a la fantasía mágica del trópico como a una cinematográfica visión supersónica. Sus edificios tanto en los recorridos de antesala, como en los flujos espaciales interiores, despliegan en el observador la amabilidad de una arquitectura plenamente asociada al lugar en el que se emplaza. Sus proyectos arquitectónicos no se limitan a materializar un programa cuantitativo de necesidades espaciales, sino que desdibujan los límites propios de la construcción para acercarlos a los del arte.

Otro gran maestro latinoamericano de tradición moderna pero contextualizada, es el mexicano Luis Barragán, ya mencionado como uno de los arquitectos que retomaron lo ancestral autóctono de sus raíces culturales para aplicarlo a su arquitectura. Sus casas son refugios de geometría pura bañadas de luz que resalta los colores básicos de los muros de sus recintos, en ellas crea interiores mágicamente elementales que invitan a la contemplación pausada del tiempo en la intimidad de lo doméstico. Decía Barragán: "Sólo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo. Es buena compañera. Mi arquitectura no es para quien la tema y la rehuya".[10] De Barragán se deben recordar su Casa Taller en Tacubaya, Ciudad de México, de 1947; la Casa Gilardi de 1980 y la Casa Eduardo López de 1950 en Ciudad de México. Pero San Cristóbal de 1968, en Los Clubes, México D.F., es el proyecto más representativo de este arquitecto, en el que creó un inigualable escenario para la pareja Egerstrom y su colección de caballos de pura sangre.

12.22. La intimidad mágica: *Casa Barragán*, Luis Barragán, Tacubaya, Ciudad de México, México, 1947.

12.23. La sustancia doméstica: *Casa Gilardi*, Luis Barragán, Ciudad de México, México, 1980.

12.24. Poesía mexicana: *Casa San Cristóbal*, Luis Barragán y Andrés Casillas, Los Clubes, Ciudad de México, México, 1967-1968.

[8] Jorge Sainz, "El genio tropical", *Arquitectura Viva,* Nº 61, julio-agosto de 1998, p. 76.
[9] R. Weston, *Op. cit.,* p. 108.
[10] Martín Casillas de Alba, "El financiero", noviembre 4 de 2002, Luis Fernando Valencia, *Luis Barragán, documento 37, arte del siglo XX y contemporáneo,* Medellín, Universidad de Antioquia, inédito, 2007.

De la misma línea de una arquitectura enraizada en el paisaje y la tradición cultural mexicana, está Legorreta, de quien se pueden citar la Casa Colorada situada en México en 1995 y la Casa Cabernet en Napa Valley, Estados Unidos, de 1999, que adoptan una configuración geométrica a partir de volúmenes cúbicos instalados sobre terrazas con escalinatas, celosías verticales, porches y apergolados que remiten inexorablemente a la tradición indígena retomada y reformulada con un lenguaje universal contemporáneo. En estos ejemplos de arquitectura doméstica moderna pero contextualizada, se advierte un *espacio doméstico* transterritorial en el que "el ser en el mundo" heidegeriano se convierte en un "ser en el planeta" bajo una actitud artística que supera la antropofagía[11] y el sincretismo cultural para acercarse a una propuesta internacional desde lo local y promulgando un nuevo modelo considerado por el crítico cubano contemporáneo Gerardo Mosquera, como el paradigma del "desde aquí".

12.25. Herederos del color: *La Casa Colorada*, Legorreta Arquitectos, Ciudad de México, México, 1995.

12.26. Los elementos naturales integrados a lo íntimo: *Casa Cabernet*, Legorreta Arquitectos, Napa Valley, California, EEUU, 1991.

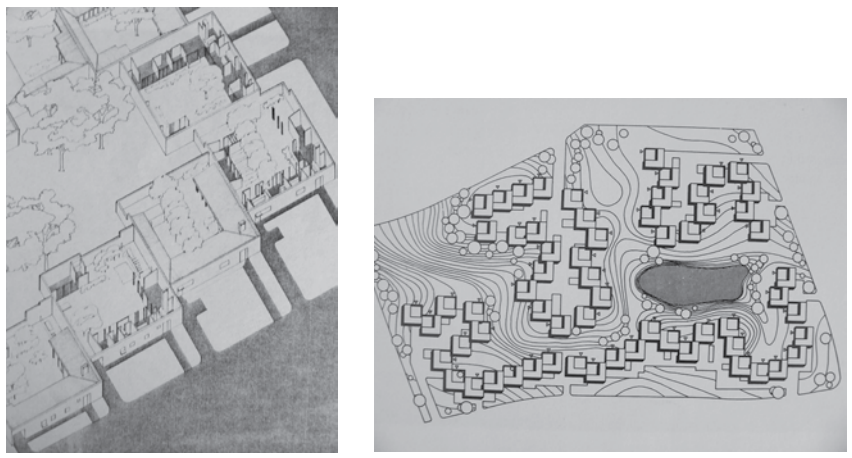
Y herederos más jóvenes de esta arquitectura que retoma los ancestros aztecas y mayas, y la arquitectura vernácula de técnicas tradicionales, figura el colectivo constituido por Bosco Gutiérrez Cortina, Fernando Cárdenas González, Emilio Guerrero y Ramos, y Alejandro Medina Macías; quienes diseñaron la Casa en Querétaro de 1997 y la Casa en Bosques de Las Lomas, México D.F. de 1995 ejemplos que también pueden incluirse dentro de este panorama.

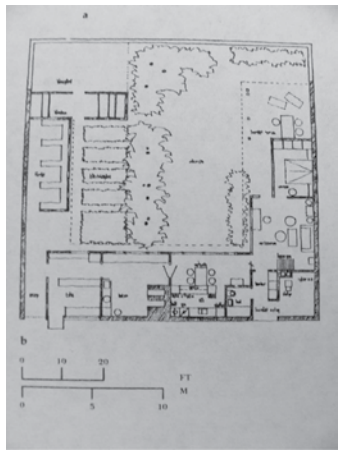
12.27. Soportes contextualizados para la experiencia doméstica: *Casa en Querétaro*, Bosco Gutiérrez Cortina, Fernando Cárdenas González, Emilio Guerrero y Ramos, y Alejandro Medina Macías, Querétaro, México, 1997.

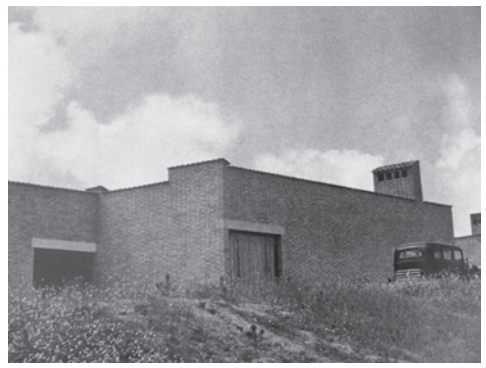
12.28. La noción urbana del lugar: *Casa en Bosques de Las Lomas*, Bosco Gutiérrez Cortina, Fernando Cárdenas González, Emilio Guerrero y Ramos, y Alejandro Medina Macías, Bosques de Las Lomas, Ciudad de México, México, 1995.

Un caso particular de gran influencia en América Latina y especialmente en Colombia, es el de la casa moderna escandinava. Una extraña mezcla de materiales prefabricados y una atmósfera acogedora dentro de un ambiente natural es la descripción sintética de los ideales de la arquitectura doméstica escandinava de posguerra en cuyas casas se combinan materiales naturales como la piedra, el ladrillo y la madera, con superficies lisas y limpias, y grandes ventanales constituyendo una arquitectura de gran fortaleza volumétrica compuesta de planos contundentes y tejados amplios. Muchas de las casas escandinavas diseñadas por el distinguido danés Jørn Utzon (1918) albergan patios articuladores que muestran cierta influencia japonesa tradicional y retoman el sentido poético del patio atávico; bastante reconocidas por su calidad poética son las Casas Fredensborg y las Casas Kingo, ambas diseñadas por este arquitecto y construidas, las primeras en Fredensborg y las segundas en Helsingor, Dinamarca en 1956.

12.29. La calidad arquetípica: *Casas Fredensborg*, Jørn Utzon, Fredensborg, Dinamarca, 1956.







12.30. El patio atávico: axonométrico, localización general, planta y vista exterior, *Casas Kingo*, Jørn Utzon, Helsingor, Dinamarca, 1956.

[11] Movimiento promulgado por un grupo de intelectuales brasileros, entre los se encontraban Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Mario de Andrade y Oswald de Andrade y cuyos postulados hacen referencia al apoderamiento del otro en una especie de canibalismo cultural. Para ampliar sobre el tema ver: Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago", *Revista de Antropofagia*, Año 1, Nº 1, Sao Paulo, 1928.

Y ahora que se ha mencionado a Colombia, vale incluir una alusión al trabajo habitacional de Rogelio Salmona, quien fuera en vida el arquitecto colombiano de mayor reconocimiento internacional. Su obra, considerada como uno de los más representativos paradigmas de la arquitectura colombiana y latinoamericana, comprende numerosos ámbitos tales como la vivienda unifamiliar y multifamiliar, edificios públicos e institucionales, edificios escolares, proyectos de renovación urbana y trabajos de diseño de espacio público. Teóricos de reconocida reputación como Antonio Toca, Marina Waisman y Ramón Gutiérrez coinciden en considerar la obra de Salmona como un bastión de la identidad arquitectónica latinoamericana al lado de figuras de innegable talla universal como el venezolano, nacido en Inglaterra, Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), los mexicanos Teodoro González de León (1926), los mencionados Legorreta y Barragán, el citado brasilero Niemeyer y su compatriota Paulo Mendes da Rocha (1928), el argentino, nacido en Italia, Clorindo Testa (1923) y el uruguayo Eladio Dieste (1917-2000).

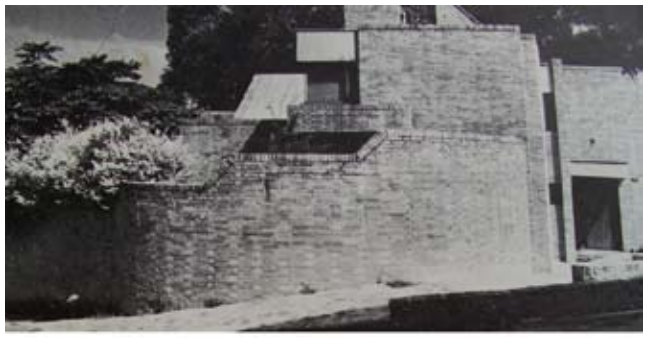
En la obra de Rogelio Salmona se logra una *fusión de horizontes,* que a la luz de Gadamer, nos remite a una arquitectura universal que retoma y elabora reinterpretando los referentes y diluyendo los límites entre lo local y lo foráneo; entre el pasado, el presente y el futuro. El mismo Salmona decía: "Para mi la arquitectura es un acto permanente de re-creación de la arquitectura misma. Trato de continuar en el tiempo lo que otros han a su vez re-creado".[12]

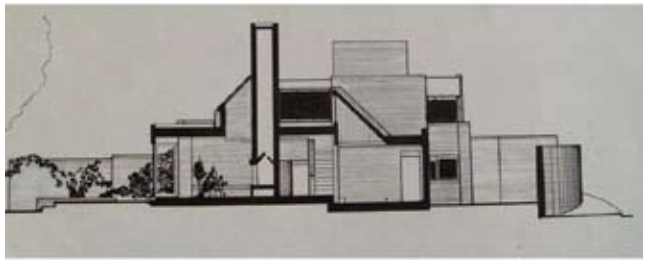
12.31. La inscripción palimséstica: patio, *Casa de huéspedes ilustres de Colombia*, Rogelio Salmona, Cartagena, Colombia, 1984.

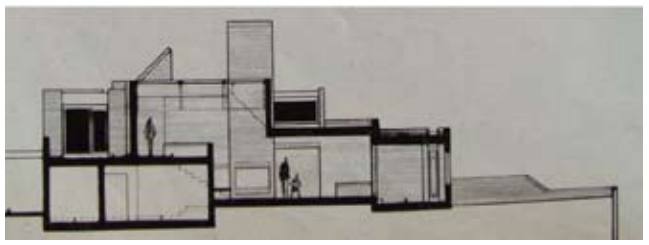
Muchas de sus casas y especialmente la Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena realizada entre 1978 y 1981, retoman los elementos básicos de la composición y la organización morfológica de la arquitectura militar que construyeron los españoles en las colonias americanas para defensa de las ciudades. Con un interés particularmente orientado a lo plástico, estas casas recomponen el tratamiento de grandes superficies planas con pequeñas aperturas mezcladas con chimeneas, claraboyas y escaleras que recuerdan fortines, troneras, garitas y almenas. Su arquitectura cobra un especial sentido de presencia tectónica con un valor expresivo enclavado en el manejo plástico de los elementos, que trascienden su papel funcional y abordan el universo memorable de lo poético recordando que "en una imagen poética el alma dice su presencia".[13]

La horizontalidad de los proyectos de Salmona rememora su seducción por la arquitectura autóctona y revela el intento exitoso de encontrar un lenguaje moderno basado en el uso de materiales naturales; los volúmenes cúbicos de las obras de este arquitecto se ven vitalizadas por el uso de las cubiertas abovedadas que enriquecen tanto la imagen exterior de la masa construida como la atmósfera acogedora de los recintos interiores. Estas bóvedas que Salmona utiliza, remiten a una noción íntima y segura del espacio doméstico asociado a la feminidad de las curvas y al cobijo que transmite la forma cóncava afín a la idea de refugio materno enraizado en la tierra y a la forma arquetípica del nido.

Lo interior y lo exterior se entretejen en la arquitectura de Salmona, que hace "[...] concreto lo de dentro y vasto lo de fuera"[14] y que como lo plantea el autor de esta cita, son las tareas iniciales de una comprensión antropológica de la imaginación. Aunque el adentro y el afuera son categorías que constituyen una dialéctica de geometría evidente que remite a las ideas de aquí y allá, Salmona sabiamente las hace confluir en un solo dominio inmerso en la temporalidad del recorrido de sus edificios. La luz que Salmona introduce en el interior de los recintos cerrados aporta una medida mágica a la atmósfera espacial. Esto puede constatarse plenamente en la Casa Arango proyectada entre 1976 y 1980 en Bogotá en la que el elaborado juego volumétrico acusa el estudio de los recintos que se vuelcan hacia un jardín interior y que están notablemente afectados por la luz que se introduce a través de lucernarios. Pero también estas fuentes de luz al igual que las de agua hacen parte de la concepción cualitativa de los espacios.







12.32. La medida fascinante de la dinámica doméstica: *Casa Arango*, Rogelio Salmona, Bogotá, 1976-1980.

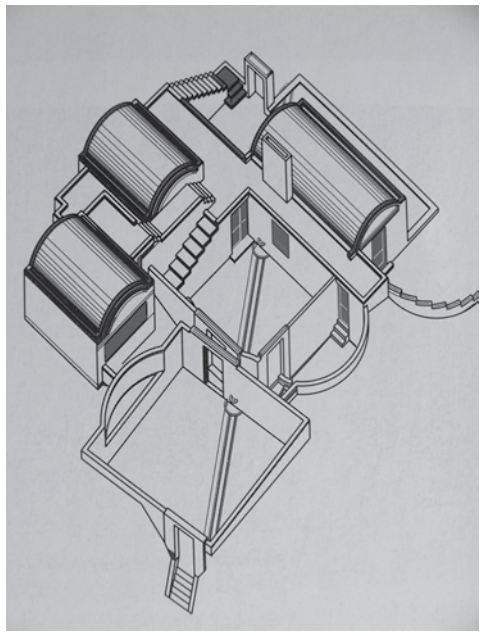
Algo similar ocurre en el edificio de apartamentos Alto de Pinos localizado en la base de los Cerros Orientales de la capital colombiana. Este edificio cuya proyectación se desarrolló entre 1976 y 1981, no sólo respeta cuidadosamente la preexistencia de tres grandes pinos ubicados en el predio y la fuerte pendiente del mismo, sino que dispone toda la organización volumétrica de sus dos bloques de manera paralela destacando y orientando los recintos de los apartamentos hacia las vistas lejanas sobre la Sabana de Bogotá y sobre el espacio central que se constituye en patio abierto al paisaje.

[12] Ricardo Sánchez A. y Darío Botero U., "La poética del espacio", Entrevista con el arquitecto Rogelio Salmona, Politeia, Nº 17, Revista de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, 1995, p. 19.
[13] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 13.
[14] *Ibíd.*, p. 254.

12.33. Cuidando las preexistencias: edificio *Alto de Pinos*, Rogelio Salmona, Bogotá, Colombia, 1981.

Los patios de las casas de Salmona también poseen una cualidad transitoria y preparatoria. Son casi recintos de gestación ritual propiciatorios de una actitud introvertida y contemplativa, pausada y respetuosa; estos patios son artefactos de manipulación y transmutación espiritual del tiempo agitado de la vida y la condición contemporánea. Constituyen sistemas de unidades multiplicadas que enfatizan esta manera de vincular el adentro con el afuera de forma espiritual y consciente. Muchas veces los patios dan acceso a las cubiertas mediante rampas o escaleras que obligan al desplazamiento pausado mediante la definición de la dimensión de las huellas amplias y las contrahuellas pequeñas, las cubiertas de los edificios, que normalmente se esconden en la arquitectura convencional, aquí se convierten en parte de la espacialidad de las edificaciones y permiten descubrir perspectivas insospechadas tanto de la arquitectura misma como de las condiciones de la geografía y el paisaje del emplazamiento. Esta arquitectura de Salmona es una obra hecha para ser recorrida activamente aunque en una actitud interior de carácter espiritual.

12.34. El patio de connotación urbana: *Urbanización Nueva Santafé de Bogotá*, Rogelio Salmona, Arturo Robledo, Pedro Alberto Mejía, Julián Guerrero y Jaime Camacho, Bogotá, Colombia, 1983-1989.



12.35. La perspectiva dinámica: *Casa en Río Frío*, Rogelio Salmona y Maria Elvira Madriñán, Tabio, Colombia, 1999.

En el proyecto de Renovación Urbana Nueva Santafé de Bogotá, el patio tiene una connotación urbana y una complejidad mayor por su escala y por la cantidad de unidades que convergen en él; en este proyecto en el que Salmona trabajó con Jaime Camacho, Julián Guerrero, Pedro Alberto Mejía y Arturo Robledo entre 1983 y 1989, los patios son de especial interés por el ambiente tranquilo que logran imprimirle al conjunto. El plan general de la urbanización que respeta el trazado de las calles originarias del damero colonial, ordena nueve manzanas en las cuales se disponen los edificios de vivienda en torno a los patios interiores que se intercomunican mediante corredores de circulación y conducen los flujos desde las esquinas de los bloques atravesando los patios de manera diagonal como en muchos otros proyectos tales como la Casa Sotará diseñada entre 1989 y 1991 y las casas Jaramillo, Herrera, Catalana y Río Frío de 1999.

Salmona va mucho más allá de lo que su maestro Le Corbusier decía sobre la circulación: "La vida doméstica consiste en una serie regular de funciones precisas. La serie regular de estas funciones organiza un fenómeno de circulación. La circulación exacta, económica, rápida, es la clave de la arquitectura contemporánea".[15] Y aunque el mismo Charles-Edouard Jeanneret proyectó infinidad de edificios en los que el *promenade* determina la calidad espacial sin simplificar las cualidades a estas condicionantes cuantitativas, tales como las citadas villas Shodan, Stein y la Savoye; Salmona enmarca la circulación en cuadros multidimensionales con una enorme carga significativa sin detrimento de la racionalidad y la precisión.

12.36. La condición contextual en la obra de arte arquitectónica: *Residencias el Parque*, Rogelio Salmona, Bogotá, Colombia, 1976.

La actitud palimpséstica de la obra arquitectónica de este colombiano remite de nuevo y en última instancia a la fortaleza cultural de la reflexión que la soporta. Sin dudas, las teorías de los Estudios Visuales permiten aseverar la condición contextual de su obra, que sólo es posible comprender mediante el análisis incluyente de todas las condiciones espacio temporales revistas por el arquitecto. Su influencia en la arquitectura colombiana no tiene límites; desde la concepción general de la imbricación de la arquitectura con el paisaje del lugar intervenido, hasta detalles como las llamadas *cremalleras* fabricadas con ladrillo, se han convertido en un tema propio de muchas producciones arquitectónicas contemporáneas colombianas.

Dejando por un momento a un lado la casa, volviendo la mirada a los aspectos urbanos de la vivienda, para finalizar este capítulo y retomando la perspectiva global de la cultura occidental, cabe mencionar que a pesar de todos los intentos por idear nuevos tipos de edificaciones como albergue del *espacio doméstico,* a lo largo de más de veinte siglos ha pervivido el bloque delimitante de manzana como una de las opciones más urbanas para construir ciudad. Como se vio, desde la Roma Imperial, pasando por toda la Edad Media, por el Renacimiento, la Revolución Industrial y la Modernidad, un número significativo de los edificios proyectados y construidos han adoptado este tipo arquitectónico,

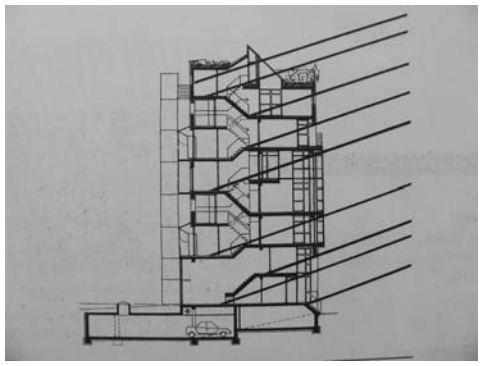
[15] Le Corbusier y Pierre Jeanneret, "Análisis de los elementos fundamentales en el problema de la vivienda", *Revista Arquitecturas,* Nº 2 de 1999, Santafé de Bogotá, p. 14.

incluso experiencias relativamente recientes como la Barcelona Olímpica y la IBA. Las unidades que han compuesto internamente los bloques han variado, como también se ha visto, en busca de mejores condiciones de especialización, habitabilidad, economía, funcionalidad y confort. Este tipo de edificación admite la inclusión de casi cualquier planta de vivienda y es muy adecuada para lograr la mezcla de usos y de tipos de unidades para alcanzar una diversidad urbana tal, que mantenga la vitalidad y la seguridad en el espacio público.

Infortunadamente muchos de los nuevos crecimientos urbanos de los últimos años del siglo XX y de lo que va corrido del tercer milenio, no están basados en la manzana y la calle tradicionales como elementos de conformación territorial y arquitectónica, sino en divisiones abstractas y vías que sólo cumplen su papel de canales de desplazamiento de máquinas y vehículos. En estas clases de territorios, que carecen de muchos de los principios tradicionales urbanos, no tiene cabida coherente el tipo de edificio en bloque delimitante de un paramento pues generalmente en esta clase de predios se localizan edificios aislados proyectados como objetos ajenos a las condiciones del lugar en el que se emplazan, los límites de sus volumetrías en la mayor parte de los casos obedecen a la interpretación de las normas de retiros de predios vecinos, vías, accidentes geográficos y otro tipo de condicionantes, así como también se definen, especialmente en la altura por los índices de ocupación y de densidad permitidos por las mismas normativas.

Como se puede intuir, los casos de edificaciones de este tipo son muy numerosos y cualquier intento por identificar los ejemplos más significativos sería infructuoso, pues siempre quedarían por fuera de la selección elementos valiosos de gran calidad y aporte. Para los efectos de este estudio, sólo se listarán una serie de casos internacionalmente reconocidos para no pasar por alto y mantener el esquema de ejemplificación seguido en todo el trabajo. En este sentido debe recordarse que ya se ha hecho referencia a algunos ejemplos en los apartes correspondientes a la Barcelona Olímpica y a la IBA; además de estos proyectos el listado puede iniciarse con el proyecto de Diener & Diener para Basilea, Suiza, finalizado en 1981, en donde hay una gran mezcla de tipos de vivienda enriqueciendo las posibilidades tipológicas para adaptarse a las innumerables clases de células familiares de la sociedad contemporánea. Otro caso significativo es el edificio Punto y Coma de Álvaro Siza y Carlos Castanheira en La Haya, Holanda edificado entre 1983 y 1988, proyecto que se destaca por la reinterpretación de las alturas, materiales y accesos de las edificaciones preexistentes en el barrio al cual se le pretendía dar una nueva vitalidad.

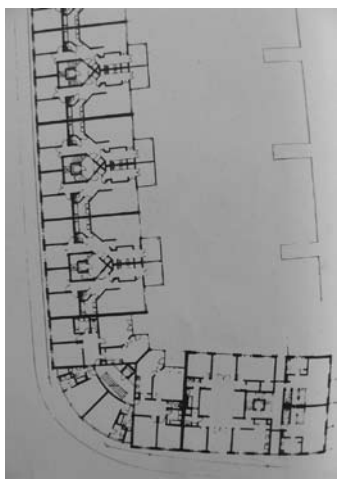
12.39. La conciencia planetaria: *House Lützowstraße*, IBUS, Berlín, Alemania 1989.



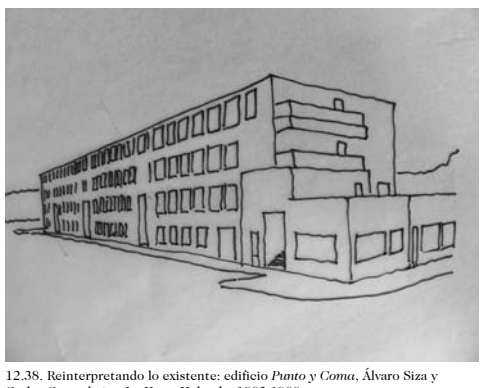
12.40. Estrategias ambientales: sección, *House Lützowstraße*, IBUS, Berlín, Alemania 1989.

Un caso especial por la aplicación que contiene sobre el ahorro de energía, es el edificio diseñado por el IBUS (Instituto de investigación arquitectónica, ambiental y solar) para Berlín, Alemania, en 1989. En este caso se utilizan una serie de estrategias espaciales para reducir los gastos energéticos en calentamiento y refrigeración de aire cuya preocupación se ha extendido a casi todos los rincones del planeta para salvaguardar la existencia de la especie humana; dos años después aparece un edificio proyectado por el austriaco Helmut Richter (1941) en Viena, Austria, que contiene 62 unidades de diversa composición, en el que además la geometría utilizada para algunos componentes de la planta de las unidades logra imprimir un acento dramático a la percepción espacial interior haciendo un aporte significativo en la percepción del *espacio doméstico* arquitectónico.

12.41. Lo ambiental en lo doméstico: complejo habitacional *Brunner Strasse*, Helmut Richter, Viena, Austria, 1986-1991.



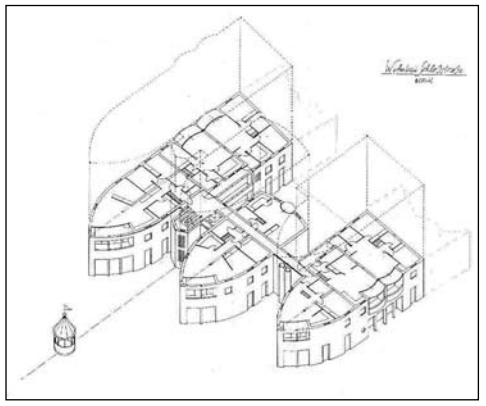
12.37. Multiplicidad tipológica de las unidades internas: complejo urbano, Diener & Diener, Basilea, Suiza, 1981.



12.38. Reinterpretando lo existente: edificio *Punto y Coma*, Álvaro Siza y Carlos Castanheira, La Haya, Holanda, 1983-1988.

Como derivas de los bloques delimitadores de manzanas, aparecen los edificios que se incrustan dentro de predios de manzanas paramentales. Dichos predios pueden ser en esquina o entre medianeros y la geometría de la planta puede a su vez variar desde un lote completamente regular y ortogonal, hasta uno de tortuosa configuración producto de los residuos de otros predios. Un proyecto muy llamativo por la difícil geometría y la solución ingeniosa de un patio articulador central en el corazón del proyecto, lo constituye el edificio proyectado por los españoles Antonio Cruz (1947) y Antonio Ortiz (1947) en la Calle Doña María Coronel en Sevilla, España; este edificio construido entre 1974 y 1976 está ubicado en el casco antiguo de la ciudad y se adapta a la difícil geometría del lote ordenando tres viviendas por piso, cada una de las cuales tiene una planta diferente para acomodarse a los tres brazos del lote, el conjunto se ve enriquecido formalmente en el interior por la configuración de la perspectiva lograda en el patio que aglutina y absorbe la compleja geometría del lote posibilitando así imágenes perceptuales memorables de gran interés.

12.42. La inserción intersticial: edificio en la calle Doña María Coronel, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Sevilla, España, 1974-1976.



12.43. El complemento metafórico: edificio de viviendas en *Schlosstrasse*, Gustav Peichl, Berlín, Alemania, 1985-1989.

Otro ejemplo bastante conocido es el edificio de remate lateral en el extremo de un bloque urbano en Schlossstrasse, Berlín, Alemania terminado en 1989 bajo los planos del austriaco Gustav Peichl (1928); este caso que soluciona cincuenta apartamentos, se vale de la fragmentación del volumen general en tres cuerpos en forma de peine que adoptan la forma externa del casco de una embarcación; el edificio además cuenta con locales y restaurantes en el primer nivel, lo cual aporta a la relación con el espacio público de la calle y vincula lo público con lo privado sin mezclas indeseadas. En este abanico variopinto puede destacarse también la Casa Doble del grupo holandés MVRDV realizada en Utrecht, Países Bajos, en 1997, magnífica edificación bifamiliar, que con un lenguaje contemporáneo, reinterpreta las cualidades urbanas y plásticas de las edificaciones preexistentes en un parque del siglo XIX.

De todas formas, en este tipo de casos de bloques paramentales conformadores del sentido tradicional de la manzana, bien sea en esquina o entre medianeros, tampoco se encuentran plantas de unidades significativamente diferentes de las que ya se han comentado y que tienen origen en los tipos aparecidos a finales del siglo XIX, el interés de los proyectos, como se ha comentado, radica fundamentalmente en los aportes de carácter urbano más que en los que tienen que ver con el soporte espacial para la experiencia arquitectónica del *espacio doméstico,* se siguen replicando los modelos modernos de los paradigmas sin discutir su falacia dentro de una dinámica en la cual se imponen los modelos hegemónicos, pero también se aceptan sin actitud crítica, lo cual confirma la ausencia de una reflexión sistemática de la disciplina de la arquitectura para dar cabida a la intimidad doméstica dentro de un contexto social, económico, político y cultural completamente diferente que se inserta dentro de una multiplicidad de sentidos y valores incluidos dentro del espíritu contemporáneo posmoderno.

12.44. Remirando la cualidad urbana de lo doméstico: *Casa doble*, Bjarne Mastenbroek, MVRDV, Utrech, Países Bajos, 1997.

CAPÍTULO 13

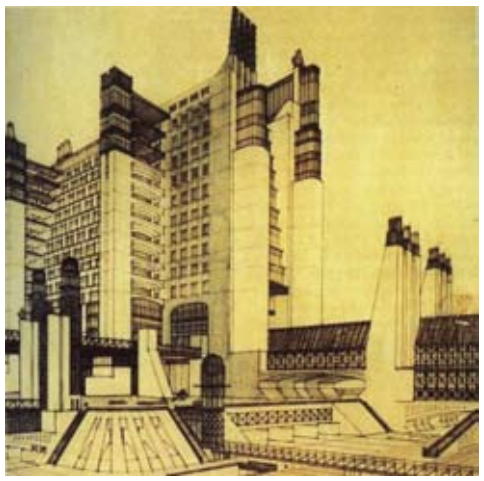
AVIZORANDO FUTUROS

Ya se ha dicho que la década del sesenta del siglo XX fue crucial para el desarrollo de la cultura y marcó un hito fundacional en la historia al abrir nuevos horizontes de pensamiento y anticiparse al futuro presente. En aquellos años apareció un fenómeno de disolución de límites en el universo del arte que influyó notablemente a la arquitectura y por supuesto al *espacio doméstico*. A partir de los años sesenta, tanto la pintura, como la escultura demostraron una capacidad ilimitada de flexibilizar sus dominios e incluyeron dentro de sus *espacios* diversas manifestaciones, medios, objetos, instrumentos, materiales y expresiones; por eso el filósofo y crítico del arte inglés Herbert Edward Read[1] (1893-1968) reflexionando sobre el *espacio escultórico* reciente, se pregunta si sus producciones pueden realmente considerarse escultura, puesto que ella ha estado asociada desde sus comienzos prehistóricos con una forma sólida, de masa y relacionada con una cierta ocupación espacial. A mediados de esta década, la teatralidad y los *performances* permitieron virar el espacio escultórico modificando la actitud clasicista de comprensión de la realidad que estaba todavía introyectada en las corrientes modernistas como el Futurismo, el Constructivismo, el Arte Cinético, el Lumínico y el Minimal. Esta intromisión afortunada de lo teatral en la escultura, deconstruyó el sentido convencional de la experiencia del espectador acercándola a nuevos terrenos movedizos.

13.3. El afán constructivista: *TorreTatlin (Monumento a la tercera internacional)*, Vladímir Yevgráfovich Tatlin, maqueta, 1920.

13.4. La visualidad plástica: *Esfera concorde*, Jesús Rafael Soto, escultura, hilos de nailon y madera, 1996, instalación en el Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay, colección particular.

13.1. La incursión de la teatralidad en el espacio escultórico: *Cómo explicar pintura a una liebre muerta*, Joseph Beuys, *performance*, 1965, Dusseldorf, Alemania.



13.2. La belleza y el lirismo de la ciudad futurista: *Ciudad nueva*, Antonio Sant´Elia, 1913-1914.

13.5. La luz como signo y símbolo: *Wave function*, Paul Fiedlander, escultura cinética de luz estroboscópica, 2007, *Exposición Almas y Máquinas*, Museo Reina Sofía, Madrid, España.

En este sentido expandido de la escultura aparecen diversas experiencias cercanas a la arquitectura, de las cuales merece destacarse aquellas que entendiéndose como pura negatividad, como una combinación de exclusiones, centran su reflexión en los límites externos de lo excluido. Los trabajos realizados entre 1968 y 1970 por artistas como los estadounidenses Robert Morris (1931), Robert Smithson (1938-1973), Michael Heizer (1944), Richard Serra (1939), Walter De Maria (1935), Robert Irwin (1928), Sol LeWitt (1928-2007) y Bruce Nauman (1941) permitieron constatar que la obra se concibe

[1] Herbert Read, *La escultura moderna* (Concha de Marco, tr.), México, Hermes, 1964, p. 250.

como "[…] expresión de una oposición lógica afirmada como un par de negaciones, pueden transformarse por simple inversión en los mismos opuestos polares pero expresados positivamente".[2] De tal suerte, la incursión del arte en experiencias en las que las polaridades complementarias se ven manifiestas abierta y sistemáticamente, lo acercan a un ideal estado de equilibrio.

13.6. Lo sólido transmutado: *Eles*, Robert Morris, escultura, acero inoxidable, 235 x 235 x 61 cm, instalación colectiva, trabajo de Sol Le Witt sobre las paredes, 1965, Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York, EEUU.

13.7. Los límites externos de lo excluido: *Malecón Espiral*, Robert Smithson, instalación, roca negra, cristal de sal, tierra, 1969-1970, Rozelle Point, Great Salt Lake, Utah, EEUU.

13.12. Oposición de negaciones: *Cuatro colores básicos*, Sol le Witt, grabado, 20 x 25.4 cm, 1971, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.

13.13. La afirmación de lo inverso: *La fuente de los cien peces*, Bruce Nauman, instalación, 97 peces de bronce fundido, tubos, resina epóxica y fibra de vidrio, Galería Donald Young, Chicago, Illinois, EEUU.

13.8. Explorando otras dimensiones y territorios: *Doble negativo*, Michael Heizer, land art, 45700 x 15200 x 9100 cm, 1969-1970, Mormon Mesa, cercanías de Overton, Nevada, EEUU.

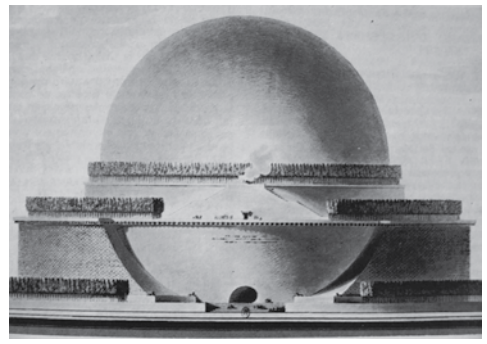
13.9. Impresiones y deseos atmosféricos: *Intersección II*, Richard Serra, escultura, acero cortina, dos secciones de 400 x 1570 x 5.4 cm, y dos secciones de 400 x 1550 x 5.4 cm, 1992-1993, Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU, donación de Jo Carole y Ronald S. Lauder.

13.10. La naturaleza controlada: *Campo de rayos*, Walter de Maria, 1977, instalación de varillas de acero rolado, cada varilla de 600 cm, Desierto de Quemado, Nuevo México, EEUU.

13.11. El espacio arquitectónico poéticamente trastocado: *Varese Scrim*, Robert Irwin, instalación, scrim y superficie translúcida, 304.8 x 609.6 cm, 1973, Museo de Arte Moderno, Fort Worth, Texas, EEUU.

Para el español, doctor en arquitectura y en historia del arte, Javier Maderuelo[3] (1950), esta expansión involucra directamente el espacio físico y el espacio conceptual de la arquitectura, ya que la escultura extiende sus límites hacia territorios tradicionalmente reservados a la arquitectura. De esta extensión, la arquitectura ha sacado para su provecho una práctica arquitectónica menos prejuiciada disciplinar y formalmente. Aparece una nueva manifestación plástica que hibrida los dominios de ambas prácticas artísticas disolviendo los límites de cada una y conformando lo que se conoce como el Arch Art. Muchas de las obras ubicadas dentro de este denominado Arch Art, bien sea que hayan sido propuestas por arquitectos o por escultores, acuden a figuras retóricas, metafóricas o metonímicas de la arquitectura cuestionando el sentido moderno de la obra como un universo cerrado, autónomo e independiente de otras prácticas. Un caso reciente bastante evidente de un trabajo metafórico es la *Marquesina de parada de autobús* diseñada por el arquitecto Peter Eisenman que se encuentra en Aquisgrán, Alemania, en el que el referente orgánico alude a las formas de un insecto que se materializa bajo una serie de planos triangulares colocados en ángulo. Sin embargo, a pesar de lo aparentemente novedoso del Arch Art, estas obras realizan una actualización de las experiencias escultóricas o arquitectónicas en las que las barreras entre ambas prácticas artísticas se ven desvirtuadas.

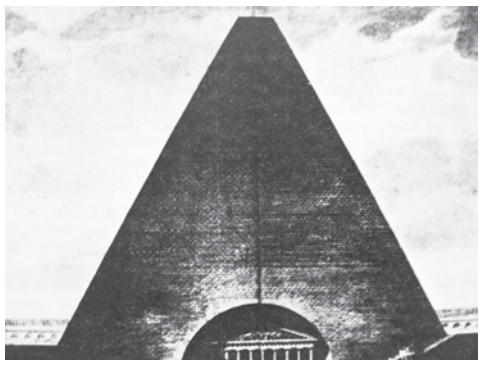
13.14. El trabajo metafórico: marquesina de parada de autobús, Peter Eisenman, Aquisgrán, Alemania.



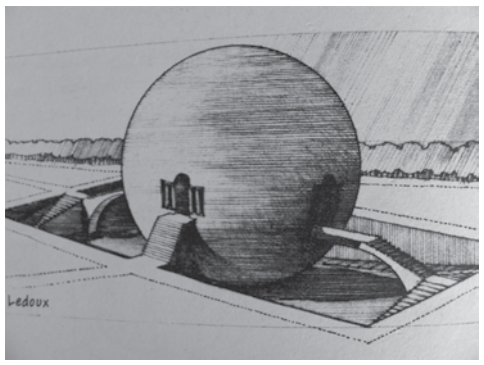
13.15. Ancestros del arch art: *Cenotafio a Newton*, Etienne Louis Boullée.

[2] Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Alfredo Brotons Muñoz, tr.), Madrid, Akal, 2002, p. 67.
[3] Javier Maderuelo, *El espacio raptado,* Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, p. 21.

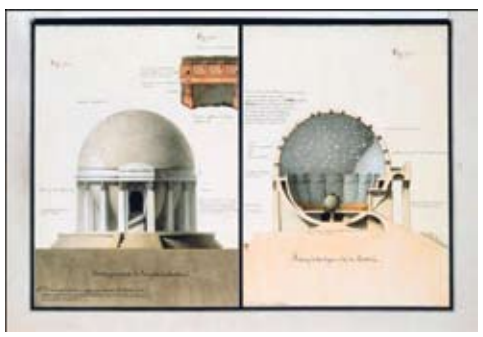
Otras experiencias que dentro del Arch Art merecen ser reseñadas aquí son los denominados *folies,* que se conocen ya desde el siglo XIX a partir de los trabajos de los franceses Etienne-Louis Boullée (1728-1799), Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y Jean-Jacques Lequeu (1757-1826). Pero los recientes folies hacen uso de toda clase de lenguajes, tecnología y materiales como el Restaurante pez del arquitecto nacido en Canadá Frank Gehry (1929) en Kobe, los módulos del parque de la Villette de París del arquitecto suizo Bernard Tschumi (1944) de la década del ochenta, la vivienda del arquitecto argentino Emilio Ambasz (1943) titulada El hombre es una isla o las recientes Casas de té del también arquitecto japonés Shigeru Uchida (1943). Algunos trabajos compartidos entre arquitectos y escultores han dado cabida a interesantes obras como el Yerba Buena Bilding, rascacielos construido en Los Ángeles y creado por el arquitecto argentino Cesar Pelli (1926) y el escultor estadounidense nacido en Irán, Siah Armajani (1939) en 1988, o el proyecto utópico del *Bridge Between Ttwo Buildings* de F. Ghery y Richard Serra concebido en 1981 y que incluía el Chrysler Building y las destruidas Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York el fatídico 11 de septiembre de 2001.



13.16. La idealización poética: *Necrópolis*, Etienne Louis Boullée.



13.17. Arte, sitio y domesticidad: *Casa de un guarda*, Claude Nicolas Ledoux, 1804, Mupertius, Baja Normandía.



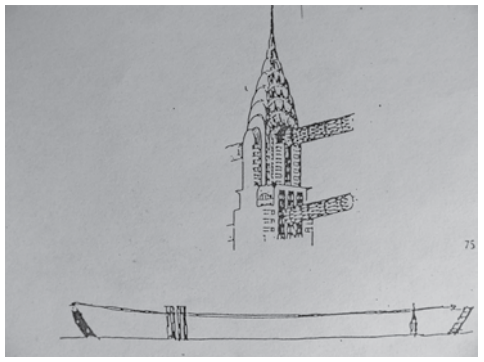
13.18. Versiones cosmogónicas del espacio: elevación y sección, *Templo de la tierra*, Jean-Jacques Lequeu.

13.19. El mundo onírico presente en la posmodernidad arquitectónica: *Restaurante pez*, Frank Gehry, Kobe, Japón, 1986-1987.

13.20. La tecnología al servicio del arte: *Folie Nº P6*, Bernard Tschumi, Parque de la Villette, París, Francia, 1982-1990.

13.21. Una casa para el espíritu: vistas interior y exterior, *El hombre es una isla*, Emilio Ambasz, cercanías de Burguillos, Sevilla, España, 1975-2004.

13.22. Recintos de purificación: casas de té, imagen exterior de *So-an, Gyo-an* y *Ji-an*, e interior de *So-an*, Shigeru Uchida, seda vegetal japonesa, papel japonés, bambú, 240 x 240 x 200 cm, 1995, Fundación Conran, Londres, Inglaterra.



13.23. El pez de Ghery saltando en el Río Hudson, atrapado por la vara de Serra: *Bridge between two buildings*, Frank Gehry y Richard Serra, 1981, exposición: Collaborations artists & architects, The Architectural League of New York, Nueva York, EEUU.

El cambio de paradigma que ha dado la Posmodernidad tiene implícita la idea de que el arte y la ciencia son polaridades complementarias que expresan de diferente manera la concepción del mundo; en este modelo también se incluye la tensión entre sensibilidad y razón, evidenciándose una de las tendencias posmodernas del arte de ir hacia la naturaleza como giro ante el cuestionamiento de la racionalización del Proyecto Moderno. Uno de los modelos arquitectónicos surgidos como reacción a esta racionalización abstrusa es la llamada Arquitectura Deconstructivista que tiene un presagio indiscutible en la Casa del arquitecto Frank Gehry, ubicada en Santa Mónica, California, Estados Unidos, y cuya reforma realizada en 1978 anunciaba a viva voz, los principios de una forma arquitectónica distante de la geometría clásica euclidiana. "Inspirado por varios artistas californianos amigos suyos, que insistían en la primacía de la percepción y no del concepto, en la modulación de la forma, Gehry trabajó de manera intuitiva utilizando una especia de bricolaje arquitectónico, la misma téenica de collage que Picasso creó para sus esculturas unos sesenta años antes".[4] Sin duda alguna, en los proyectos de Gehry, el péndulo de la composición formal arquitectónica se orienta a la polaridad analógica del pensamiento intuitivo. No obstante, queda la duda de si este pensamiento compositivo y formal logra modificar la concepción del espacio arquitectónico como recinto propio de la experiencia doméstica para acercarlo a la poética propia del *espacio doméstico.*

[4] Richard Weston, *Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX* (Margarita Kirchner, tr.), Barcelona, Blume, 2002, p. 216.

13.24. La herencia racionalista del Proyecto Moderno: casa prefabricada *Micro compact home*, Horden Cherry Lee Architects.

13.25. La reacción deconstructiva: *Casa Gehry*, Frank Gehry, Santa Mónica, California, EEUU, reformada en 1978.

Dentro de esta tendencia plástica, uno de los proyectos más influyentes de la Arquitectura Deconstructivista doméstica es la Casa Open diseñada por el estudio Coop Himmelb(l)au conformado por el austríaco Wolf Prix (1942) y el polaco Helmut Swczinsky (1944) entre 1983 y 1990 que no ha sido construida, aunque muestra representativamente la ligereza y fragmentación propia del estilo. Una historia particular gira al rededor de este proyecto ya que en 1984 un cliente compró los diseños y cuando se inició la construcción murió; posteriormente se puso en venta el diseño a través del Sotheby´s International Reality, pero no ha encontrado comprador dejando ver una cierta distancia entre los deseos domésticos reales y las ideas abstractas de los proyectistas.

13.26. La fragmentación en el *espacio doméstico*: *Casa Open Mlibu*, Coop Himmelb(l)au (Wolf Prix y Helmut Swczinsky, 1983-1990, maqueta.

Los límites entre arte y arquitectura se pierden de manera notoria en estas obras y lo que en última instancia permiten corroborar, es la aparición de una nueva noción de tiempo y espacio en el nuevo paradigma cultural condicionado por una actitud nómada, errática y de disolución que simultáneamente convive con la necesidad sedentaria, introyectada e íntima del *espacio doméstico*. Entre las obras de Arch Art emparentadas con el dominio doméstico y que responden a la condición errática mencionada, se pueden nombrar la Casa maleta portátil de los jóvenes arquitectos parisinos Claire Petetin y Philippe Grégoire del estudio TimeZone; la Casa básica portátil diseñada por Martín Ruíz de Azúa; y los Vehicles for the Homeless propuestos por el polaco Krzysztof Wodiczko (1943) que se aproximan al *espacio doméstico* contemporáneo tratando de reinventarlo y de generar a partir de la experiencia estética una nueva escenificación a la manera gadameriana de una experiencia negativa, es decir, de una mirada completamente nueva a un fenómeno cualquiera según la cual se logra una verdadera experiencia. En estos tres ejemplos de trabajo experimental se atiende la noción democrática del espacio doméstico y al mismo tiempo se perfila la intención de reflexionar sobre la posibilidad de movilidad en el e*spacio doméstico* que se entiende aquí como un territorio virtual lejano de la materialidad estática, densa y pesada para dar paso a una materialidad sutil, etérea y efímera más próxima incluso a la condición intangible de lo poético.

13.27. El nuevo fuego del hogar: ordenadores, televisores, internet, casa española contemporánea, Mario Louro.

13.28. La condición errática de lo doméstico: *Habitáculo casa maleta portátil*, TimeZone.

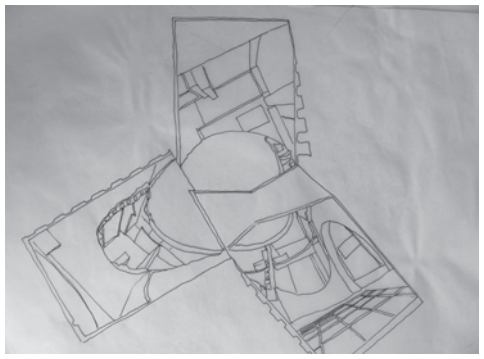
13.29. Experimentos actuales para la movilidad: *Casa básica portátil*, Martín Ruiz de Azúa.

13.30. La emergencia democratizada: *Vehículos para los sintecho*, Krzysztof Wodiczko, 1988.

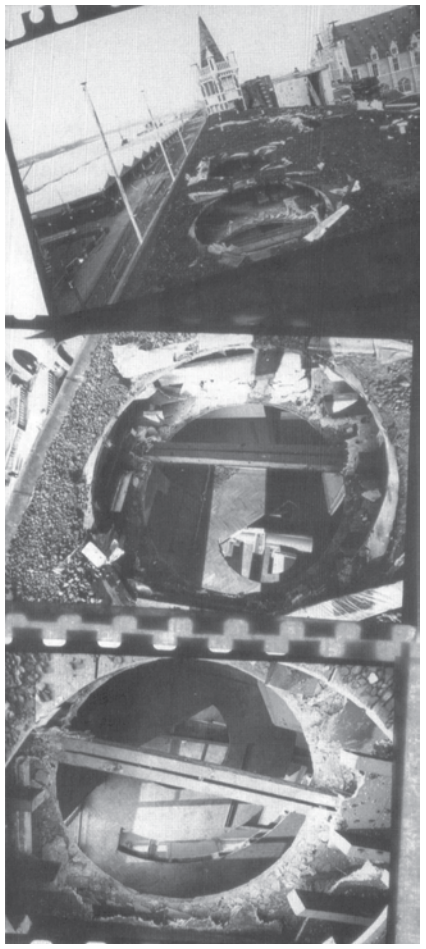
13.31. La condición intangible del aspecto trascendente: *El mundo de Cristina*, Andrew Wyeth, pintura al temple sobre tabla de yeso, 82 x 121 cm, 1948, Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU.

Ahora bien, lo conquistado de manera definitiva por el Arch Art, es lo que las vanguardias del siglo pasado iniciaron al orientar sus esfuerzos contra la inutilidad y la limitación tecnológica y que como lo manifiesta el historiador marxista británico, nacido en Egipto Eric Hobsbawm (1917) "[…] con firme convicción desde el futurismo, buscaban el modo de derribar las barreras entre color, sonido, forma y palabra; es decir, buscaban una suerte de unificación de las artes".[5] Esto mismo es lo que Marchán Fiz plantea en el sentido de la pérdida de los límites entre las prácticas artísticas y que el austriaco Franz Popper (1902-1994) hablando de los entornos pluriartísticos confirma cuando escribe que "de este modo las fronteras que separan las distintas artes se desvanecen en la medida en que el artista actúa ahora como intermediario (ya se trate de un trabajo de construcción arquitectural o urbanístico, dentro de una sala de espectáculos o en la calle)".[6]

13.32. Derribando barreras: *Casa ideal*, Zaha Hadid, IMM (Feria Internacional del Mueble), Colonia, Alemania, 2007.



13.33. Desdibujamiento de la intimidad: *Intersección cónica*, Gordon Matta-Clark, edificio del s. XVII, París, Francia, 1975.



13.34. Fundiendo el pensamiento artístico con el tectónico: *Office Barroque*, Gordon Matta-Clark, Amberes, Bélgica, 1977.

Aquí también cabe citar al argentino Néstor García Canclini[7] (1939) que apoyado en el antropólogo posmoderno estadounidense Renato Rosaldo (1941), propone que una cultura como un universo autónomo coherente ya no se puede concebir dentro de las características del mundo actual; de lo cual se infiere que tanto en la cultura como en el arte, son cada vez más y más comunes las divagaciones cruzando fronteras antes infranqueables entre conocimientos, disciplinas, oficios, áreas, culturas, grupos y por supuesto manifestaciones artísticas. Un caso clásico destacable dentro de este desdibujamiento de límites, es el del estadounidense Gordon Matta-Clark (1943-1978), quien utilizó edificios como material propio de sus esculturas en las que transgredió la definición entre los dominios públicos y privados de lo doméstico rompiendo literalmente los muros y elementos delimitantes; véase por ejemplo su *Intersección cónica* realizada en 1975 en un edificio parisino del siglo XVII destinado a la demolición, u *Office Barroque,* intervención en una estructura arquitectónica de Amberes, Bélgica en 1977. Pareciera que ahora y a través de este tipo de obras, el péndulo de la cultura se aproximara a su punto de equilibrio, al respecto "[…] Matta-Clark se propone fundir dos pensamientos: el pensamiento artístico que le permite mantenerse libre frente al espacio y sus posibilidades, y el pensamiento arquitectónico que le ofrece los instrumentos para construirlo".[8] Estas aproximaciones al dominio íntimo doméstico desde el arte escultórico, subrayan la posible argumentación de la tesis del equilibrio pendular.

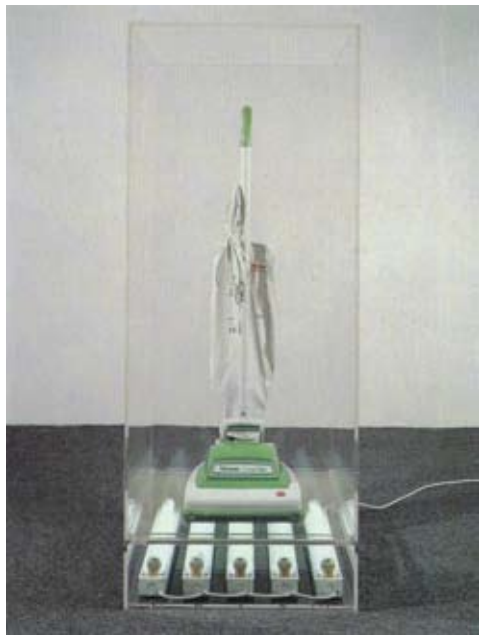
13.35. La revelación de lo íntimo: *Site-specific installation view*, Robert Gober, 1992-1993, Dia Center for the Arts, Nueva York, EEUU.

Ahora que Matta Clark aparece en el discurso, cabe hacer una reflexión sobre la actual disolución de los territorios de lo privado y lo público del *espacio doméstico* contemporáneo pues esta es una característica revelada por muchos artistas y puesta en evidencia por los medios informáticos y las redes de comunicación. La obra de artistas como el estadounidense Robert Gober (1954), el afrocubano emigrado a los Estados Unidos, Félix González-Torres (1957-1996), el también norteamericano Jeff Koons (1955) y la inglesa Rachel Whiteread (1963), entre otros, muestra de manera contundente esta pérdida de las fronteras entre un universo y otro acudiendo al afán voyerista, publicitario y comercial de la cultura contemporánea. Pero esta exhibición indeseada de lo íntimo incluso aparece en el ámbito arquitectónico

[5] Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (Gonzalo Pontón, tr.), Barcelona, Crítica, 1999, p. 15.
[6] Frank Popper, *Arte, acción y participación,* España, Akal, 1989, p. 171.
[7] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad,* México, Grijalbo, 1990, p. 293.
[8] Luca Galofaro, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo,* Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 33.

de lo doméstico decapitando de tajo una de las cualidades del *espacio doméstico* que como se ha visto, de manera ancestral y por miles de años ha estado presente en su consistencia y su fundamento.

13.36. Exponiendo lo profundo: *Sin título*, Félix González-Torres, 1991.



13.37. Juegos de dentrodería: *New hoover convertible*, Jeff Koons, 1980, aspiradora hoover, Plexiglas, lámparas fluorescentes, 142 x 57 x 57 cm.

13.38. La solidez densa del *espacio doméstico: Casa 1993*, Rachel Whiteread, hormigón armado, esquina de Grove Road y Roman Road, Londres, Inglaterra, 1993.

Vale la pena entonces plantear un cuestionamiento serio y profundo sobre esta ruptura que ha conllevado a la pérdida de uno de los valores claves del *espacio doméstico* en Occidente que más parece obedecer a una moda, un gusto pasajero por una condición objetual estética y visual de la composición de cajas transparentes, y a la mencionada tendencia perversa del consumismo alocado que busca estrategias publicitarias para capturar miradas en beneficio de los *ratings* y las consecuentes ganancias económicas evidenciables en programas televisivos como *Gran Hermano, Laura en América* y muchos otros *realitys* y programas similares en los que se expone lo íntimo como mercancía de consumo. "En semejante imaginación hay, frente al espíritu de observación, una inversión total. El espíritu que imagina, sigue aquí la vía inversa del espíritu que observa".[9]

13.39. Tendencias perversas: publicidad de *Gran Hermano*, programa televisivo, *New York Times Magazine*.

13.40. El mínimo absoluto: *Cápsula dormitorio*, Kisyio Kurokawa.

Dentro de este terrible panorama cultural en el que se ve inmerso el *espacio doméstico,* la radiografía que evidencia lo patógeno puede contrarrestarse con algunos casos que proponen desde el tipo unifamiliar aislado caminos de reconducción para la intimidad del presente y del futuro próximo que se debate entre las dos dimensiones complementarias que caracterizan a la especie humana en tanto reflejo del universo del cual hace parte. Apuntando pues hacia una definición arquitectónica equilibrada y en armonía entre estas dos polaridades, aparecen excepciones dentro de lo que puede llamarse la casa como obra de arte, en donde se conjugan las principales teorías e intenciones ideológicas para materializar los sueños domésticos de creadores y promotores.

Dentro de los casos más representativos y destacables por la contribución a preservar los valores fundamentales del espacio doméstico y al mismo tiempo proponer escenarios arquitectónicos apropiados a las nuevas necesidades del espíritu contemporáneo aparece el holandés Rem Koolhaas (1944), uno de los arquitectos más prestigiosos de la actualidad, que ha diseñado y construido numerosas casas unifamiliares, dentro de las que se destacan la Villa dall´Ava en Saint-Cloud, en las afueras de París, Francia, en 1991, y la Casa en Burdeos, Francia, de 1998; en la primera, una serie de citas retomadas de otras casas como la Casa Tugendhat de Mies, la Case Study 22 de Pierre Koenig, la Villa Mandrot y la Ville Savoye de Le Corbusier, conviven en la actitud híbrida apropiacionista y palimpséstica que enjuaga muchas de las obras de arte contemporáneas dentro del nuevo pensamiento posmoderno de corte intuitivo, simbólico y analógico. Es de destacarse que la casa de Burdeos es un microcosmos complejo para un

[9] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 187.

personaje discapacitado que prácticamente limita su universo al interior de su domesticidad pero que ve enriquecida su experiencia existencial íntima gracias a la riqueza espacial propia del artefacto arquitectónico creado por Koolhaas.

13.41. Al rescate de lo fundamental: *Casa dallÁva*, Rem Koolhaas, París, Francia, 1991.

13.42. El palimpsesto doméstico: *Casa en Burdeos*, Rem Koolhaas, Burdeos, Francia, 1998.

13.45. Respuesta concreta y radical a la dimensión habitable: *Casa Ungers*, Oswald Mathias Ungers, Colonia, Alemania, 1995.

Dentro de lo que podría denominarse como un tardo minimalismo arquitectónico como deriva de la modernidad en la que se persiguen la eliminación de lo decorativo, los acabados, las texturas, lo fragmentado, y en cambio se subrayan lo preciso, lo puro, lo aséptico y unitario, pueden citarse la Casa Neuendorf en Mallorca, España del estadounidense John Pawson (1949) y el británico Claudio Silvestrin (1954) fechada en 1987-89; la Casa Gaspar del español Alberto Campo Baeza (1946) diseñada en 1991 en Zahora, España; la Casa Ungers del alemán Oswald Mathias Ungers (1926) en Colonia, Alemania, 1995 y la Casa Skywood en Middlesex, Inglaterra, realizada por el inglés contemporáneo Graham Phillips en 1998. Esta tendencia insiste en el soporte de corte abstracto y condiciones básicas como contrapunto de la complejidad e inestabilidad del *espacio doméstico* actual; sin embargo, la intención aquí pasa de ser meramente plástica y visual para recomponer un equilibrio en beneficio de lo íntimo propiciando plataformas materiales aptas para lo impredecible, lo mutante y ambiguo.

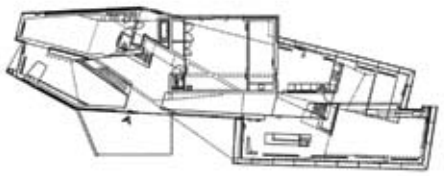
13.46. Persistencia abstracta: planta y vista exterior, *Casa Skywood*, Graham Phillips, Middlesex, Inglaterra, 1998.

13.43. La asepsia en lo íntimo: Casa Neundorf, John Pawson y Claudio Silvestrin, Mallorca, España, 1987-1989.

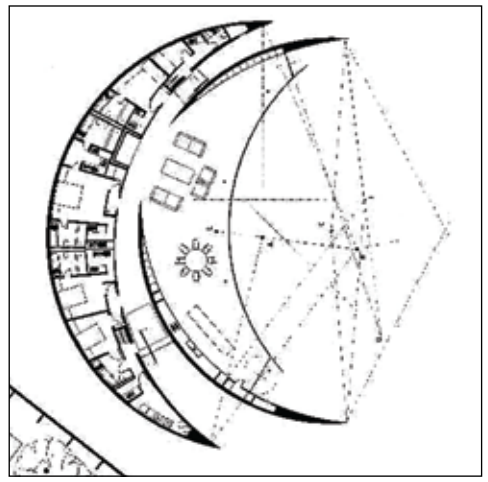
13.44. Derivas asépticas: *Casa Gaspar*, Alberto Campo Baeza, Zahora, Cádiz, España, 1991.

La búsqueda y la aparición de teorías y sistemas proyectuales cada vez más personales y casi esotéricos han invadido la arquitectura de las casas contemporáneas. Pero las ideas totalmente nuevas no son fáciles de lograr en arquitectura, además como se ha visto, ni siquiera parecen ser muy deseables en el ámbito referente al *espacio doméstico* y a casi cualquier edificio puede encontrársele sus ancestros y precedentes; lo mismo sucede con la casa unifamiliar aislada, que aunque permite mayor libertad en el diseño y en los lenguajes propuestos, casi siempre resulta siendo una variación temática a un tipo preconcebido. Además como se ha planteado, "[…], la casa, representa el modo concreto del vivir de un pueblo, la manifestación puntual de una cultura, se modifica muy lentamente".[10] Estas ideas se pueden constatar en la Casa Möbius en Het Gooi, Holanda, fechada en 1999 de los neerlandeses Ben Van Berkel (1957) y Caroline Bos (1959), en la que el diseño obedece a una forma fluida como metáfora de la condición vital de la intimidad doméstica. También sucede algo similar en la casa diseñada por Steven Holl en Dallas, Texas, Estados Unidos en 1992, conocida como la Casa Stretto por el origen conceptual en el stretto musical que condujo al arquitecto a "[…] adoptar el modelo en cuatro movimientos, rico en stretto, de la Composición para cuerda, percusión y celeste de Bartók como modelo: la luz y el espacio serían un eco de la división entre los sonidos de percusión y cuerda y las ricas texturas instrumentales de la música".[11]

[10] Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (José María Ferrer Ferrer y Salvador Tarragó Cid, tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 112.
[11] R. Weston, *Op. cit.*, p. 242.



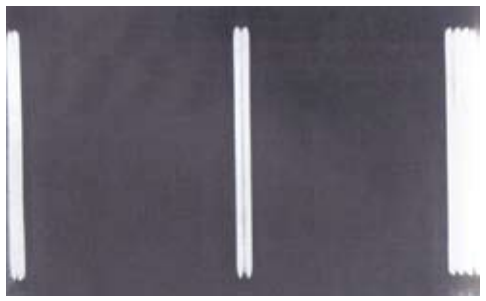
13.47. La fluidez como metáfora de la condición vital: Vista exterior y planta, *Casa Möbius*, Ben van Berkel y Carolin Bos, Het Gooi, Holanda, 1999.



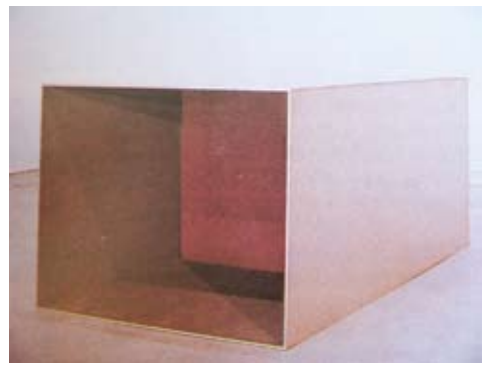
13.49. Actitud respetuosa con lenguaje moderno: vista exterior y planta, *Casa Crescent*, Ken Shuttleworth, Wiltshire, Inglaterra, 1999.

13.48. Música solidificada: vista exterior y planta, *Casa Stretto*, Steven Holl, Dallas Texas, EEUU, 1992.

13.50. De nuevo el arquetipo: *Casa Rudin*, Jacques Herzog y Pierre De Meuron, 1993, Lymen, Francia.



13.51. Vínculos conceptuales para el *espacio doméstico: Los tres nominales (dedicado a Guillermo Ockham)*, Dan Flavin, 1963-1964, luz fluorescente blanca y fría, Galería John Weber, Nueva York, EEUU.



13.52. Proximidades transgredidas: *Sin título*, Donald Judd, aluminio anodinado y plexiglas azul, 124 x 274 x 155 cm, Colección de Arte Contemporáneo, Fundación "la Caixo", Barcelona, España.

Para finalizar el listado de referentes de casas dentro del polivalente y diverso panorama actual, se toman dos ejemplares proyectos. El primero es la Casa Crescent del británico Ken Shuttleworth (1952) construida en 1999 en Wiltshire, Inglaterra, que muestra una vertiente evolucionada de la Arquitectura Moderna, mucho más respetuosa con el entorno y con la tradición y que además incorpora una serie de estrategias de emplazamiento, orientación y diseño solar pasivo comprometidas con una actitud ecológica y de preservación de los recursos naturales. El otro caso es el de la Casa Rudin en Lymen, Francia, construida en 1993 por los renombrados suizos Jacques Herzog (1950) y Pierre De Meuron (1950); este proyecto que adopta la imagen arquetípica de la casa como la expresión más poética de su interioridad asociada a la domesticidad arquitectónica, es una obra de arte que implica una reflexión prudente e intensa sobre el problema de la Casa. Richard Weston[12] la vincula conceptualmente con los trabajos artísticos de los conocidos estadounidenses Dan Flavin, nacido en Jamaica (1933-1996) y Donald Judd (1928-1994), y a pesar de su apariencia externa que la sujeta a la herencia ancestral doméstica, no es convencional y se adentra, con el rigor constructivo y tecnológico necesario, a una propuesta que vincula el pasado al presente para proyectarse a un futuro posible en el que las apariencias visuales de la morfología, den paso a una experiencia espacial conmovedora y memorable. Esta casa permite también lo que se ha planteado en otros proyectos a lo largo de este texto al escenificar y materializar la fusión de horizontes gadameriana propiciando un lugar en el que "el alma encuentra en un objeto, el nido de su inmensidad".[13]

A pesar de estos y otros buenos ejemplos aislados, indudablemente, la arquitectura habitacional actual está un paso atrás respecto a las condiciones socio culturales de esta nueva era; tal vez por ello merece la pena hacer un recorrido por otras disciplinas y por otras experiencias artísticas para abrir los cielos de la posibilidad de transformación cualitativa del universo espacial doméstico. Tal vez uno de estos territorios inexplorados es el del comentado espacio escultórico actual que ha tomado el liderazgo después de recibir la posta de manos de la pintura y la literatura que agotaron su posibilidad de catalizadores de la realidad artística y que se ha constituido ahora en "la más activa y revolucionaria de las artes".[14] Los dispositivos y estrategias de la obra escultórica contemporánea facilitan la verdadera experiencia, aquella que según Gadamer contiene la negatividad

[12] *Ibíd.*, p. 262.
[13] G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 228.
[14] J. Maderuelo, *Op. cit.*, p. 22.

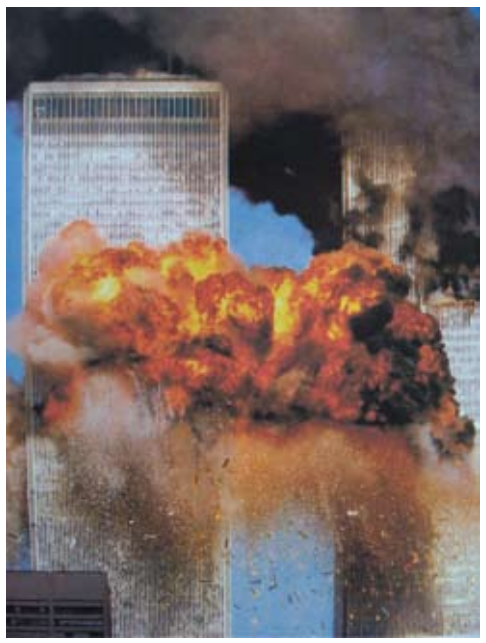
productiva propia de lo que no ha sido nunca antes experimentado, o por lo menos, no ha sido visto de dicha manera. Al respecto la escultora norteamericana Jessica Stockholder (1959) afirma "mi obra no presenta un ideal terminado de cómo han de ser las cosas, sino una sugerencia de cómo pueden cambiar; que las cosas podrían ser algo hasta ahora desconocido".[15] En tal sentido, la pugna entre la necesidad de asociarse con otros para la supervivencia y la necesidad de aislarse para construir la interioridad, que se evidencia como una constante en la historia del *espacio doméstico,* independiente de distinciones geográficas y culturales, podría entenderse como posibilitadora de un universo arquitectónico propicio para el urgente salto cualitativo de la especie basado en la aceptación de la doble definición polar de la esencia doméstica.

13.53. La posibilidad incierta: *Installation in my father´s back yard*, Jessica Stockholder, Vancouver, Canadá, 1983.

Si bien el arte posmoderno tiene un vínculo con la Modernidad, esta línea vinculante está estrechamente relacionada con la mencionada negatividad de la experiencia y plantea un giro en la balanza de las polaridades al incluir la dimensión irracional, lo discontinuo, lo analógico, lo subjetivo y relativo. El arte ahora apunta a aceptar que "la triste verdad es que la auténtica vida del hombre consiste en un complejo de oposiciones inexorables: día y noche, nacimiento y muerte, felicidad, desgracia, bueno y malo".[16] Las obras artísticas contemporáneas son fragmentos de una realidad particular producida por la práctica artística y como tal son contenedores del pensamiento simbólico, afirman la condición irracional de lo inconsciente y por lo tanto no poseen una versión lógica ni racional del espacio ni del tiempo abriendo entonces la posibilidad de incluir en lo arquitectónico la dimensión poética propia de la condición humana y necesaria de ser rescatada en el ámbito de lo doméstico si se quiere volver a recuperar el sentido protector, retroalimentador y conmovedor del espíritu.

La unidad rota del mundo en el que divaga actualmente el *espacio doméstico* tiene necesariamente que acudir a otras estrategias diferentes a las herederas del pensamiento moderno que demostró su incapacidad para resolver los problemas propios del ser humano en toda su complejidad y desde todas sus dimensiones. Los fenómenos que hoy afronta la humanidad en consecuencia con el pensamiento irreflexivo, insensible y dominante de la Modernidad como la pobreza recrudecida, la discriminación étnica, el nacionalismo exacerbado, el radicalismo religioso, el narcotráfico y el terrorismo, el calentamiento global, la crisis energética y ecológica y la generalizada actitud autodestructiva que se evidencian en ciertos acontecimientos históricos como los numerosos atentados terroristas a lo ancho y largo de todo el globo, la destrucción de las Torres Gemelas, la explosión del trasbordador Challenger en 1986 y la del Columbia en 2003, las múltiples e infructuosas guerras políticas y religiosas, etc., que subrayan la incapacidad de la ciencia, el militarismo y todos los hijos del pensamiento racional para catapultar el desarrollo de la humanidad en paz y armonía consigo mismo y con el universo, exigen una actitud diferente que debe insertarse desde lo más íntimo del *espacio doméstico* para contribuir no sólo con la posibilidad de supervivencia de la especie humana sino y sobre todo con la cualificación feliz de su devenir.

13.54. El cataclismo anunciado: inundación tras granizada, Bogotá, Colombia, 2007.



13.55. Destrucción inminente: Atentado 11 de septiembre de 2001, *Torres Gemelas*, Minoru Yamasaki, 1963-1973, Nueva York, EEUU.

13.56. La incapacidad de la ciencia: explosión del trasbordador espacial Challenger, 1986.

13.57. Guerra, guerra y más guerra: soldado norteamericano colocando la bandera de su país sobre una estatua de Sadam Huseim, 2003.

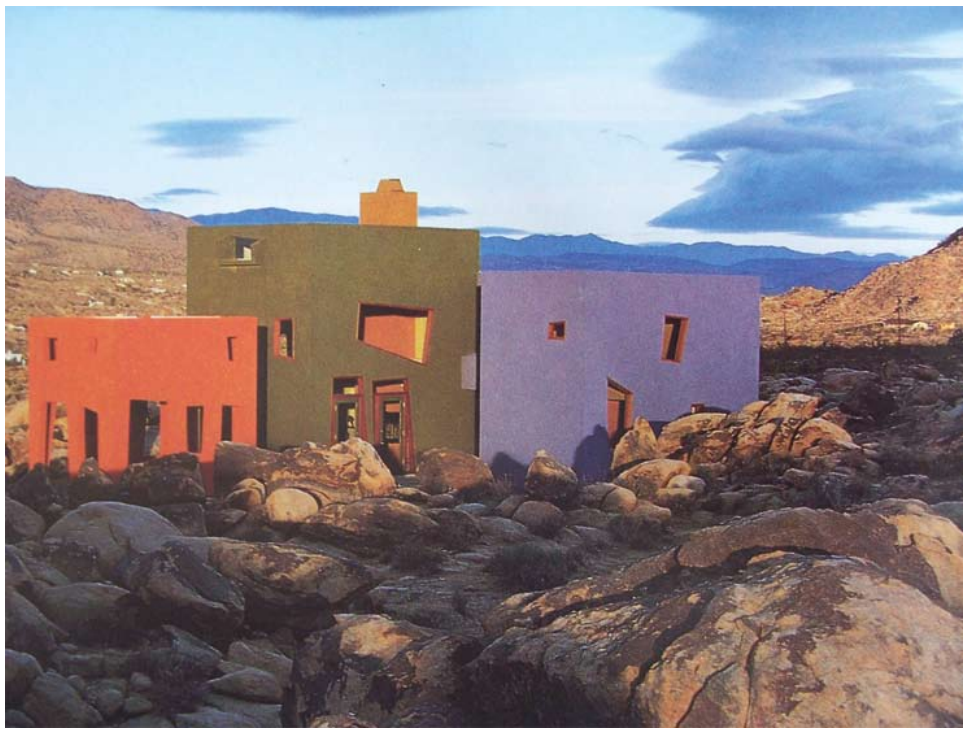
[15] Uta Grosenick y Burkhard Reimscheider, *Art at the turn of the millennium,* Köln, Taschen, 1999, p. 482.
[16] Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos* (Luis Escolar B., tr.), Madrid, Aguilar, 1969, p. 85.

El futuro pues debe intentar recuperar algunos asuntos claves arraigados en la noción ancestral doméstica, que como se ha visto a lo largo de este trabajo, se han perdido por distractores menos significativos. Una idea que se deduce de este análisis de la vivienda deja ver por ejemplo, que los tipos arquitectónicos habitacionales cambian muy lentamente en el tiempo y que quizás ello se deba a que la condición doméstica del hombre se transforma también muy lentamente; que a pesar del deseado cambio y la innovación propia del modernismo, los tipos espaciales habitacionales han perdurado con ligeras variaciones en el tiempo salvo aquellos que surgieron en consecuencia con la presión de la vida contemporánea; tal vez la arquitectura actual no ha contribuido en este sentido con el bienestar de la humanidad al disponer recintos y sistemas espaciales desarticulados de la tradición y la herencia milenaria para satisfacer supuestas necesidades que tienen más carácter cuantitativo que cualitativo, descuidando la esencia poética trascendente del ser humano. Cabría entonces retomar la lección ancestral sobre la construcción del *espacio doméstico* para recuperar la noción de un universo arquitectónico armónico y en consonancia con el sentido profundo de la existencia asociado al hogar protector, que aleja fieras, protege del frío invernal y permite la cocción de los alimentos para la recuperación de energías al lado de los íntimos y sus caricias amorosas.

Más de 20.000 años de afianzamiento del carácter simbólico del hogar en la memoria de la especie no puede borrarse de tajo en la actual arquitectura doméstica, de aquí se desprende entonces la necesidad de acudir al origen mítico de la domesticidad arquitectónica, pues la capacidad de encontrar la expresión adecuada para los tipos arquitectónicos domésticos actuales y la imposibilidad de encontrar la tranquilidad deseada frente al medio hostil que rodea en la actualidad al ser humano, se constituyen en una urgencia radical. Sin embargo, es de aclararse que la hostilidad mencionada ha superado el carácter matérico de las inclemencias de la intemperie y el ataque de fieras salvajes, instaurándose cada vez de manera más virtual en el centro mismo de la vida íntima. Además, si bien la arquitectura primitiva tiene sus cualidades positivas, debe aceptarse que las condiciones sociales en las cuales surgió, son diferentes de las que en la actualidad debe atender la arquitectura contemporánea, por lo que se hace necesario incorporar en ella toda suerte de dispositivos tecnológicos que cualifiquen el espacio sin detrimento de las cualidades poéticas descritas dentro de una materialidad acorde con los avances e invenciones que facilitan y mejoran las condiciones humanas contemporáneas.

13.58. Acudiendo a lo consustancial para proyectar el futuro: *Sin título*, Gareth Wiliams, lápices de colores.

De igual manera el esfuerzo por la cualificación del soporte arquitectónico habitacional debe estar dirigido a lo que poéticamente habita en la orbita doméstica como recinto protector, como nido y capullo, como perímetro seguro, íntimo y privado, asociado a la polaridad femenina amorosa y tierna, renovadora y generadora de vida y no exclusivamente como objeto producido por la razón en la que el juego plástico y la apariencia externa absorben la capacidad proyectual de los arquitectos anulando la sensibilidad propia de lo que profundamente requiere el hombre en el *espacio doméstico*.



13.59. Perímetro seguro, nido, capullo: *El monumento*, Schweitzer BIM, Joshua Tree, California, EEUU, 1987-1990.

BIBLIOGRAFÍA

Amándola, Giandomenico, *La ciudad postmoderna* (Marisa García Vergaray y Paolo Sustersic, tr.), Madrid, Celeste, 2000.

Argán, Giulio Carlo, *La Europa de las capitales. 1600 – 1700*, Barcelona – Ginebra, Carroggio-Skira, 1964.

_____, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal, 1987.

_____, *Salvación y caída del arte moderno* (Osvaldo López T., tr.), Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.

Ariés, Philippe y Georges Duby, *Historia de la vida privada. Tomo 2: la alta edad media* (Francisco Pérez Gutiérrez, tr.), Madrid, Taurus, 1991.

_____, *Historia de la vida privada. Tomo 5: el proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI- XVIII* (María Concepción Martín Montero, tr.), Madrid, Taurus, 1992.

Asensio Cerver, Francisco, *Casas del mundo*, Barcelona, Könemann, 2000.

Aymonino, Carlo, *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*, España, Gustavo Gili, 1972.

Azara, Pedro, Jean-Jacques Wunenburger, et al., *Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997.

Arquitectura + Tecnología ,Nº 13, *Vivienda y flexibilidad*, 1999.

_____, AV. Monografías, *Casa, cuerpo, crisis*, Madrid, (104), noviembre – diciembre 2003.

_____, AV. Monografías, *Casas a la carta*, Madrid, (90), julio – agosto 2001.

_____, AV. Monografías, *Casas con sentido*, Madrid, (102), julio – agosto 2003.

_____, AV. Monografías, *El espacio privado*, Madrid, (14), abril – junio 1988.

Bachelard, Gastón, *La intuición del instante* (Jorge Ferreiro, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____, *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Baudrillard, Jean, *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit* (Joaquín Jordá, tr.), Barcelona, Anagrama, 1998.

Benévolo, Leonardo, *Diseño de la ciudad 2: el arte y la ciudad antigua*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

_____, *Diseño de la ciudad 3: el arte y la ciudad medieval*, México, Gustavo Gili, 1979.

_____, *Diseño de la ciudad 4: el arte y la ciudad moderna del siglo XV al XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

_____, *Diseño de la ciudad 5: el arte y la ciudad contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

_____, *Orígenes del urbanismo moderno*, Madrid, Celeste, 1994.

Bergson, Henri, *Introducción a la metafísica* (Rafael Moreno, tr.), Cuaderno 8, Centro de Estudios Filosóficos, México, Universidad Autónoma de México, 1960.

Bonito Oliva, Achille, *La ciudad radiante*, Valencia, Skira, 2003.

Calvo, Francisco, "La crítica de arte", Francisco Calvo ed., *Los espectáculos del arte*, Madrid, Tusquets, 1995.

Cassirer, Ernst, "El concepto de la forma simbólica en la constitución de las ciencias del espíritu", *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Creus, Juan Pablo, Gallego-Picard y Fernando Quesada, *Casa house monografías*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Colomina, Beatriz, *Doble exposición*, Madrid, Akal, 2006.

Chueca Goitia, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, 9ª ed., Madrid, Alianza, 1982.

Da Vinci, Leonardo, *Aforismos*, disponible en: www.arquitectuba.com.ar

_____, *Tratado de la pintura*, 4ª ed., Madrid, Akal, 1998.

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

_____, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* (Carles Roche, tr.), Barcelona, Paidós, 2005.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vásquez Pérez, tr.), Valencia, Pre-textos, 1994.

Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval* (Helena Lozano Miralles, tr.), Barcelona, Lumen, 1999.

Faerna, José María, "Lonely living. Habitáculos solitarios", *Diseño interior,* Madrid, (126), enero 2003.

Featherstone, Mike, "Culturas globales y locales", *Revista internacional de teoría de la literatura y las artes*, La Habana, 4ª época, (33), 2002.

Fernández Alba, Antonio, *Neoclasicismo y postmodernidad*, Madrid, Hermann Blume, 1983.

Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, España, Gustavo Gili, 1994.

François, Choay, *El urbanismo. Utopías y realidades*, Francia, s.e., 1965.

Gausa, Manuel y Salazar, Jaime, *Housing + Singular Housing*, Barcelona, Actar, 2002.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1996.

_____, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1994.

Galofaro, Luca, Artscapes. *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Gombrich, Ernst, *Historia del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1990.

_____y Didier Eribon, *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Bogotá, Norma, 1993.

González, Xavier, "Flexibilidad y habitabilidad: la mirada del arte contemporáneo", Arquitectura + Tecnología, (13), *Vivienda y Flexibilidad*, 1999.

Gössel, Meter y Gabriele, Leuthäuser, *Arquitectura del siglo XX*, Köln, Taschen, 1991.

Grosenick, Uta y Reimscheider, Burkhard, *Art at the turn of the millennium*, Köln, Taschen, 1999.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte I y II*, Barcelona, Debolsillo, 2004.

Heidegger, Martín, *Conferencias y artículos* (Eustaquio Barjau, tr.), Barcelona, Serbal – Guitard, 1994.

_____, "El origen de la obra de arte" (versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte), Martín Heidegger, Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996, disponible en: http://heidegeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm

_____, *El ser y el tiempo* (José Gaos, tr.), México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

_____, "Martín Heidegger dice… construir, morar, pensar", *Morar*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Arquitectura, 1 (1), junio de 1995.

_____, *Observaciones relativas al arte – la plástica - el espacio. El arte y el espacio* (Mercedes Sarabia, tr.), Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2003.

Hernández León, Juan Miguel, *La casa de un solo muro*, Madrid, Nerea, 1990.

Honnef, Klaus, *Arte contemporáneo*, Alemania, Taschen, 1991.

Jodidio, Philip, *New Forms. Architecture in the 1990s,* Colonia, Taschen, 1997.

Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, 1ª reimpresión (Luis Escolar Bareño, tr.), Madrid, Aguilar, 1969.

_____, *Simbología del espíritu*, 2ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Krauss, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna* (Alfredo Brotons Muñoz, tr.), Madrid, Akal, 2002.

Ladero Quesada, Manuel-Fernando, *La vivienda: espacio público y espacio privado en el paisaje urbano medieval,* actas de la VIII semana de estudios medievales: la vida cotidiana en la edad media, Nájera, agosto 4-8 de 1997, Instituto de estudios riojanos Logroño, 1998, disponible en: www.vallenajerilla.com/berceo/laderoquesada/viviendamedieval.htm

Le Corbusier, *Cómo concebir el urbanismo*, Buenos Aires, Infinito, 1967.

_____, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978.

Leyte, Arturo, *Heidegger*, Madrid, Alianza, 2005.

Leroi - Gourhan, André, *El gesto y la palabra*, Caracas, Universidad Central, 1971.

Lévy, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1998.

Maderuelo, Javier, *El espacio raptado*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990.

_____, *El paisaje*, Huesca, La Val de Onsera, 1997.

Monteys, Xavier y Fuertes, Pere, *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Morín, Edgar, "El doble pensamiento", *El método III. El conocimiento del conocimiento,* Madrid, Cátedra, 1994.

Morris, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial* (Reinald Bernet, tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

Mumford, Lewis, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (E. L. Revol, tr.), Buenos Aires, Infinito, 1966.

Muñoz Cosme, Alfonso, *Viaje a través de las arquitecturas*, Madrid, Hermann Blume, 1986.

Norberg-Schulz, Christian, "Aproximación a una fenomenología de la arquitectura", *Architecture Design A.D.* 7/8. s.l., s.e., 1980.

_____, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

Panofsky, Erwin,"La historia del arte en cuanto disciplina humanística", *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

_____, *Estudios sobre iconología*, Introducción, Madrid, Alianza, 1986.

Pardo, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992.

Paredes, Cristina, *Casas junto al agua*, Roma, Gribaudo, 2007.

Patetta, Luciano, *Historia de la arquitectura (Antología crítica)*, Madrid, Celeste, 1997.

Pérez C., Francisca, "Estética e historia del arte", Virau, Ramón y David Sobrerilla, *Estética*, Madrid, Trotta, 2003.

Pischel, Gina, *El gran libro de la escultura. Tomos I y II*, Milán, Desclee de Brouweer, 1982.

Pirenne, Henri, *Las ciudades medievales*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.

Popper, Frank, *Arte, acción y participación*, España, Akal, 1989.

Read, Herbert, *La escultura moderna* (Concha de Marco, tr.), México, Hermes, 1964.

Richardson, Phyllis, *XS. Grandes ideas para pequeños edificios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Rybczynski, Witold, *La casa: historia de una idea* (Fernando Santos Fontenia, tr.), Madrid, Nerea, 1986.

Romero Brest, Jorge, *Historia de las artes plásticas. Tomo IV: las artes derivadas*, Buenos Aires, Poseidón, 1958.

Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad* (José María Ferrer Ferrer y Salvador Tarragó Cid, tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

Salmona, Rogelio, *La arquitectura como pálpito del lugar,* Medellín, EAFIT, 2005.

Sánchez A., Ricardo y Darío Botero U., "La poética del espacio", Entrevista con el arquitecto Rogelio Salmona, *Politeia* , Bogotá, Revista de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, (17), 1995.

Santa, Eduardo, *La crisis del humanismo*, Bogotá, Tercer Mundo, 1986.

Santos, Milton, *La naturaleza del espacio* (María Laura Silveira, tr.), Barcelona, Ariel, 2000.

Schneider, Friederike, ed., *Atlas de Plantas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Schulz-Dornburg, Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Segawa, Hugo, *Arquitectura latinoamericana contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Stegmann, Hans, *La escultura de occidente*, 2a ed., Barcelona, Labor, 1936.

Sudjic, Deyan y Tulga Beberle, Hogar. *La casa del siglo XX*, Barcelona, Blume, 2000.

Taine, Hipólito, *Filosofía del arte. Tomo II: la pintura de los países bajos*, Madrid, Calpe, 1922.

Tamayo Bernal, Natalia, "Ciudad instalada", Tesis de grado, posgrado en Estética, Especialización en Semiótica y Hermenéutica del Arte, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 1999.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, 3ª ed., Madrid, Tecnos, 1992.

Traba, Marta, *Conferencias sobre historia del arte. Tema "El Barroco"*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1965.

Universidad de Antioquia, Editorial, *Autores – Cómo publicar. Normas de presentación*, disponible en: www.editorialudea.com/autores-normas.html

Versan, Jaques (ed.), *Le Grand Atlas de L´Architecture Mondiale*, Francia, Encyclopaedia Universales France S.A., 1988.

Westheim, Paul, *Mundo y vida de grandes artistas. Tomo I y II* (Mariana Frenk, tr.), México, Crea, 1984.

Weston, Richard, *Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX* (Margarita Kirchner, tr.), Barcelona, Blume, 2002.

CRÉDITOS DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

I.1. http://www.eikongraphia.com/?p=287 (consulta 17/11/2007).
I.2. http://www.moloco.com
I.3. Ching, Francis D. K., *Arquitectura: forma, espacio y orden*, México, Gustavo Gili, 1984, p. 387.
I.4. http://www.atanarjuat.com/galleries/movie.php
I.5. "Colonia de vacaciones Aranmore island", en: *Architecture + detail*, (11), 1998, p. 11.
I.6. Pischel, Gina, *El gran libro de la escultura. Tomo II*, Milán, Desclee de Brouweer, 1982, p. 504. Foto: François René Roland, Parigi.
I.7. http://www.dondeviajar.es/files/2008/06/isla-de-pascua-2.jpg
I.8. http://geocities.ws/cucoclock/selva.html
I.9. Foto: J.D.Ch. 2009.
I.10. AV. Monografías, *Casa, cuerpo, crisis*, Madrid, (104), noviembre – diciembre 2003, p. 21.
I.11. Morris, Desmond, *El hombre al desnudo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1980, p. 125. Foto: Transworld Features Syndicates Ltd.
I.12. AV. Monografías, *Op. cit.*, p. 31. Foto: Museo de Arte Moderno, Dublín, Irlanda, Langlands & Bell, 2003.
I.13. Foto: J.D.Ch., 2003.
I.14. AV. Monografías, *Op. cit.*, p. 22.
I.15. *Arquitectura y diseño*, Barcelona, (79), 2007, p. 23.
I.16. Foto: J.D.Ch. 2009.
I.17. *Lluvia*, catálogo de la exposición, Medellín, Museo de Antioquia, 1996. Foto: Juan F. Ospina.
I.18. Foto: J.D.Ch. 1998.
I.19. Foto: J.D.Ch. 2005.

Capítulo 1. EL ESPACIO DOMÉSTICO

1.1. http://www.astrored.org Foto: © Jerry Lodriguss, 1993.
1.2. Foto: J.D.Ch. 1985.
1.3. Dibujo: J.D.Ch.
1.4. AV. Monografías, *Op. cit.*, p. 30.
1.5. Wiggins, Colins, *Postimpresionismo*, Barcelona, Blume, 1994, p. 6. Foto: Helen Birch Barlett Memorial Collection © 1993, The Art Institute of Chicago.
1.6. Foto: J.D.Ch. 2000.
1.7. http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1626519_1373735,00.html
1.8. Foto: J. D.Ch. 2005.
1.9. Publicidad de cerámica *Corona*, volante impreso.
1.10. AV. Monografías, *Op. cit.*, p. 30.
1.11. Sociedad Colombiana de Arquitectos, *XXI Bienal Colombiana de Arquitectura 2008*, Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2008, p. 58.
1.12 http://bradtriesunderstandingcriticaltheory.wordpress.com/2007/10/26/dogville-elsaesser/
1.13. Frank, Deford, "Los cayos de la Florida paraíso sin igual", en: *National Geographic*, México, 5 (6), diciembre 1999, p.50.
1.14. *Peregrinajes hacia lo sagrado*, catálogo de la exposición, Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa de Exposiciones, Gabinete de Estampas, 1996, s.p., s.f.
1.15. *Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, 1998, p.112. Foto: Cortesía de la Annina Nosei Gallery, Nueva York.
1.16. Peichl, Gustav y Steiner, Diezmar, *New housing in Viena*, Viena, Compress-Verlag – Wien, 1986, p. 102.

1.17. A.V. Monografías, *Casas con sentido*, Madrid, (102), julio – agosto 2003, p. 73. Foto: Mark Munro.
1.18. *Ibíd.,* p. 49. Foto: Hiro Sakaguchi.
1.19. http://www.taringa.net/posts/imagenes/921710/casas-en-%3%A1rboles.html
1.20. "¿Deberíais vivir juntos?", en: *FHM*, Madrid, (54), septiembre 2008, p. 148.

Capítulo 2. BALBUCEOS DOMÉSTICOS.

2.1. Storch de Gracia, Jacobo, "Una historia de catástrofes", en: *Muy Especial*, *Catástrofes naturales*, Madrid (42) septiembre – octubre 1999, p. 92.
2.2. *Ibíd*.
2.3. Dibujo: J.D.Ch.
2.4. Dibujo: J.D.Ch.
2.5. http://www.atanarjuat.com/galleries/movie.php
2.6. Archivo J.D.Ch.
2.7. *Arquitectura y diseño, Op. cit*., p. 131.
2.8. González, J. J. Martín, *Historia de la arquitectura*, Madrid, Gredos, 1981, p. 17.
2.9. Sociedad Colombiana de Arquitectos, *Op. cit*., p. 59.
2.10. Norberg-Schulz, Christian, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 197.
2.11. Politis, Gustavo G., "Los Nukak: la arquitectura del nomadismo en la amazonía colombiana", en: *Proa* (412) julio – noviembre 1992, p. 12.
2.12. Hernández León, Juan Miguel, *La casa de un solo muro*, Madrid, Nerea, 1990, p. 48, dibujo extractado de Essai sur l´architecture, 1755.
2.13. *Ibíd*., p. 51.
2.14. Foto: J.D.Ch. 1988.
2.15. http://www.moloco.com
2.16. Morris, Desmond, *Op. cit*., p. 280. Foto: Ian Berry, Mágnum.
2.17. Herrera, Leonor, Cardale de Schrimpff, Marianne y Bray, Warwick, "La arqueología y el paisaje en la región Calima", en: *Ingeniería prehispánica*, Bogotá, Fondo FEN Colombia e Instituto Colombiano de Antropología, 1990, p. 118. Foto: Marianne Cardale de Schrimpff.
2.18. Healey, Deryck, *Color en la decoración*, Barcelona, Folio, 1983. p. 26.
2.19. Dibujo: J.D.Ch.
2.20. Versan, Jaques (ed.), *Le Grand Atlas de L´Architecture Mondiale*, Francia, Encyclopaedia Universales France S.A., 1988, p. 132.
2.21. Azara, Pedro, Jean-Jacques Wunenburger, et al., *Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad,* Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p. 72. Dibujo de Oliver Callot.
2.22. *Ibíd*., p. 72. Dibujo de Oliver Callot.
2.23. *Historia del Arte colombiano. Tomo I*, Barcelona, Salvat, 1975, p. 3.
2.24. *Ibíd*., p. 231.
2.25. Versan, J., *Op. cit*., p. 24. Foto: William Maquita.
2.26. Azara, P., *Op. cit*., p. 44. Dibujo extraído de Lexikon der Ägyptologie V, p. 809.
2.27. *Ibíd*., p. 48.

Capítulo 3. AUTODOMESTICACIÓN HUMANA.

3.1. Saldarriaga Roa, Alberto, *Aprender arquitectura, manual de supervivencia*, Bogotá, Corona, 1996, p. 59. Dibujo de Viollet-Le-Duc.
3.2. Alexander, Carolina, "Ecos de la era heroica", en: *National Geographic*, México, 5 (6), diciembre 1999, p.62.
3.3. *Ibid*.
3.4. *Patrimoine culturel et partenariat*, Francia, Unesco, 1999, p. 5. Foto: S. Robert.
3.5. Dibujo: J.D.Ch.
3.6. *Muy especial*, Madrid, (50), noviembre – diciembre 2000, p. 39. Foto: R. Raventos Klein / Prisma.
3.7. Versan, J., *Op. cit*., p. 79.
3.8. *Historia del Arte Salvat. Tomo I*, Barcelona, Salvat, 1976, p. 150.
3.9. Dibujo: J.D.Ch.
3.10. http://images.google.com.co (consulta 20/04/2009).
3.11. http://radioplaceres.cl/04_visua/NOMARAVILLAS.CIUDAD%20DE%20TOMBUCTU%20.MALI.jpg
3.12. http://images.google.com.co (consulta 20/04/2009).
3.13. Bronowski, Jacob, *El ascenso del hombre*, Bogotá, Fondo educativo interamericano S.A., 1973, p. 71.
3.14. Benévolo, Leonardo, *Diseño de la Ciudad – 2, el arte y la ciudad antigua,* Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p.18.
3.15. *Ibid*., p.25.
3.16. Ching, F., *Op. cit*., p. 172.
3.17. Benévolo, L., *Op. cit*., p. 25.
3.18. http://alkagraf.files.wordpress.com/2009/03/catal-huyuk2.jpg

3.19. www.nationalgeofraphic.com/history/ancient/images/mohenjo-daro-ruins-285685-in.jpg
3.20. *Muy especial*, *Op. cit*., p. 38. Foto: archivo Muy especial.
3.21. Azara, P., *Op. cit*., p. 56. Dibujo de Oliver Callot.
3.22. Chueca Goitia, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, 9ª ed., Madrid, Alianza, 1982, p. 48. Dibujo: Gallion, *The Urban Pattern*.
3.23. Norberg-Schulz, C., *Op. cit*., p. 224.
3.24. Dibujo: J.D.Ch.
3.25. Dibujo: J.D.Ch.
3.26. *Historia del Arte Salvat, Op. cit*., p. 148.
3.27. Dibujo: J.D.Ch.
3.28. *Historia del Arte, Op. cit*., p. 167.
3.29. *Ibíd.*, p.177.
3.30. Chueca Goitia, F., *Op. cit*., p. 46.
3.31. Foto: J.D.Ch. 1995.
3.32. Foto: J.D.Ch. 1995.
3.33. Versan, J., *Op. cit*., p. 91.
3.34. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes, *La arquitectura en Colombia*, Bogotá, Escala, 1985. p. 19. Foto: Juan Mayr.
3.35. Noelle, Louise, "La arquitectura vernácula como inspiración, el caso mexicano", en: *Proa, Op. Cit*., p. 22.
3.36. Healey, D., *Op. cit*., p. 27.
3.37. Sociedad Colombiana de Arquitectos, *Cien años de arquitectura en Colombia, XVII Bienal de arquitectura 2000*, Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2000, p. 206. Foto: Rogelio Salmona.
3.38. "Casas Latinoamericanas", en: *Escala*, Bogotá, (162), 1993, p. 52.
3.39. De Terán, Fernando, *El problema urbano*, Barcelona, Salvat, 1985, p. 12.
3.40. Foto: J.D.Ch. 1990.

Capítulo 4. MUNDO ANTIGUO.

4.1. Wiggins, C., *Op. cit*., p. 17.
4.2. *Historia del Arte, Op. cit*., p. 51.
4.3. http://my.opera.com/jreynav/albums/showpic.dml?album=709985&picture=9604159
4.4. Dibujo: J.D.Ch.
4.5. Healey, D., *Op. cit*., p. 12.
4.6. *Historia del Arte Salvat, Op. cit*., p. 124.
4.7. Dibujo: J.D.Ch.
4.8. Versan, J., *Op. cit*., p. 122.
4.9. *Ibíd*., p. 123.
4.10. Benévolo, L., *Op. cit*., p. 39.
4.11. *Ibíd*., p. 51.
4.12. http://images.com.co/imgres?imgurl=http//4bp.blogspot.com/_NZIKaK1dC4/sxy (consulta 30/04/2009).
4.13. *Historia del Arte, Op. cit*., p. 184.
4.14. Alexander, C., *Op. cit*., p.64. Dibujo: William Cook.
4.15. *Historia del Arte, Op. cit*., p. 238.
4.16. *Ibíd*., p. 234.
4.17. González, J., *Op. cit*., p. 51.
4.18. Versan, J., *Op. cit*., p. 133.
4.19. *Historia del Arte, Op. cit*., p. 167.
4.20. Alexander, C., *Op. cit*., p.65. Dibujo: William Cook.
4.21. Norberg-Schulz, C., *Op. cit*., p. 197.
4.22. Versan, J., *Op. cit*., p. 133.
4.23. *Ibíd*.
4.24. *Ibíd*., p. 137.

Capítulo 5. DEMOCRACIA VRS DOMESTICIDAD

5.1. Healey, D., *Op. cit*., p. 14.
5.2. Ching, F., *Op. cit*., p. 172.
5.3. Bloomer, Kent C y Moore, Charles W., *Cuerpo, memoria y arquitectura, introducción al diseño arquitectónico* (María Teresa Muñoz Jiménez, tr.), Madrid,

Blume, 1982, p. 79.
5.4. Pischel, G., *Op. cit.*, p. 14. Foto: Cesare Grass, Siena.
5.5. *Ibíd.*, p. 154. Foto: François René Roland, Parigi.
5.6. *Ibíd.*, p. 152. Foto: François René Roland, Parigi.
5.7. Ching, F., *Op. cit.*, p. 308.
5.8. Dibujo: J.D.Ch.
5.9. Benévolo, L., *Op. cit.*, p. 102.
5.10. Dibujo: J.D.Ch.
5.11. Versan, J., *Op. cit.*, p. 134.
5.12. Bronowski, J., *Op. cit.*, p. 102.
5.13. Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual* (María Luisa Balseiro, tr.), Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 168.
5.14. Patetta, Luciano, *Historia de la arquitectura, antología crítica*, Madrid, Hermann Blume, 1984, p. 63. y Versan, Jaques (ed.), *Le Grand Atlas de L´Architecture Mondiale*, Francia, Encyclopaedia Universales France S.A., 1988, p. 146.
5.15. Versan, J., *Op. cit.*, p. 135. Foto: Ekdotike Athenon.
5.16. Benévolo, L., *Op. cit.*, p. 101.
5.17. Patetta, L., *Op. cit.*, p. 67.
5.18. Benévolo, L., *Op. cit.*, 1982, p. 118.
5.16. Dibujo: J.D.Ch.

Capítulo 6. NECRÓPOLIS ROMANA

6.1. Storch de Gracia, Jacobo, "Una historia de catástrofes", en: *Muy Especial*, *Catástrofes naturales*, Madrid, (42) septiembre – octubre 1999, p. 90. Foto: A.G.E. Fotostock.
6.2. Versan, J., *Op. cit.*, p. 151.
6.3. Pischel, G., *Op. cit.*, p. 209. Foto: Takashi Okamura, Roma.
6.4. *Muy especial, Op. cit.*, p. 39. Foto: Schrem / Prisma.
6.5. www.profesorenlinea.cl/mediosocial/Viviendall.htm
6.6. www.xtec.es/.../castellano/arco-triunfo.html
6.7. Buchholz, Elke Linda y Zimmermann, Beate, Pablo Picasso, vida y obra, Colonia, Könemann, 1999, p. 49.
6.8. Healey, D., *Op. cit.*, p. 16.
6.9. Benévolo, L., *Op. cit.*, p. 192.
6.10. Ching, F., *Op. cit.*, p. 379.
6.11. Patetta, L., *Op. cit.*, p. 82.
6.12. Versan, J., *Op. cit.*, p. 169. Foto: R. Delvert.
6.13. Carbonara, Giovanni, "Tendencias actuales de la restauración en Italia", en: *Loggia, Arquitectura y restauración*, Valencia, (6), 1998, p. 14.
6.14. Patetta, L., *Op. cit.*, p. 75.
6.15. http://iiarquitectos.blogspot.com/2010/01/la-casa-romana.html
6.16. Escala, *Posmodernidad*, Cuadernos Escala, Bogotá, Escala, s.f., p. 8
6.17. Benévolo, L., *Op. cit.*, p. 177.
6.18. *Ibíd.*
6.19. http://www.territorioscuola.com
6.20. http://commons.wikipedia.org/wiki/es.wikipedia.php
6.21. Dibujo: J.D.Ch.
6.22. Versan, J., *Op. cit.*, p. 167. Foto: Alinari.
6.23. *Ibíd.*, p. 165. Dibujo: Escuela Superior de Bellas Artes.
6.24. *Ibíd.*, p. 167. Dibujo: J. B. Ward-Perkins.
6.25. Benévolo, L., *Op. cit.*, p. 192.
6.26. Ching, F., *Op. cit.*, p. 142.
6.27. Versan, J., *Op. cit.*, p. 152. Foto: G. Nimatallah, Ziolo.
6.28. Rasmussen, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura* (Carolina Ruiz, tr.), Madrid, Mairea / Celeste, 2000, p. 56.
6.29. Benévolo, L., *Op. cit.*, p. 194.
6.30. *Ibíd.*, p. 196.

Capítulo 7. EL ESPÍRITU ENCARNADO.

7.1. Toman, Rolf, *El Románico, arquitectura, escultura, pintura*, Colonia, Könemann, 1996, p. 437.
7.2. *Ibíd.*, p. 296. Foto: Achim Bednorz.

7.3. *Ibíd*., p. 109. Foto: Achim Bednorz.
7.4. *Ibíd*., p. 153. Foto: Achim Bednorz.
7.5. Pischel, G., *Op. cit*., p. 339. Foto: Fratelli Fabbri Editore, Milano.
7.6. Toman, R., Op. cit., p. 41. Foto: Achim Bednorz.
7.7. Toman, Rolf, *El Gótico, arquitectura, escultura, pintura*, Colonia, Könemann, 1998, p. 113. Foto: Achim Bednorz.
7.8. Toman, R., *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 60. Foto: Achim Bednorz.
7.9. *Ibíd*., p. 100. Foto: Achim Bednorz.
7.10. www.turismoactual.net/europa/espana/el-monasterio-de-guadalupe.html
7.11. http://sobrefrancia.com/2008/08/17/nantes_medieval_sus_montes_principales/
7.12. Toman, R., *El Gótico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 146. Foto: Achim Bednorz.
7.13. http://verdadyverdades.blogspot.com/2010/12/arte-gotico.html
7.14. *Ibíd*., p. 61. Foto: Achim Bednorz.
7.15. Pischel, G., *Op. cit*., p. 376. Foto: François René Roland, Parigi.
7.16. Toman, Rolf, *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 192. Foto: Achim Bednorz.
7.17. www.medievaltymes.com/.../leaf40/otm40rc&d.gif (consulta 30/04/2009).
7.18. http://historiatajamar.googlepages.com/ensayos (consulta 30/04/2009).
7.19. www.firenzeviva.com/Uffizi_Palazzo_Vecchio/palazzo_del_bargello.esp.htm
7.20. Toman, R., *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 72. Foto: Achim Bednorz.
7.21. Toman, R., *El Gótico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 263.
7.22. www.ojodigital.com/foro/paisajes/98442-tore-de-san-sadurnino.html/
7.23. Benévolo, Leonardo, *Diseño de la Ciudad – 3, el arte y la ciudad medieval,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 67.
7.24. *Ibíd*., p. 31.
7.25. De Terán, F., *Op. cit*., p. 10.
7.26. *Ibíd*., p. 12.
7.27. Patetta, L., *Op. cit*., p. 107.
7.28. Toman, R., *El Gótico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 264. Foto: Achim Bednorz.
7.29. Mar, Ricardo, Roca, Estanislao y Abelló, Arcadi, "La recuperación del circo de Tarragona", *Loggia, Arquitectura y restauración*, Valencia, (6), 1998, p. 73 y 72.
7.30. Toman, R., *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 72.
7.31. *Muy especial, Op. cit*., p. 39. Foto: Torleif Svensson / Stock Photos.
7.32. Patetta, L., *Op. cit*., p. 109.
7.33. www.alouette.ourontario.ca
7.34. Chueca Goitia, F., Op. cit., p. 103. Dibujo: Stewart, *A Prospect of Cities*.
7.35. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit*., p. 178.
7.36. *Ibíd*., p. 179.
7.37. *Ibíd*, p. 182.
7.38. Versan, J., Op. cit., p. 152. Foto: A. Perceval.
7.39. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit*., p. 13.
7.40. Chueca Goitia, F., *Op. cit*., p. 67.
7.41. Bloomer, K. y Moore, C., *Op. cit*., p. 108.
7.42. Versan, J., *Op. cit*., p. 259. Dibujo: International visual resource.
7.43. Paniagua Soto, José Ramón, *Movimientos artísticos, la evolución del arte siglo a siglo*, Barcelona, Salvat, 1984, p. 19.
7.44. Bronowski, J., *Op. cit*., p. 171.
7.45. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit*., p. 169.
7.46. http://sobreespana.com/2009/03/22/catalayud-la-ciudadde-la-moreria/
7.47. www.absolutcordoba.com/cordoba-y-jaen-en-una-guia-sobre-juderias/
7.48. Toman, R., *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 71.
7.49. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit*., p. 96.
7.50. http://www.balansiya.com/images_optimizadas/balansiya_casas_islamicas_s.jpg
7.51. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit*., p. 15.
7.52. *Ibíd*., p. 15.
7.53. www.images.CAXM5TBA.com
7.54. Laule, Ulrike, Rolf, Toman y Achim, Bednorz, *Arquitectura de la edad media*, Berlín, Feierabend, 2004, p. 267. Foto: Bednorz Achim.
7.55. Toman, R., *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit*., p. 115.
7.56. Knudsen, Ann Vibeke, *Architectural Heritage around the Baltic Sea, Four Corner*, 1998, p. 23. Foto: Niels-Holger Larsen.
7.57. www.cronistadelopera.blogia.com
7.58. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit*., p. 123.

7.59. Toman, R., *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit.*, p. 72. Foto: Achim Bednorz.
7.60. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit.*, p. 93.
7.61. Vibeke Knudsen, Ann, *Architectural Heritage around the Baltic Sea*, s.l., Four Corner Co-operation, 1997-98, p. 4. Foto: Niels-Holger Larsen.
7.62. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit.*, p.122.
7.63. Toman, R., *El Románico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit.*, p. 115. Foto: Achim Bednorz.
7.64. Vibeke Knudsen, A., *Op. cit.*, p. 31. Foto: Niels-Holger Larsen.
7.65. Toman, R., E*l Gótico, arquitectura, escultura, pintura, Op. cit.*, p. 188. Foto: Achim Bednorz.
7.66. Fernández-Galiano, Luis, "El fuego del hogar, la producción histórica del espacio isotérmico", en: AV Monografías, *El Espacio Privado*, Madrid, (14), 1988, p. 36.
7.67. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit.*, p. 49.
7.68. Ching, F., *Op. cit.*, p. 360.
7.69. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit.*, p. 197.
7.70. *Ibíd.*, p. 96.
7.71. *Ibíd.*, p. 92.
7.72. *Ibíd.*, p. 49.
7.73. http://es.wikipedia.org/wiki/San-Jer%C3%Bnimo-en-su-gabinete-(Durero)
7.74. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit.*, p. 168.
7.75. Laule, U., Rolf, T. y Achim, B., *Op. cit.*, p. 278. Foto: Bednorz Achim.
7.76. http://endrina.wordpress.com/2008/11/277/la-cama-medieval/
7.77. http://mueblesantiguos.juegofanatico.cl/estilos/gotico.htm
7.78. Fernández-Galiano, L., *Op. cit.*, p. 37.
7.79. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 3, Op. cit.*, p. 124.
7.80. Téllez, Germán, *Crítica & Imagen*, Bogotá, Escala, s.f., p. 235.
7.81. Wirtz, R., *Op. Cit.*, p. 238. Foto: Monika Bergmann.
7.82. Escala, *Posmodernidad, Op. cit.*, p. 12.

Capítulo 8. LA VUELTA AL MUNDO.

8.1. Vigarello, Georges, "Higiene e intimidad del baño, las formas de la limpieza corporal", en: AV Monografías, Madrid, (10), 1988, p. 26.
8.2. www.samuellaboy.com/Espanol/LEONARDO.htm
8.3. Vigarello, G., *Op. cit.*, p. 25.
8.4. Dalley, Terence, *Guía completa de Ilustración y Diseño, técnicas y materiales*, Madrid, Blume, 1980, p. 181.
8.5. Wirtz, R., *Op. cit.*, p. 439. Foto: Monika Bergmann.
8.6. www.culturageneral.net
8.7. Arnheim, R., *Op. cit.*, p. 168.
8.8. Pischel, G., *Op. cit.*, p. 460. Foto: Takashi Okamura, Roma.
8.9. Vibeke Knudsen, A., *Op. cit.*, p. 17. Foto: Niels-Holger Larsen.
8.10. Wirtz, R., *Op. cit.*, p. 249. Foto: Monika Bergmann.
8.11. http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/15756.htm
8.12. Wirtz, R., *Op. cit.*, p. 251. Foto: Monika Bergmann.
8.13. Calduch, Juan, "Palladio y Piranesi ante las ruinas", en: *Loggia, Arquitectura y restauración*, Valencia, (6), 1998, p. 24.
8.14. Fernández, Carlos, *Historia del Arte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1997, vol. 5, p. 6.
8.15. Wirtz, R., *Op. cit.*, p. 252. Foto: Monika Bergmann.
8.16. http://www.suanzes.iespana.es/suanzes/pascal.htm
8.17. http://travelblog.org/Europe/Germany/Bavaria/Nuremberg/blog-225216.html
8.18. http://quattrocento.wordpress.com
8.19. Vigarello, G., *Op. cit.*, p. 27.
8.20. http://quattrocento.wordpress.com
8.21. http://parqueculturalriovero.com/bloques/pc_iglesias26.php
8.22. Fernández Alba, Antonio, *Neoclasicismo y postmodernidad*, Madrid, Hermann Blume, 1983, p. 147.
8.23. Saldarriaga Roa, A., *Op. cit.*, p. 20.
8.24. Versan, J., *Op. cit.*, p. 281. Foto: Scala.
8.25. Patetta, L., *Op. cit.*, p. 116.
8.26. Paniagua Soto, José Ramón, *Movimientos artísticos, la evolución del arte siglo a siglo*, Barcelona, Salvat, 1984, p. 32.
8.27. Dibujo: J.D.Ch.
8.28. Versan, J., *Op. cit.*, p. 16. Foto: Publi aer foto.
8.29. Patetta, L., *Op. cit.*, p. 116.

8.30. *Ibíd*., p. 155.
8.31. Vigarello, G., *Op. cit*., p. 26.
8.32. Benévolo, Leonardo, *Diseño de la Ciudad –4, el arte y la ciudad moderna del siglo XV al XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 189.
8.33. Elias, Norbert, "La cortesía del lecho, transformaciones en el uso del dormitorio", en: AV Monografías, *El Espacio Privado*, Madrid, (14), 1988, p. 20.
8.34. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad –4, Op. cit*., p. 196.
8.35. www.veranoenlondres.blogspot.com
8.36. Rasmussen, S., *Op. cit*., p. 105.
8.37. Wirtz, R., *Op. cit*., p. 399. Foto: Monika Bergmann.
8.38. Healey, D., *Op. cit*., p. 17.
8.39. Versan, J., *Op. cit*., p. 272.
8.40. Fernández-Galiano, L., *Op. cit*., p. 37.
8.41. Elias, N., *Op. cit*., p. 20.
8.42. Vigarello, G., *Op. cit*., p. 27.
8.43. Aces, revista *Volar*.
8.44. Bloomer, K. y Moore, C., *Op. cit*., p. 111.
8.45. Benévolo, L, *Diseño de la Ciudad –4, Op. cit*., 1982, p. 124.
8.46. *Ibíd*., p. 125.
8.47. Foto J.D.Ch. 2009.
8.48. http://unostiposduros.com/?p=594
8.49. http://www.zonaforo.meristation.com/foros/viewtopic.php Foto: Edward S. Curtis (consulta 6/05/2009).
8.50. Foto J.D.Ch. 2009.
8.51. *Muy especial*, *Op. cit*., p. 40. Crédito: Oronoz.
8.52. De Terán, F., *Op. cit*., p. 19.
8.53. *Ibíd*.
8.54. Bloomer, K. y Moore, C., *Op. cit*., p. 111.
8.55. Corporación Centro de Medellín, Medellín, afiche, 100 x 70 cms, 1999.
8.56. Téllez, G., *Op. cit*., p. 22. Foto: Germán Téllez.
8.57. Foto: J.D.Ch. 2005.
8.58. Foto: J.D.Ch. 1999.
8.59. Foto: J.D.Ch. 2007.
8.60. Foto: J.D.Ch. 2007.
8.61. Fac. de Artes de la U. Nacional de Colombia y Fac. de Arquitectura de la U. de los Andes, *Op. cit*., p. 47. Foto: Germán Téllez Castañeda.
8.62. Sociedad Colombiana de Arquitectos, *XV Bienal de Arquitectura*, Bogotá, 1996, p. 111. Foto: Silvia Patiño.
8.63. Benévolo, Leonardo, *La captura del infinito*, Madrid, Celeste, 1994, p. 77.
8.64. Hernández León, J., *Op. cit*., p. 57.
8.65. Foto: J.D.Ch. 2006.
8.66. Foto: J.D.Ch. 2008.
8.67. Foto: J.D.Ch. 2006.
8.68. Foto: J.D.Ch. 2006.
8.69. Foto: J.D.Ch. 2007.
8.70. S.C.A., *XV Bienal de Arquitectura, Op. cit*., p. 112. Foto: Silvia Patiño.
8.71. Foto: J.D.Ch. 1990.
8.72. Foto: J.D.Ch. 2007.
8.73. Foto: J.D.Ch. 1994.
8.74. Fac. de Artes de la U. Nacional de Colombia y Fac. de Arquitectura de la U. de los Andes, *Op. cit*., p. 120. Imagen: Revista El Gráfico, junio 18 de 1921.
8.75. Escovar, Alberto, *Guía Medellín*, Bogotá, Gamma / Dos puntos, 2006, p. 12.

Capítulo 9. EL CONCEPTO MODERNO DE LO DOMÉSTICO.

9.1. http://sepiensa.org.mx/contenidos/historia_mundo/moderna/contreforma/barroco/img/bernini_3.jpg
9.2. http://aprendersociales.blogstpot.com
9.3. http://www.arteespana.com/pedropablorubens.htm&usg
9.4. A.V. Monografías, *Casa, cuerpo, crisis, Op. cit*., p. 9.
9.5. Pischel, G., *Op. cit*., p. 544. Foto: Takashi Okamura, Roma.
9.6. http://es.wikipedia.org/wiki/Lucas_Cranach_el_Viejo#1520.E2.80.931529
9.7. Bronowski, J., *Op. cit*., p. 197.
9.8. *Ibíd*., p. 199. Foto: Scala.

9.9. *Ibíd*., p. 201.
9.10. http://todocoleccion.net/microscopio-antiguo-x12870551
9.11. http://html.rincondelvago.com/discurso-del-metodo_descartes_4.html
9.12. http://spain.intofineart.com/usa/oil-painting-picture-02203-Sir%20Godfrey%20Isaac%20Newton.html (consulta 23/05/2009).
9.13. Colsubsidio, *Siglo XVIII, Rococó y Neoclasicismo*, catálogo de la exposición, Bogotá, Colsubsidio, 1995, p. 7.
9.14. Paniagua Soto, J., *Op. cit*., p. 50.
9.15. González, J. J. M., *Op. cit*., LXXXV.
9.16. Benévolo, Leonardo, *Orígenes del Urbanismo Moderno*, Madrid, Celeste, 1994, p. 194.
9.17. Pischel, G., *Op. cit*., p. 590. Foto: François René Roland, Parigi.
9.18. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 2, Op. cit*., p.190.
9.19. http://confusiondeconfusiones.blogspot.com/
9.20. http://merc-valencia.com/diariomerc/esperadas/21-noticias-esperadas/115-italia-como-siempre.pdf
9.21. http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/verfoto.formato?foto=graf/fotos/50_s.jpg Fuente: Juan Manuel González Martel, Casa Museo Lope de Vega, Guía y catálogo, Madrid, Real Academia Española-Comunidad Madrid, 1993 p. 25.
9.22. http://alice224.wordpress.com/ciudades-y-palacios/
9.23. http://www.trotamillas.es/2810/leiden-la-ciudad-llave/
9.24. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 2, Op. cit*., p.192.
9.25. http://elpais.com/articulo/sociedad/Paises/Bajos/espacio/elpepusoc/20081120elpepusoc_9/Tes
9.26. Fernández-Galiano, L., *Op. cit*., p. 38.
9.27. Knudsen, A., *Op. cit*., p. 15. Foto: Niels-Holger Larsen.
9.28. Rasmussen, S., *Op. cit*., p. 156.
9.29. http://es.wikipedia.org/wiki/La_joven_de_la_perla
9.30. http://topofart.com/artists/Jan_Havicksz_Steen/art_reproduction/3281/Woman_at_her_Toilet.php
9.31. http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/hoogstraten.html
9.32. http://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Metsu
9.33. http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Peasants-in-an.Interior_(1661)_Adriaen-van_Ostade.jpg
9.34. http://artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/4533.htm
9.35. Rasmussen, S., *Op. cit*., p. 158.
9.36. http://artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/6051.htm
9.37. Rasmussen, S., *Op. cit*., p. 155.
9.38. http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-07-28/nota3.htm
9.39. http://www.museoliniers.org.ar/tour_sala_10.php
9.40. http://www.flickr.com/photos/pauet/385718746/
9.41. http://inform.specialtours.com
9.42. http://www.salamandrasyestufas.com.ar/
9.43. Fernández-Galiano, L., *Op. cit*., p. 38.
9.44. *Ibíd*.
9.45. *Ibíd*, p. 39.
9.46. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 2, Op. cit*., p.161.
9.47. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 4, Op. cit*., p.141.
9.48. Elias, N., *Op. cit*., p. 22.
9.49. Versan, J., *Op. cit*., p. 318.
9.50. http//thecia.com.au/reviews/r/russian-ark.shtml
9.51. Fernández-Galiano, L., *Op. cit*., p. 46.
9.52. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4861000/4861896.stm
9.53. Elias, N., *Op. cit*., p. 21.
9.54. Healey, D., *Op. cit*., p. 14.
9.55. Ibíd., p. 10.
9.56. Rasmussen, S., *Op. cit*., p. 104.
9.57. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 2, Op. cit*., p.202.
9.58. Ibíd.
9.59. Bronowski, J., *Op. cit*., p. 71.
9.60. Knudsen, A., *Op. cit*., p. 15. Foto: Niels-Holger Larsen.
9.61. Patetta, L., *Op. cit*., p. 222.
9.62. Versan, J., *Op. cit*., p. 316. Foto: A. F. Kersting.
9.63. Dibujo: J.D.Ch.
9.64. Patetta, L., *Op. cit*., p. 212.

9.65. González, J. J. M., *Op. cit*., CIII.
9.66. Benévolo, L., *Orígenes del Urbanismo Moderno, Op. cit*., p. 196.
9.67. *Ibíd*.
9.68. http://germanhistorydocs.ghi_dc.org/sub_image-cfm?image_id=2217

Capítulo 10. TRÁNSITO HÍBRIDO Y UTÓPICO.

10.1. Benévolo, L., *Orígenes del Urbanismo Moderno, Op. cit*., p. 195.
10.2. Versan, J., *Op. cit*., p. 333.
10.3. Krauss, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna* (Alfredo Brotons Muñoz, tr.), Madrid, Akal, 2002, p. 18. Foto: Giraudon.
10.4. *Ibíd*., p. 28. Foto: Broggi.
10.5. Paniagua S., J., *Op. cit*., p. 52.
10.6. *Ibíd*., p. 55.
10.7. Wiggins, C., *Op. cit*., p. 55. Foto: Museo de Orsay, París / Réunion de Musées Nationaux, París.
10.8. http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/rodin/index.htm
10.9. Benévolo, Leonardo, *Diseño de la Ciudad – 5, el arte y la ciudad contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p.179.
10.10. http://www.monografias.com/trabajos14/revol-industrial/revol-industrial.shtml
10.11. http://inmf.org/CeIrivalidadfb.htm
10.12. Rybczynski, Witold, *La casa: historia de una idea* (Fernando Santos Fontenia, tr.), Madrid, Nerea, 1986, p. 150. Copyright © Norbok, Goteburgo, Suecia.
10.13. Rasmussen, S., *Op. cit*., p. 18.
10.14. Dalley, T., *Op. cit*., p. 107.
10.15. McDermott, Catherine, *Design museum siglo XX diseño* (Leire Amigo Fernández, tr.), España, Lisma, 2003, p. 230.
10.16. Benévolo, L., *Orígenes del Urbanismo Moderno, Op. cit*., p. 187.
10.17. http://www.liverpool.world-guides.com/
10.18. http://www.suburbiosutopicos.com/2007/08/25/una-fotografia-real-de-como-lucia-nueva-york-sin-coches-en-el-antano-de-la-historia/
10.19. http://www.trotamillas.es/category/destinos/europa/belgica/
10.20. http://alemania.pordescubrir.com/2008/08/11-hamburgo-ciudad-con-hermosos-monumentos.html
10.21. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 5, el arte y la ciudad contemporánea, Op. cit*., p.17.
10.22. Fernández-Galiano, L., *Op. cit*., p. 30.
10.23. *Ibíd*., p. 32.
10.24. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 5, el arte y la ciudad contemporánea, Op. cit*., p.21.
10.25. *Ibíd*., p. 45.
10.26. Bronowski, J., *Op. cit*., p. 281.
10.27. Patetta, L., *Op. cit*., p. 234.
10.28. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 5, el arte y la ciudad contemporánea, Op. cit*., p.68.
10.29. Chueca G., F., *Op. cit*., p. 172. Dibujo: Gallion, The Urban Pattern.
10.30. Dibujo: J.D.Ch.
10.31. Benévolo, L., *Orígenes del Urbanismo Moderno, Op. cit*., p. 165.
10.32. *Ibíd*., p. 175.
10.33. *Ibíd*., p. 157.
10.34. http://attic24.typepad.com/weblog/2009/02/saltaire-and-salts-mill.html
10.35. http://www.gallerylingard.com/index.php/articles.html
10.36. http://www.weywr-neustadt.de/content/DesktopDefault.aspx?tabid=150
10.37. Chueca G., F., *Op. cit*., p. 175. Dibujo: Lavedan, Historie de L´Urbanisme. Epoque Contemporaine.
10.38. Benévolo, L., *Orígenes del Urbanismo Moderno, Op. cit*., p. 203.
10.39. Dibujo J.D.Ch.
10.40. Versan, J., *Op. Cit*., p. 357. Foto: M. Kaufman.
10.41. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 5, el arte y la ciudad contemporánea, Op. cit*., p.39.
10.42. Bronowski, J., *Op. Cit*., p. 305.
10.43. Sudjic, Deyan y Beyerle, Tulga, Hogar. *La casa del siglo XX,* Barcelona, Blume, 2000, p. 13.
10.44. Patetta, L., *Op. Cit*., p. 253.
10.45. Gössel, Peter y Leuthäuser, Gabriele, *Arquitectura del siglo XX*, Köln, Taschen, 1991, p. 57. Foto: Victoria & Albert Museum, Londres.
10.46. Sudjic, D. y Beyerle, T., *Op. cit*., p. 22. Foto: Anthony Oliver.
10.47. Versan, J., *Op. cit*., p. 359.
10.48. http://www.visitahoustontexas.com/espanol/visitantes/listing.details.php?id=30651
10.49. http://www.sothebysrealty.com/es/PropertySearchResults.aspx?N=12+4294963346+4294963244&
10.50. http://tecno.upc.es/c6/MurCortina/SistemaConstructivo.htm

10.51. http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2008_02_01-archive.html
10.52. http://www.essential-architecture.com/STYLE/STY-CB.htm
10.53. http://www.washingtonspaces.com/blog/articles/category/furniture
10.54. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 5, el arte y la ciudad contemporánea, Op.Cit.*, p.41.
10.55. http://en.structurae.de/strctures/data/index.cfm?id=s0008912
10.56. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 63. Foto: Moderne Städtebilder IV. Neubauten in Wien, lámina 8.
10.57. Zerbst, Rainer, *Gaudí. Obra arquitectónica completa* (Carmen Sánchez-Rodríguez, tr.), Tokio, Taschen, 1985, p. 179.
10.58. *Ibíd.*, p. 170 y 163. Foto: Archivo de la Cátedra Gaudí, Fundació Caixa de Pensions.
10.59. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 45. Foto: Bibliothek der Landesgewerbeanstalt in Nürnberg.
10.60. Benévolo, L., *La captura del infinito, Op. cit.*, lámina VII, p. 127-128.
10.61. *Muy especial, Op. cit.*, p. 40. Foto: Smith / Zefa.
10.62. Benévolo, L., *Diseño de la Ciudad – 5, el arte y la ciudad contemporánea, Op. cit.*, p.69.
10.63. Benévolo, L., *La captura del infinito, Op. cit.*, p. 92.
10.64. *Ibíd.*, p. 87.
10.65. De Terán, F., *Op. cit.*, p. 60.
10.66. Archivo J.D.Ch.
10.67. http://remue.net/revue/TXT=$=/_MLussault.html
10.68. http://www.liveinternet.ru/users/kakula/post161849374/
10.69. De Terán, F., *Op. cit.*, p. 35.
10.70. Patetta, L., *Op. cit*, p. 242.
10.71. De Terán, F., *Op. cit.*, p. 34.
10.72. Ejercicio académico U.P.B.
10.73. De Terán, F., *Op. cit.*, p. 34.
10.74. Benévolo, L., *Orígenes del Urbanismo Moderno, Op. cit.*, p. 99.
10.75. *Ibíd.*, p. 100.
10.76. *Ibíd.*
10.77. *Ibíd.*, p. 198.
10.78. http://beinecke.library.yale.edu/utopia/uc11.html
10.79. De Terán, F., *Op. cit.*, p. 40.
10.80. *Ibíd.*, p. 41.
10.81. *Ibíd.*
10.82. Chueca G., F., *Op. cit.*, p. 207.
10.83. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 261. Foto: propiedad privada.
10.84. Fac. de Artes de la U. Nacional, *Op. cit.*, p. 183. Foto: Germán Téllez Castañeda.
10.85. *Muy especial, Op. cit.*, p. 10. Foto: Stock photos.
10.86. Trabajo académico U.P.B.
10.87. McDermott, C., *Op. cit.*, p. 368. Foto: British Architectural Library Photographs Collection, RIBA, Londres.
10.88. Fernández-Galiano, L., *Op. cit.*, p. 30.
10.89. Rybczynski, W., *Op. cit.*, p. 130. Leeds Cities Libraries, Inglaterra.
10.90. Fernández-Galiano, L., *Op. cit.*, p. 31.
10.91. http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/narratio.htm
10.92. http://lampara-nsspa-92.blogspot.com/2010/07/evolucion-de-la-lampara.html
10.93. Manzano, Angels, "Verano en el Mediterráneo", *Arquitectura y diseño*, Barcelona, (79), 2007, p. 130. Foto: Mads Mogensen.
10.94. Fernández-Galiano, L., *Op. cit.*, p. 46.

Capítulo 11. EL PROYECTO MODERNO.

11.1. Dalley, T., *Op. cit.*, p. 29.
11.2. Foto: J.D.Ch.
11.3. Foto: J.D.Ch., 2009.
11.4. McDermott, C., *Op. cit.*, p. 228. Foto: SuperStock Ltd.
11.5. http://es.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud
11.6. Foto: Diana Martínez, 2008.
11.7. http://es.wikipedia.org/wiki/Marx
11.8. Fleig, Karl, *Alvar Aalto, obras y proyectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, p. 231.
11.9. Peichl, Gustav y Steiner, Diezmar, *New housing in Viena*, Viena, Compress-Verlag-Wien, 1986, p. 74.
11.10. Buchholz, Elke Linda y Zimmermann, Beate, *Pablo Picasso, vida y obra*, Colonia, Könemann, 1999, p. 35.

11.11. Colomina, Beatriz, *Doble exposición, arquitectura a través del arte*, Madrid, Akal, 2006, p. 16.
11.12. http://carocostas.wordpress.com/2008/05/31/estilo-de-theo-van-doesburg/ (consulta: 20/06/2009).
11.13. Wiggins, Colin, *Op. cit.*, p. 25.
11.14. Buchholz, E. y Zimmermann, B., *Op. cit.*, p. 38.
11.15. http://www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_PUBLICACIONES/HTML/DOCLCORBU.HTML
11.16. http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record%3Bid=61840%3Btype=101
11.17. Sherwood, Roger, *Vivienda: Prototipos del Movimiento Moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 140. Foto: KLM Aerocarte.
11.18. Read, Herbert, *La escultura moderna* (Concha de Marco, tr.), México, Hermes, 1964, p. 127.
11.19. http://www.usc.edu/programs/cst/deatfiles/lacasis/ansc100/library/images/304.html (consulta: 13/06/2009).
11.20. http://moma.org/collection/brows_results.php?criteria=O%3AOD%3AE%3A80514&page_number=1&template_ide=1&sort_order=1&artistFilterInitial=L
11.21. Monteys, Xavier y Fuertes, Pere, *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 63. Dibujo: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlín.
11.22. http://impactosigloXX.lacoctelera.net/post/2008/07/08/la-gran-guerra
11.23. http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/proyects/comm544/library/image/324.html
11.24. Pischel, G., *Op. cit.*, p. 686. Foto: Kodansha Ltd., Tokio.
11.25. Dibujo: J.D.Ch.
11.26. Dibujo: J.D.Ch.
11.27. McDermott, C., *Op. cit.*, p. 336.
11.28. http://madrid2008-09.blogspot.com/2009_03_01_archive.html
11.29. http://www.1y2gm.com/formaciones-de-combate-de-las-potencias-aliadas-f46/la-guerrilla-partisana-sovietica-t1119.htm
11.30. http://bachiller.sabuco.com/historia/fascismoitaliano.htm
11.31. http://www.alu.ua.es/t/tmf/HITLER.htm
11.32. Foto: J.D.Ch.
11.33. http://madrid2008-09.blogspot.com/2009/03/apuntes-martes10-de-marzo.html
11.34. Dibujo: J.D.Ch.
11.35. http://panoramio.com/photo/872448
11.36. http://ineslima.com/pdf/Habitacao_Moderna_Portuguesa_1.pdf
11.37. http://madrid2008-09.blogspot.com/2009_03_01_archive.html
11.38. Dibujo: J.D.Ch.
11.39. http://www.ifa.de/en/exhibitions/exhibition-abroad/architecture/neues-bauen-international-1927-2002/blocks-of-flats-and-housing-estates/
11.40. Dibujo: J.D.Ch.
11.41. Hitchcock, Henry-Russell y Johnson, Philip, *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (Carlos Albisu, tr.), Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984, p. 175.
11.42. Schneider, Friederike (ed.), *Atlas de plantas, viviendas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 34.
11.43. Hitchcock, H. y Johnson, P., *Op. cit.*, p. 203.
11.44. Sherwood, R., *Op. cit.*, p. 50.
11.45. McDermott, C., *Op. cit.*, p. 202. Foto: Design Museum, Londres.
11.46. http://members.aon.at/schlifelner/werkbundsiedlung/haering.html
11.47. http://www.masterdeinternet.com/cabezavoladora/?p=585
11.48. http://encontrarte.aporrea.org/expo/e6.html
11.49. Sociedad Colombiana de Arquitectos, *Cien años de arquitectura en Colombia, XVII Bienal de arquitectura 2000*, Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2000, p. 40. Foto: Scadta, Archivo Museo de Arte Moderno.
11.50. Foto: J.D.Ch. 2009.
11.51. http://www.docomomo.org.br/seminario%207%pdfs/060.pdf
11.52. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. Cit.*, p. 393. Foto: CIM-Archiv, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zurich.
11.53. A.V. Monografías, *Casa, cuerpo, crisis, Op. cit.*, p. 41.
11.54. Hernández, Luis Guillermo, "Habitaciones, apuntes en torno al proyecto moderno de Hábitat", *Arquinotas* (7) mayo 2000, p. 24.
11.55. http://www.planum.net/archiv/documents/dibiagi-ciam-art-spagn.pdf
11.55.a. http://www.planum.net/archiv/documents/dibiagi-ciam-art-spagn.pdf
11.56. De Terán, F., *Op. cit.*, p. 42.
11.57. http://resoab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?d_article=35
11.58. *Muy especial, Op. cit.*, p. 41. Foto: Klaus-D. Francke / Stock photos.
11.59. Cohen, Jean-Louis, *Le Corbusier*, Alemania, Taschen, 2006, p. 28.
11.60. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 72. Foto: The Art Institute of Chicago.
11.61. Blake, Peter y Quint, Bernard, *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*, s.e., Agencia de Comunicación Internacional de los Estados Unidos de América,

s.f., p. 4. Foto: Hedrich Blessing.
11.62. http://www.archimagazine.com/azanchettin.htm
11.63. Monteys, X. y Fuertes, P., *Op. cit*., p. 61.
11.64. Sudjic, D. y Beberle, T., *Op. cit*., p. 35.
11.65. http://web.educastur.princast.es/proyectos/jimena/pj_leontinaai/arte/webimarte2/WEBIMAG/SXX/PINTURA/mondrian.htm
11.66. Fac. de Artes de la U. Nacional de Colombia y Fac. de Arq. de la U. de los Andes, *Op. cit*., p. 176. Foto cortesía de Gabriel Largacha.
11.67. McDermott, C., *Op. cit*., p. 51. Foto: AKG Londres, Erik Bohr
11.68. Cohen, J., *Op. cit*., p. 9
11.69. *Ibíd*., p. 29.
11.70. McDermott, C., *Op. cit*., p. 52.
11.71. Cohen, J., *Op. cit*., p. 8.
11.72. http://noticias.arq.com.mx/Detalles/9729.html
11.73. Cohen, J., *Op. cit*., p. 40.
11.74. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit*., p. 172. Foto: Peter Gössel.
11.75. McDermott, C., *Op. cit*., p. 361. Foto: IBM UK LTD. Servicios fotográficos, Hursley.
11.76. Cohen, J., *Op. cit*., p. 46.
11.77. http://www.todoarquitectura.com/crawler/foros/20985.htm
11.78. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit*., p. 176. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
11.79. Colomina, B., *Op. cit*., p. 83.
11.80. McDermott, C., *Op. cit*., p. 204.
11.81. Monteys, X. y Fuertes, P., *Op. cit*., p. 107. Foto: Bauhaus-Archiv Berlín, Alemania.
11.82. Muñoz Cosme, Alfonso, *Viaje a través de las arquitecturas,* Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 227.
11.83. Muñoz C., A., *Op. cit*., p. 209.
11.84. Sherwood, R., *Op. cit*., p. 55.
11.85. Muñoz C., A., *Op. cit*., p. 204.
11.86. Hitchcock, H. y Johnson, P., *Op. cit*., p. 221.
11.87. Muñoz C., A., *Op. cit*., p. 208.
11.88. *Ibíd*., p. 205.
11.89. *Ibíd*., p. 207.
11.90. Dibujo: J.D.Ch.
11.91. Hitchcock, H. y Johnson, P., *Op. cit*., p. 217.
11.92. McDermott, C., *Op. cit*, p.199. Foto: Design Museum, Londres.
11.93. Monteys, X. y Fuertes, P., *Op. cit*., p. 87. Foto: Buckminster Fuller Institute, Santa Barbara.
11.94. http://tallervb.blogspot.com/2009/06/albert-frey-1930-casa-aluminaire.html (consulta 14/06/2009).
11.95. http://www.geocities.com/TheTropics/Paradaise/2486/RHorden.html (consulta 14/06/2009).
11.96. http://anavedobomgosto.blogspot.com
11.97. http://www.lamaisontropicale.com/www
11.98. Buchholz, E. L. y Zimmermann, B., *Op. cit*., p. 74.
11.99. De Terán, F., *Op. cit*., p. 42.
11.100. Dibujo: J.D.Ch.
11.101. Cohen, J., *Op. cit*., p. 56.
11.102. Dibujo: J.D.Ch.
11.103. Muñoz C. A., *Op. cit*., p. 256.
11.104. *Ibíd*., p. 258.
11.105. http://www.galinsky.com/buildings/niemeyerinterbau/index.htm
11.106. Blake, P. y Quint, B., *Op. cit*., p. 41. Foto: Housing and Finane Agency.
11.107. Bloomer, K, y Moore, Ch., *Op. cit*., p. 149. Foto: St. Louis Post Dispatch.
11.108. http://housingprototypes.org/proyect?file_No=USA005
11.109. Güell, Xavier (ed.), *Vásquez Consuegra*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p.36.
11.110. http://www.cse.polyu.edu.hk/~cecspoon/lwbt/Case_Studies/Nemausus.htm
11.111. http://www.stevenholl.com/proyect-detail.php?id=36&worldmap=true
11.112. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit*., p. 37. Foto: Julios Shulman.
11.113. http://divagacionx.blogspot.com/2008/07/torre-dinamica-david-fisher.html
11.114. http://www.architecture.com/HowWeBuiltBritain/HistoricalPeriods/TwentiethCentury/BuildingANewBritain/KeelingTheHouseBethnalGreen.aspx
11.115. Blake, P. y Quint, B., *Op. cit*., p. 3. Foto: Howard Sochurek.
11.116. http://spa.archinform.net/projekte/1402.htm
11.117. McDermott, C., *Op. cit*., p. 340.

11.118. Moore, Charles y Allen, Gerald, Dimensiones de la arquitectura (Pilar Bonet y Esteve Riambau i Saurí, tr.), Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 162.
11.119. http://www.otraparte.org/actividades/literatura/img-literatura/thoreau-2.jpg
11.120. Maderuelo, Javier, *El espacio raptado*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, p. 286.
11.121. http://blog.aia.org/favoritres/2007/02/
11.122. Sudjic, D. y Beberle, T., *Op. cit.*, p. 47.
11.123. http://lh3.ggpht.com/dunnarq/ROmtVyPaOfF/AAAAAAAAAdu/27CcXyOLhQK/casakaufmann+02_thumb%5B2%5D
11.124. McDermott, C., *Op. cit.*, p. 294. Foto: The Robert Opie Collection.
11.125. *Ibíd.*, p. 239.
11.126. Smith, Elizabeth A. T., *Case study houses*, Colonia, Taschen, 2006, p. 49.
11.127. *Ibíd.*, p. 57.
11.128. *Ibíd.*, pp. 64 y 66.
11.129. *Ibíd.*, pp. 68, 69 y 71.
11.130. Sudjic, D. y Beberle, T., Op. cit., p. 62. Foto: © 1994 Norman McGrath. Y Blake, P. y Quint, B., *Op. cit.*, p. 53. Foto: Johnson / Burgee, Architects.
11.131. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 226. Foto: Hedrich-Blessing.
11.132. Fac. de Artes de la U. Nacional de Colombia y Fac. de Arq. de la U. de los Andes, *Op. cit.*, p. 187. Foto: Beer Paul.
11.133. http://arquitecturamashistoria.blospot.com/2007/09/delicias-hopkins-house-1975-1976.html
11.134. http://boliviaarquitectura.com/100%20anos%20de%20arquitectura/100_anos_de_arquitectura.html Foto: Julius Schulman (consulta 1/06/2009).
11.135. http://www.chilearq.com/v2/proyectos.php?tipo=80&foto=0
11.136. Dibujo: J.D.Ch.
11.137. Ching, F., *Op. cit.*, p. 85.
11.138. http://pedagogie.ac-amiens.fr/arts_plastiques/capes04/capesap16.htm
11.139. Krauss, R., *Op. cit.*, p. 241. Foto: Peter Moore para la Galería Leo Castelli, New York, EEUU.
11.140. http://artemiscelanea.obolog.com/minimalismo-86992 (consulta 14/06/2009).
11.141. http://www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?GUID=4c05aa8a-6f85-499d-93a6-7546d77feed3&ID=138364
11.142. http://www.humboldt.edu
11.143. http://artcenecal.com/Announcements/0304/LSacks0304.html
11.144. Krauss, R., *Op. cit.*, p. 245.
11.145. Hitchcock, H. y Johnson, P., *Op. cit.*, p. 229.
11.146. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 280. Foto: Ezra Stoller / Esto.
11.147. http://bibliotecadearquitecto.blogspot.com/2010/06/casas-de-eisenman.html
11.149. http://www.drasolt.com/index.php?template=cubismodepicasso
11.150. http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=67977
11.151. http://artnausea.blogspot.com/2011/04/marcel-duchamp.html
11.152. Schneider, F., *Op. cit.*, p. 24.
11.153. Calderón, Marta (ed.), *Beatriz González, una pintora de provincia*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1988, p. 143.
11.154. Foto: J.D.Ch. 2009.
11.155. McDermott, C., *Op. cit.*, p. 191. Foto: Alessi s.p.a.
11.156. http://visiblearea.com/cgi-bin/twiki/view/Patterns/A_pattern_language
11.157. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 273. Foto: VRSB.
11.158. Ching, F., *Op. cit.*, p. 197.
11.159. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, p. 286. Foto: Tom Yee.
11.160. Sudjic, D. y Tulga B., *Op. cit.*, pp. 85 y 84. Foto interior: © Richard Einzig / Arcaid.
11.161. Nicolin, Pierluigi y Chaslin, Francois, *Mario Botta 1978-1982 Il laboratorio di architettura*, Milano, Electa, 1983, p. 36.
11.162. http://arquidocs.blogspot.com/2008/01/la-arquitectura-de-la-ciudad.html
11.163. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit.*, pp. 346 y 348. Foto: Rob Krier.
11.164. http://www.theatlantic.com
11.165. http://www.archispass.org/2006/12/30/ramot-housing-zvi-hecker
11. 166. Schneider, F., *Op. cit.*, p. 212.
11.167. http://www.boliviaarquitectura.com/architecture%20now/Will_Bruder.html
11.168. Schneider, F., *Op. cit.*, p. 222.
11.169. Asensio Cerver, Francisco, *Casas del Mundo*, Barcelona, Könemann, 2000, p. 681. Foto: Luis Ferreira Alves.
11.170. Schneider, F., *Op. cit.*, p. 223.
11.171. Dibujo: J.D.Ch.
11.172. http://architectureinberlin.wordpress.com/2008/04/12/the-berlin-iba-1987
11.173. http://architectureinberlin.wordpress.com/iba-block-88kreuzberg-by-raverave
11.174. http://www.capitalieuropee.altervista.org/3/303.html
11.175. http://architectureinberlin.wordpress.com/ba-19841987-block-647

11.176. http://www.see-berlin.de/home/Oekohaus.htm
11.177. Muy especial, *Op. cit*., p. 52.
11.178. Schneider, F., *Op. cit*., p. 223.
11.179. *Ibíd.*, p. 60.
11.180. *Ibíd*., p. 63.
11.181. http://www.univesaldeco.es/el-origen-del-loft
11.182. Asensio C., F., *Op. cit*., p. 437. Foto: Jordi Miralles.
11.183. Versan, J., *Op. cit*., p. 373. Foto: Harvard University Press.

Capítulo 12. RUPTURA CAPITAL.

12.1. http://www.nuevodiario.com.ni/variedades/1222. Foto: EFE EFE.
12.2. McDermott, C., *Op. cit*., p. 25. Foto: Corbis UK Ltd., Bettmann, UPI.
12.3. http://muchogrrrande.wordpress.com/2007/11
12.4. http://atlantida.lacoctelera.net/post2007/10/27/fotografias-la-guerra-del-golfo-persico
12.5. McDermott, C., *Op. cit*., p. 302. Foto: The Robert Opie Collection.
12.6. *Ibíd*., p. 26. Foto: Topham Picturepoint.
12.7. Sanmartín, A. (ed.), *Venturi, Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos 1959-1985*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 77.
12.8. McDermott, C., *Op. cit*., p. 287. Foto: The Robert Opie Collection.
12.9. http://www.archinect.com/.../corb_vernacular_2.jpg
12.10. Baker, Geoffrey H., *Le Corbusier, análisis de la forma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 251. Extraído del dibujo 9243 del archivo de la Fundación Le Corbusier, París, Francia.
12.11. Cohen, J., *Op. cit*., p. 72.
12.12. Latí, Louna, *Alvar Aalto*, Colonia, Taschen, 2004, p. 40.
12.13. *Ibíd*., p. 43.
12.14. S.C.A., *Op. cit*., p. 47. Foto: Jorge Alberto Martínez.
12.15. http://www.flickr.com/photos/aiert/23513901523
12.16. http://www.arkitektnytt.no/page/page/preview/10831/news-4-55.html
12.17. http://farm3.static.flickr.com/2407/2363252828_f802bf8809.jpg?v=0
12.18. http://www.casaugalde.com/fachada_traser.htm
12.19. Sudjic, D. y Beyerle, T. *Op. cit*., p. 53. Foto: Wolfang Voigt, Francfort.
12.20. http://www.plataformaarquitectura.cl/2007/02/14/plataforma-en-viaje-sao-paulo-parte-2
12.21. *Serpentine Gallery Pavilion 2003*, Londres, Eurex, 2003, p. 38. Foto: Michel Moch.
12.22. Sudjic, D. y Beyerle, T., *Op. cit*., p. 74.
12.23. http://es.wikipedia.org/wiki/Casa_Gilardi
12.24. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit*., p. 316. Foto: Tim Streer-Porter.
12.25. Asensio C., F., *Op. cit*., p. 803. Foto: Undine Pról.
12.26. *Ibíd*., p. 851. Foto: Lourdes Legorreta.
12.27. *Ibíd.*, p. 297. Foto: Alberto Moreno Guzmán.
12.28. *Ibíd*., p. 325. Foto: Alberto Moreno Guzmán.
12.29. http://architecture.about.com/library/blutzon/fredensborg.htm
12.30. Gössel, P. y Leuthäuser, G., *Op. cit*., p. 238 y 239. Y Sherwood, R., Op. cit., pp. 45 y 47.
12.31. Sociedad Colombiana de Arquitectos, *X Bienal de Arquitectura*, Bogotá, 1986, p. 17. Foto: Germán Téllez.
12.32. Carbonell, Galaor (ed.), *Rogelio Salmona, arquitectura y poética del lugar*, Colección Somosur, Tomo XI, Escala, Bogotá, 1991, p. 256.
12.33. Escala, *Posmodernidad,* Cuadernos Escala, Bogotá, Escala, s.f., p. 24.
12.34. Saldarriaga Roa, Alberto, *Guía de arquitectura de Bogotá*, Bogotá, Proa, 1994, p. 287. Foto: Germán Téllez.
12.35. Téllez Castañeda, Germán y Saldarriaga Roa, Alberto, Veinte Bienales Colombianas de Arquitectura 1962-2006, Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2006, p. 151.
12.36. Foto: J.D.Ch.
12.37. Schneider, F., *Op. cit*., p. 45.
12.38. Dibujo: J.D.Ch.
12.39. http://www.ibus-berlin.de/projekte/Mehrfamilienhaus_L%FCtzowstr/start.html
12.40. Schneider, F., *Op. cit*., p. 45.
12.41. http://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/architektur/wien/wohnbau3.htm
12.42. Güell, Xavier (ed.), *Cruz/Ortiz*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p.22.
12.43. Xavier Güell (ed.), Gustav Peichl, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 79.
12.44. Asensio C., F., *Op. cit*., p. 28. Foto: Christian Richters.

Capítulo 13. AVIZORANDO FUTUROS.

13.1. http://ehlt.flinders.edu.au/screen/guests/stelarc/students/amira.h/index.php
13.2. http://revolucion2063.blogspot.com/2008/07/comentarios-sobre-el-futurismo.html
13.3. http://fcom.us.es/wikis/movimientosartisticos/index.php/Constructivismo_ruso
13.4. http://www.mnav.gub.uy/soto.htm
13.5. http://www.tecat.com.ar/?tag=almas-y-maquinas
13.6. http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/minimalism%20and%20theatricality.html
13.7. http://pushapixel.com/?m=200801
13.8. http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html
13.9. http://nymag.com/arts/art/reviews/33126. Foto: Lorenz Kienzle / © 2007 Richard Serra / ARS / Courtesy of MOMA.
13.10. http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/gallery_2.html (consulta: 24/06/2009). Foto: John Cliett / © Dia Art Foundation
3.11. http://www.portlandspaces.net/blog/the-design-district/2008/10/12/lite-brite-making-things-with-light. Foto: Steven Alexander Journal.
13.12. Colsubsidio, *Últimas tendencias del siglo XX*, catálogo de la exposición, Bogotá, Colsubsidio, 1997, p. 3.
13.13. http://mocoloco.com/art/archives/001614.php
13.14. Richardson, Phyllis, *XS. Grandes ideas para pequeños edificios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 125. Foto: Christian Richters.
13.15. Versan, J., *Op. cit*., p. 406.
13.16. Patetta, L., *Op. cit*., p. 199.
13.17. Ching, F., *Op. cit*., p. 60.
13.18. http://www.brynmawr.edu/visualculture/journal/i_lequeu3.shtml
13.19. http://2.bp.blogspot.com/_QKwwR3v3bcA/SLdgRAvcQWI/AAAAAAAABdc/robldHMEIVs/s400/Fishdance+Restaurant.png
13.20. Gössel, P. y Leuthäuser, G., Op. cit., p. 369. Foto: Peter Gössel.
13.21. http://www.floresenelatico.es/labels/evento.html. Fotos: Michele Allasio.
13.22. http://www.tokiotoshi.com/catalog/popup_image.php?pid=193
13.23. Maderuelo, J., *Op. cit*., p. 256.
13.24. "Casas prefabricadas", *Arquitectura y diseño*, Barcelona, (79), 2007, p. 166.
13.25. Colomina, B., *Op.cit*., p. 110.
13.26. http://www.imageandnarrative.be/uncanny/_img/9himmelblau.jpg
13.27. Perona Lorena, "Piezas fragmentadas", Arquitectura y diseño, Barcelona, (79), 2007, p. 237. Foto: Juan Rodríguez.
13.28. Richardson, P., *Op. cit*., p. 202. Foto: TimeZone.
13.29. *Ibíd*., p. 207. Foto: Daniel Riera.
13.30. http://www.geocities.com/Paris/Rue/8759/wodiczk3.html
13.31. Colsubsidio, *Últimas tendencias del siglo XX,* catálogo de la exposición, Bogotá, Colsubsidio, 1997, p. 22.
13.32. http://www.desigboom.com/snapshots/cologne07/idealhome_zaha.html
13.33. Dibujo: J.D.Ch.
13.34. Galofaro, Luca, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 34.
13.35. Grosenick, Uta y Reimscheider, Burkhard (ed.), *Art at the turn of the millennium*, Köln, Taschen, 1999, p. 180. Foto: Robert Gober.
13.36. *Ibíd*., p. 188. Foto: Peter Muscato.
13.37. *Ibíd*., p. 287. Foto: Jeff Koons.
13.38. *Ibíd*., p. 535.
13.39. A.V. Monografías, Casas con sentido, *Op. cit*., p. 13.
13.40. Dietz, Matthias y Mönninger, Michael, *Japan design*, Colonia, Taschen, s.f., p. 9.
13.41. Sudjic, D. y Beyerle, T., *Op. cit*., p. 102. Foto: Franck Eustache / Archipress.
13.42. http://es.encarta.msn.com/media_681500095_761576720_-1_1/Vivienda_de_Rem_Koolhaas_en_Burdeos_Francia.html (consulta: 24/06/2009).
13.43. http://2.bp.blogspot.com/_K0sUyDP60o4/TBvfHdUXKxI/AAAAAAAACHk/pASB1PHCfUE/s1600/4.bmp
13.44. Asensio C., F., *Op. cit*., p. 665.
13.45. http://www.floornature.com/worldaround/img_magazine/wr190_1_popup.jpg
13.46. Planta en http://www.laboratorio1.unict.it/2004/lezioni/05-segno/images/1102philips-p01.jpg y vista exterior en http://www.skywoodhouse.com (consulta: 08/05/2009).
13.47. http://es.wikiarquitectura.com/index.php?title=Casa_Moebius
13.48. Vista exterior en http://arquitecturadecasas.blogspot.com/2008/09/stretto-house.html y planta en http://es.wikiarquitectura.com/index.php?title=Casa_Stretto
13.49. http://box.plotcad.id/public/post/ken-shuttleworth-crescent-house-69.asp
13.50. Sudjic, D. y Beyerle, T., *Op. cit*., p. 106. Foto: Margherita Spiluttini.
13.51. Krauss, R., *Op. cit*., p. 242. Foto: Galería John Weber.
13.52. Colsubsidio, *Últimas tendencias del siglo XX*, catálogo de la exposición, Bogotá, Colsubsidio, 1997, p. 19.

13.53. Grosenick, U. y Reimscheider B., *Op. cit*., p. 482.
13.54. http://www.slideshare.net/hroncancio/historica-granizada
13.55. *Arquitectura Viva*, Parque escolar, Madrid, (78), mayo – junio 2001, p. 5.
13.56. http://www.adn.es/tecnologia/20070727/IMA-0598-Challenger-Explosion-transbordador-espacial
13.57. *A.V. Monografías*, Casa, cuerpo, crisis, Op. cit., p. 143.
13.58. Dalley, T., *Op. cit*., p. 31.
13.59. Jodidio, Philip, New Forms, Architecture in the 1990s, Colonia, Taschen, 1997, p.166.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Aalto, Alvar 122, 130, 135, 155
Adriano VI 89
Alexander, Cristopher 146
Ambasz, Emilio 164
Archipenko, Aleksander 119
Argand, Ami 114
Ariès, Philippe 68, 70, 92, 94, 96
Aristóteles 49
Armajani, Siah 164
Arnheim, Rudolf 25
Arp, Jean 120
Asplund, Erik Gunnar 130, 155
Augusto, César 55, 59
Azara, Pedro 27
Bachelard, Gastón 18, 20, 25, 42, 51, 55, 57, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 74, 76, 77, 84, 87, 92, 94, 95, 107, 118, 119, 124, 127, 128, 133, 139, 140, 146, 158, 167, 169
Bacon, Francis 89
Baracco, Juvenal 39
Barragán, Luis 39, 156, 158
Barthes, Roland 152
Bartók, Béla 168
Baudrillard, Jean 152
Baumgarten, Paul 135
Beberle, Tulga 27, 129, 132, 138, 146
Beecher, Catherine 114
Behrens, Peter 121, 131
Benevolo, Leonardo 65, 72, 75, 76
Bertrand Goldberg Associates 136
Bischof, Henning 37
Blondel, Jacques-François 97
Bo Bardi, Lina 156
Boccioni, Umberto 144
Bohigas, Oriol 150
Bolena, Ana 89
Bonell, Esteve 150
Bos, Caroline 168
Botero U, Darío 158
Botta, Mario 146
Boullée, Étienne-Louis 164
Bourgeois, Victor 131
Braidwood, Robert 24
Bramah, Joseph 114
Braunstein, Néstor 117
Breton, André 141
Bronowski, Jacob 8
Bruder, Willian 147
Bruegel, Pieter 92
Buckingham, James Silk 105
Buonarroti, Filippo 112
Cabet, Étienne 112
Cadbury, George 105
Calíope 49
Calvino, Juan 89, 90
Camacho, Jaime 159
Campo Baeza, Alberto 68
Cárdenas G., Fernando 157

Carlomagno 79
Carlos V 89
Casillas de Alba, Martín 156
Cassirer, Ernst 15, 46, 118
Castan, Yves 96
Castanheira, Carlos 160
Cerdá, Ildefonso 109
Chareau, Pierre 129
Chartier, Roger 96
Chermayeff, Serge 155
Chomsky, Noam 144
Chueca, Fernando 91
Cixous, Héléne 152
Clark, Kenneth 92
Clío 49
Collingwood, Robin George 26
Comisión Parker-Morris 141
Considerant, Victor 111
Coop Himmelb(l)au 165
Cordech, José Antonio 155
Costa, Lucio 156
Craze, Richard 8, 11
Cruz, Antonio 160
Da Vinci, Leonardo 79, 81
Dalsace, doctor 129
Danto, Arthur 7, 11, 15, 143, 153, 154
De Andrade, Mario 157
De Andrade, Oswald 157
De Aragón, Catalina 89
De Cusa, Nicolás 77
De Haussmann, Georges E. 109
De Hooch, Peter 92
De Meuron, Pierre 169
De Onís, Federico 152
De Saussure, Ferdinand 140
Deleuze, Gilles 25, 116, 120, 152
De Maria, Walter 162
De Mileto, Hipodamo 53, 66
Denys Lasdun & Partners 136
Derrida Safar, Jacques 152
Descartes, René 89, 116
Diener & Diener Architekten 160
Dieste, Eladio 158
Dick, Frank 144
Dick, Suzanne 144
Dine, Jim 143
Do Amaral, Tarsilia 155
Döcker, Richard 131
Dou, Gerrit 92
Duany, Andrés 147
Duby, George 68, 70, 71, 96
Duchamp, Marcel 120, 144, 154
Duque, Félix 52
Düttmann, Werner 141
Eames, Ray 140
Eames, Charles 140
Eco, Umberto 75, 77, 140
Edison, Thomas Alva 114
Eiermann, Egon 135
Eisenman, Peter 43, 163
Eliade, Mircea 46
Ellwood, Craig 138
Enrique VIII 89
Entenza, Jhon 138
Erato 49
Euterpe 49
Fernández, Carlos Arturo 88
Fernández, Galiano Luis 24, 95
Ferrater, Carlos 150
Figini, Luigi 130
Fisher, Alfred 122
Flavin, Dan 169
Focillon, Henri 72
Fontaine, Pierre-François L. 99
Fort-Brescia, Bernardo 145
Foster, Hal 116, 154, 155
Foster, Norman 146
Foucault, Michel 118, 133, 152
Fourier, Charles 111, 149
Francisco I 89
Frank, Josef 131
Freud, Sigmund 117
Frey, Albert 132
Friberger, Erik 124
Fuller, Richard Buckminster 132
Gadamer, Hans-George 12, 15, 141, 158, 169
Galilei, Galileo 89
Galofaro, Luca 166
García Canclini, Néstor 166
Garnier, Tony 113
Gaudí, Antonio 108
Gehry, Frank 164
Gerrero, Julián 159
Gielselmann, Reinhard 103
Gober, Robert 166
Gombrich, Ernst 21, 23, 48, 92
González de León, Teodoro 158
González-Torres, Félix 166
Gottlieb Nipkow, Paul 124
Graves, Michael 146
Greenberg, Clement 144
Greene, Charles 107
Greene, Henry 107
Grégoire, Philippe 165
Gropius, Walter Adolph 122, 123, 135
Grosenick, Uta 170
Guattari, Félix 25, 116, 120, 152
Guerrero, Emilio 157
Guimard, Hector 108
Gutenberg, Johannes 79
Gutiérrez Cortina, Bosco 157
Gutiérrez, Ramón 158
Haesler, Otto 123
Hargreaves, James 102

Häring, Hugo 124
Hauser, Arnold 27, 63, 81, 90, 91
Hecker, Zvi 147
Hegel, Wilhelm Friedrich 11
Heidegger, Martin 14, 18, 20, 24, 53
Heinrichs, Georg 141
Heizer, Michael 162
Hitchcock, Henry-Russell 130
Hernández León, Juan M. 18, 25
Herzog, Jacques 169
Hilberseimer, Ludwig 123, 131, 141
Hitler, Adolf 122
Hobsbawm, Eric 166
Holl, Steven 135, 168
Honnef, Klaus 12
Hopkins, Michael 140
Horden, Richard 133
Howard, Ebenezer 112, 113, 105
Hugo, Victor 63
Horta, Victor 108
Huygens, Christiaan 89
Irigaray, Luce 152
Irwin, Robert 162
Jacobsen, Arn 130
Jaenecke, Fritz 135
Jan Postel, Dirk 150
Jeanneret, Pierre 159
Jefferson, Thomas 137
Johnson, Philip 130, 139
Judd, Donald 169
Jung, Carl Gustav 170
Kaufman, Edgar 138
Kaufman, Liliane 138
Kay, John 102
Kepler, Johannes 89
Müller-Rehm, Klaus 135, 141
Klein, Alexander 122, 123
Knutsen, Knut 155
Koenig, Pierre 138, 167
Koolhaas, Rem 167, 168
Koons, Jeff 166
Krauss, Rosalind E. 119, 142, 163
Krier, Leo 146, 147
Krier, Rob 146
Krupp, Alfred 105
Lacan, Jacques-Marie Émile 152
Laredo Q., Manuel-Fernando 77
Lawrence Kocher, Alfred 133
Lissitzky, Lazar Markovich 120
Le Corbusier 112, 113, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 148, 150, 154, 158, 167
Lebrun, François 96
Ledoux, Claude-Nicolas 164
Leeuwenhoek, Anton van 89
Legorreta, Ricardo 39, 157, 158
Leibniz, Gottfried W. 15
Lequeu, Jean-Jacques 164

León X 89
Leroi-Gourhan, André 22, 27
Lever, William Hesketh 105
Lévy, Pierre 11
Leyte, Arturo 20
LeWitt, Sol 162
Libera, Adalberto 156
Lihotzky, Grete 130
Lyotard, Jean-François 152
Locke, John 89
Loos, Adolf 121, 128
Lutero, Martín 89, 90
Maclure, William 110
Maderuelo, Javier 143, 163, 169
Magritte, René 133
Mackintosh, Charles Rennie 106
Malaparte, Curzio 156
Malfatti, Anita 157
Marchan Fiz, Simón 15, 118, 153, 166
Martorell, Joseph 150
Marx, Karl 117
Matta-Clark, Gordon 166
May, Ernst 131
Medina Macías, Alejandro 157
Meier, Richard 143
Mejía, Pedro Alberto 159
Melnikov, Konstantin 130
Melpómene 49
Mendes da Rocha, Paulo 158
Metzu, Gabriel 92
Mock, Elizabeth B. 138
Moholy-Nagy, László 120
Mondrian, Piet 128, 144
Montaner, Joseph María 150
Monteiro, Vincent 69
Moore, Charles 146
Morín, Edgar 8, 120
Morris, A. E. J. 59, 65, 75
Morris, Desmond 26
Morris, Anthony Edwin J. 57
Morris, Robert 162
Morris, William 106
Morse, Edward Sylvester 107
Mosquera, Gerardo 157
Mumford, Lewis 24, 31, 65, 73, 75
Muthesius, Hermann 108
Napoleón B., Carlos Luis 109
Nash, John 99
Nauman, Bruce 162
Neshat, Shirin 18
Neutra, Richard 130, 138
Newton, Isaac 89
Niemeyer, Oscar 135, 156, 158
Nietzsche, Friedrich 116, 142
Norberg-Schulz, Christian 25
Nouvel, Jean 135
Ohlhausen 135
Oldenburg, Claes 143
Ortiz, Antonio 160
Ungers, Oswald Mathias 168
Oud, Jakobus J. Pieter 121, 131, 132, 145
Owen, Robert 110, 112
Panofsky, Erwin 6, 10
Pardo, José Luis 7, 14, 15, 17, 118
Parker, Barry 105
Patetta, Luciano 65
Paulo III 89
Pawson, John 168
Peichl, Gustav 161
Pelli, César 164
Penrose, Roland 119
Percier, Charles 99
Pérez Oramas, Luis 120
Pérez Carreño, Francisca 10, 11
Pericles 50
Petetin, Claire 165
Petronio 59
Phillips, Graham 168
Piano, Renzo 148
Picasso, Pablo 119, 144, 164
Pignatari, Décio 80
Pirson, Jean-François 142
Pischel, Gina 101
Plater-Zyberk, Elizabeth 147
Platón 49
Poelzig, Hans 131
Polimnia 49
Popper, Frank 166
Prentice & Chan 135
Presley, Elvis 152
Prix, Wolf 165
Prouvé, Jean 133
Rading, Adolf 123, 131
Ranum, Orest 12
Read, Herbert Edward 162
Reichel-Dolmatoff, Gerardo 37
Reimscheider, Burkhard 170
Rhombos 49
Rietveld, Gerrit 128
Ripley,George 111
Ritcher, Helmut 160
Robledo, Arturo 159
Rodin, Auguste 101
Rogers, Richard 146, 148
Romero Brest, Jorge 63, 81
Rosaldo, Renato 166
Rossi, Aldo 8, 11, 146, 168
Rubén Darío 152
Ruíz de Azua, Martín 165
Rybczynski, Witold 20, 83, 92, 93, 96, 114
Safdie, Moshe 141
Sainz, Jorge 156
Salabert, Pere 132
Salmona Mordols, Rogelio 39, 158, 159

Salt, Titus 105
Samuelson, Sten 135
Sánchez A, Ricardo 158
Santa, Eduardo 78
Santos, Milton 16, 20
Scharoun, Hans 130, 141
Schneck, Adolf Gustav 131
Sewitters, Kurt 120
Senn, Otto 135
Serra, Richard 162, 164
Scharoun, Hans 31, 135, 136
Shaw, Richard Norman 107
Shuttleworth, Ken 169
Silvestrin, Claudio 168
Sitte, Camilo 110
Siza Viera, Álvaro 148, 160
Smith, Adam 103
Smithson, Robert 162
Souto de Moura, Eduardo 148
Spear, Laurinda 145
Spille, R. 145
Stam, Mart 131
Steen, Jan Havicksz 92
Stegmann, Hans 49, 61
Stevenson, J. J. 107
Stierlin, Henri 36
Stockholder, Jessica 170
Strauss, Levi 118
Stübben, Joseph 110
Sudjic, Deyan 127, 129, 132, 138, 146
Swan, Joseph 114
Swczinsky, Helmut 165
Taine, Hipolito 91, 92, 93
Talía 49
Tallon, Ronnie 140
Tatarkiewicz, Wladyslaw 61, 80
Taut, Bruno 108, 131
Taut, Max 131
Terpsícore 49
Terragni, Giuseppe 130
Testa, Clorindo 158
Thoreau, Henry 137
Toca, Antonio 158
Toynbee, Arnold Joseph 152
Tschumi, Bernard 164
Tzara, Tristan 121
Uchida, Shigeru 164
Unwin, Raymond 105
Urania 49
Utzon, Jørn 157
Van Berkel, Ben 168
Van den Broek, Johannes H. 135
Van der Rohe, Ludwig Mies 122, 123, 127, 130, 131, 132, 139, 140, 141, 150, 154, 167
Van Doesburg, Theo 120, 128
Van Gogh, Vincent 119
Van Hoogstraten, Samuel 92
Van Ostade, Adriaen 92
Vasari, Giorgio 79, 116
Vásquez C., Guillermo 135
Venturi, Vanna 146
Venturi, Robert 146
Vermeer, Johannes 92
Vigarelo, Georges 94
Villanueva, Carlos Raúl 158
Viollet-Le-Duc, Eugène 25
Vitruvio Polión, Marco 82
Wagner, Otto 108, 127
Waisman, Marina 158
Warhol, Andy 143, 154
Watkins Chapman, John 152
Webb, Philip 106
Weir, Peter 147
Weston, Richard 127, 140, 146, 156, 164, 166, 168, 169
Wodiczco, Krzysztof 165
Wölfflin, Heinrich 88
Wood, John 99
Wright, Frank Lloyd 107, 127, 128, 137, 138
Zwinglio, Huldrych 89