



LA CASA COMO IMAGEN DEL SER

KATHERINE D. ROSARIO GONZÁLEZ

LA CASA COMO IMAGEN DEL SER

KATHERINE D. ROSARIO GONZÁLEZ





UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARQUITECTURA AVANZADA, PAISAJE, URBANISMO Y DISEÑO
LÍNEA DE DISEÑO DE ARQUITECTURA INTERIOR Y MICROARQUITECTURAS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

LA CASA COMO IMAGEN DEL SER

AUTOR: KATHERINE D. ROSARIO GONZÁLEZ

TUTOR: VICTORIA E. BONET SOLVES

COTUTOR: MARÍA P. MELGAREJO BELENGUER

VALENCIA, SEPTIEMBRE DE 2015

ÍNDICE

Introducción	9
La casa como imagen del ser	13
La casa taller	43
Piet Mondrian	45
Frida Kahlo y Diego Rivera	57
La casa manifiesto	69
Philip Johnson	71
Frank Gehry	85
John Pawson	99
La casa como representación	111
Karl Lagerfeld	113
Karim rashid	123
Conclusiones	135
Bibliografía	141
Créditos de ilustraciones	145

INTRODUCCIÓN

La casa es el guardián de los recuerdos, de las historias embebidas, y hazañas de vida. Es el recinto que mejor nos acoge y donde se revela nuestra personalidad. Como expresión iconográfica de nosotros mismos, revela nuestra real cara, sin filtros. Constituye la extensión de la conducta; la proximidad de lo íntimo, nuestro cómplice de lo que no o sí queremos mostrar. Más que un espacio habitado constituye una herramienta de comunicación, de costumbres y hábitos.

Para Bachelard «La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano».¹ Es en la esfera doméstica, en esa cápsula diminuta o espaciosa que llamamos casa, donde se resume la noción particular del ser. Si se nos mostrara una imagen de un espacio determinado, podríamos definir qué personaje encajaría en ese marco funcional. Y es que precisamente la organización del espacio, el orden y su contenido describen quienes habitan las estancias. Las creencias, el ámbito geográfico y cultural, el género, la edad, el oficio, entre otras variables inciden considerablemente en la concepción del espacio, y en consecuencia en el modo de experimentarlo.

Existen múltiples ejemplos de casas que se han convertido en auténticos manifiestos; los cuales suponen un conjunto de referencias en el ámbito doméstico. Su trascendencia radica en su capacidad para suscitar cambios en el modo de vida. La representación en la mayoría de ellos, es inseparable a su ocupante y creador. En este sentido, no resulta extraño que estos modelos correspondan, a las propias casas de arquitectos que se hayan construidos a sí mismos; o en su defecto, a artistas y diseñadores; quienes poseen la suficiente suspicacia para sucumbirse en una intensa metamorfosis.

¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 78.

Este estudio en concreto examina el espacio privado de artistas, diseñadores y arquitectos; “creativos” que hacen de su oficio un estilo de vida. En este contexto, se persigue explorar la correspondencia entre la identidad del ocupante y el espacio habitado. Significa inmiscuirse en su obra más personal: su casa. Introducirse en sus gustos, aficiones, experiencias, y otros aspectos que puedan desvelar su personalidad. De igual forma, descubrir en cada caso, la relación que media entre su obra y su forma de habitar. En este sentido, es una lectura de su propia identidad profesional. ¿Qué revelan estos hogares? ¿Qué distinguen estas moradas de otros espacios? ¿Cuál es su idea de habitar? ¿De qué forma influye su profesión en su imaginario doméstico? Se trata de un análisis de los diversos recursos a través de los cuales, el interior doméstico se encuentra estrechamente vinculado al carácter y/o la actividad profesional de su ocupante.

El creativo en este ámbito, es una persona que por su afición, habilidad u oficio se encuentra vinculado al arte de crear. Un sujeto tal, que su construcción imaginativa, lo hace un residente inusual. Se sumergen en una esfera de contenidos y significados apropiándose de los lugares que habitan. Precisamente es aquí, donde radica la importancia de estudiar lo que esta esfera representa. Estos entornos físicos ejemplifican otras formas de pensar y de concebir el espacio doméstico. La vinculación con el quehacer subraya otra connotación, un espacio doméstico “singular”. Sin duda alguna, su obra es capaz de dejar una gran reflexión, sin embargo, su esfera vital es el escenario más oportuno de comunicar su ideario sin ataduras ni restricciones. Por consiguiente, el estudio de su espacio íntimo, es la mejor forma de acceder al universo interior del creador.

La casa del creativo es un templo a sí mismo. Son espacios autoconstruidos. Se convierte en un manifiesto de la figura del hacedor y ocupante. Es un “habitar” que surge del vínculo con el sujeto y su universo íntimo. Recoge el programa funcional doméstico, en relación de a las actividades vitales: alimentación, convivencia, reposo y sanidad. No obstante, se conforma como un recinto entre contradicciones, referencias, simbologías; pues las relaciones y vínculos no son del todo habituales. Son espacios “acompañados”. Se encuentran acompañados de ideas, inventos, de imaginario.

El examinado deriva de la búsqueda incesante de la reconciliación entre el sujeto y el espacio doméstico, una condición que fue sustraída con las experimentaciones del movimiento moderno y que aun en la actualidad se encuentra ausente. Los casos expuestos suponen una estructura con sus propias reglas. Cuestionan lo doméstico, trascienden los preceptos convencionales. El proyecto ya no surge de una lógica o condiciones preestablecidas. Su desarrollo responde a un contexto individual, a sujetos con requerimientos particulares; no a una función “tipo.”

En lugar de perseguir hitos de la arquitectura doméstica, la selección obedece a proyectos en los que existe un particular vínculo entre el sujeto y su esfera vital. Para constatar dicha relación, era indispensable fuentes que incorporaran no solo el aspecto formal, sino también, apreciaciones y referencias de los mismos actores. Sin ellas, el estudio se limitara a simples suposiciones o conjeturas. En este sentido, esta variable supuso el marco esencial para la selección. Los casos expuestos proporcionan características inherentes y representativas de esta sinergia. Así mismo, con la intención de estudiar distintas formas de abordar el proyecto doméstico, se perseguía que los casos fueran muy heterogéneos entre sí; por consiguiente no se restringen a un estilo o movimiento en concreto.

El estudio se estructura en apartados, atendiendo las áreas específicas a saber: artistas, arquitectos y diseñadores. Más que una categorización, pretende esbozar un trayecto que posibilite comprender el imaginario doméstico de estos creadores. Los proyectos descritos escenifican espacios domésticos inusuales; planteados de una manera más despreocupada: prácticos, funcional y en algunos casos poco ostentosos y en otros eclécticos, en los que devienen elementos escenográficos y ambiguos. Por lo tanto, cada caso de estudio es un modelo de las distintas exploraciones y pretensiones del ámbito doméstico.

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano [...] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.¹

¹ Bachelard, *La poética del espacio*, 37.

1

LA CASA COMO IMAGEN DEL SER

DIME CÓMO VIVES Y TE DIRÉ QUIÉN ERES

«El ambiente doméstico, como el rostro, es también un reflejo del alma de quien lo habita».²

Según Goethe, para conocer a la gente hay que ir a su casa.³ Es muy evidente, cuando se atraviesa el umbral de una casa todo queda al descubierto. Es como penetrar al interior de sí mismo. El espacio que nos abraza constituye nuestra versión más íntima. Este agente donde se estampan nuestras huellas vividas, nos delata; pone en evidencia o escenifica las aptitudes más ocultas. Los objetos que adquirimos, las imágenes que ordenamos, —fotografías, dibujos, grabados, serigrafías, etc.— la elección y disposición de mobiliario, manifiesta algún aspecto de nuestra personalidad. Un individuo puede lucir impecable y cuidar su apariencia física, pero el verdadero yo, queda expresado en su espacio privado. Praz sarcásticamente, expresa que por un lado es como conocer a una mujer encantadora y por el otro un cadáver agusanado.⁴

² Mario Praz, “La personalidad del ambiente: sensibilidad artística y gusto ornamental”, *AV. Monografías de Arquitectura y vivienda*, no. 14 (1988): 49-57.

³ Eduardo Palomo Trigueros, *Cita-logía* (España: Punto Rojo Libros, 2013), 72.

⁴ Mario Praz, Introducción a *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau: From Pompeii to Art Nouveau* (London: Thames & Hudson, cop. 1964), 19.

Desde el ámbito literario, la casa es vista como la extensión del ser. Para Mario Praz, «La casa es una proyección del yo».⁵ También, señala: «La casa es el hombre».⁶ Víctor Hugo lo expresa con una analogía: «A partir de la cáscara se puede saber mucho del molusco, y a partir de la casa se puede saber mucho del inquilino».⁷ Noël Arnaud apunta: «Yo soy el espacio donde estoy».⁸ Y no existe nada más elocuente, cada casa es un cosmos, el medio, el dominio. Estas cámaras ocultas constituyen el eje de nuestro mundo. Representa el firmamento para el individuo. Es el infinito a escala individual, el primer universo del ser.⁹

Por otro lado, la perspectiva psicoanalítica aborda la relación que media entre la casa y su ocupante. Por su parte, la autora e investigadora Clare Cooper, en *House as a Mirror of Self*, escribe sobre la vinculación de las personas y los objetos. Su investigación explora los componentes psicológicos de la casa a través de la teoría Gestalt y el trabajo del psicoanalista Carl Jung, siguiendo sus teorías del “Yo”. De acuerdo con Cooper, la casa puede ser considerada un símbolo del yo.¹⁰ En palabras de la autora:

La casa refleja como el hombre se ve a sí mismo, tanto su interior más íntimo, o como él se ve desde dentro y esta intimidad solo es revelado a quienes son invitados (la persona o la máscara, en términos de Jung) o el yo que elegimos mostrar a los demás.¹¹

⁵ Mario Praz, *La filosofía dell' arredamento* (Milano: Editori Associati, 1993), 20-21.

⁶ Praz, Introducción a *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, 21.

⁷ Isabella Malnati y Alessandro Montel, *Frases célebres* (México: De Vecchi, 2012), s.p.

⁸ Noël Arnaud, *L'État d'ébauche* (Paris: le Messager boiteux de Paris, 1950), citado por Bachelard, *La poética del espacio*, 172.

⁹ Bachelard, *La poética del espacio*, 34.

¹⁰ Clare Cooper, “The House as Symbol of the self”, en *The people, place and space reader*, Coords. Jen Jack Giesecking et al. (New York: Routledge, 2014), 169.

¹¹ Cooper, “The House as Symbol of the self”, 169. [traducción propia].

El cometido del espacio íntimo es también representar a sus usuarios. Como lugar alegórico de nuestra identidad, propone ser una referencia. Significa entonces que el universo interior se sustenta de las inclusiones, vínculos, cruces y rupturas del entorno. Y su significado tiene mucho que ver con las experiencias que de él se derivan. Con relativa emancipación, los residentes escogen el conjunto de imágenes con los que quieren verse asociados o representados. En definitiva, todas estas series de símbolos estampan y desempeñan un rol al exterior. Desde el ámbito social, algunos autores conciben la casa como un “símbolo”. Su imagen puede indicar infinidad de atributos: estatus, género, idiosincrasia, ocupación, aficiones, habilidades, etc.

La vivienda, además de ser la expresión de la natural necesidad de cobijo, es un símbolo de estatus, imagen externa hacia lo social que se corresponde con la posición o rol que se desempeña, o bien se desearía desempeñar, en la estructura de la sociedad. Es un espejo que refleja la imagen social o ideal de sí mismo, donde habita y se proyecta un yo que en parte no es real.¹²

En este sentido, cada espacio doméstico, es en sí mismo, una experiencia afectiva y emocional. Los preceptos de intimidad florecen en él. La casa de ayer, la de hoy y quizás la de mañana, está inscrita en nosotros. «Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas».¹³ Nuestros sueños regresan a ella, regresan a nuestra infancia, al calor humano de aquellos días. Las casas donde nos trasladan esos sueños, están embebidas de recuerdos. La filosofía fenomenológica ha planteado la relación entre la casa e identidad, en función de la memoria. Bachelard, por ejemplo, sostiene que en cada individuo vive una casa inmortal, —la casa del sueño y el recuerdo— llena de imágenes oníricas. Incluso, sugiere que nuestro imaginario de casa es una compilación de memorias y sueños que forjamos de cada casa en la que alguna vez hayamos habitado.¹⁴ Juhani Pallasmaa describe:

¹² Pilar Walker, “Las estancias del subconsciente: Psicoanálisis de la casa”, *Au. Monografías de Arquitectura y vivienda*, no. 12 (1987): 44.

¹³ Bachelard, *La poética del espacio*, 36.

¹⁴ Bachelard, *La poética del espacio*, 45-46.

Para mí, el sentido de vuelta a casa nunca ha sido tan fuerte como cuando veía una luz en la ventana de la casa de mi infancia en un paisaje cubierto de nieve al anochecer, la memoria del interior que suavemente calienta mis miembros congelados.¹⁵

CAOS ORGANIZADO

«Un escritorio ordenado puede intimidar tanto como una página en blanco».¹⁶

La casa exterioriza otro aspecto crucial sobre nosotros: la idea de orden y caos. Carla Pasquinelli, ve en el acto mismo de ordenar, una manera en que el sujeto se radica en el mundo (lo habita). Afirma que el orden está condicionado por las circunstancias. Y cada sociedad posee sus ideas estereotipadas al respecto.¹⁷ El orden propio es diferente al orden de otro individuo.

La forma en la que configuramos nuestro espacio es presidido por una cultura de tradiciones y prácticas, arrogadas por las vivencias y saberes transmitidos e internalizados. Es un orden casi invisible, que responde a principios instintivos; el cual se da por sentado por los patrones y ritos que desempeñamos a diario. En todo caso, cualquier significado de orden pudiese ser vano e inconcluso, pues los criterios varían según el contexto y el grupo en cuestión. «Todo desorden es casi siempre una forma diferente de orden, un orden que responde a otras reglas y otros modelos».¹⁸

A primera instancia, hay quienes su forma de orden es resultado de un estudio minucioso y estricto. Es el caso de residentes en el que todo su entorno marcha en absoluta perfección. Se restringe incluso, el uso de estancias para no estropear los muebles u objetos. Otros por el contrario, exentos de un lugar para cada cosa, con una disposición tirada e improvisada, encuentran acogimiento y comodidad en ese “caos organizado”. Muchos creativos se

¹⁵ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 59.

¹⁶ Witold Rybczynski, *La casa: historia de una idea* (Madrid: Nerea, 1989), 29.

¹⁷ Carla Pasquinelli, *El vértigo del orden: La relación entre el yo y la casa* (Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2006), 10.

¹⁸ Pasquinelli, *El vértigo del orden: La relación entre el yo y la casa*, 41.



podrían ubicar dentro de los últimos, con una ligera diferencia. Su disposición desaliñada, es un tanto artística e intencionada, algo así como un orden creativo.

Figura 1. Casa estudio de Willem de Kooning. East Hampton, Nueva York, (Estados Unidos), 1982.

Pero existe también una idea romántica del desorden, como el de los genios y los rebeldes, que constituye el encanto de los ateliers de artistas y los estudios de arquitectos, fotógrafos y creativos de toda clase, ese *quid* que define la originalidad de una persona y la vuelve única, siempre que viva sola.¹⁹

Esos espacios personales son interpretados como un escenario atípico, que contradictoriamente, se aleja de la idea de orden genérica. El orden racional despojaría su universo creativo. Ellos deciden directamente en la conformación de su hábitat, poniéndole una distintiva personal: colores, patrones, texturas, u objetos. Van configurando a su manera, desde su cotidianidad y creatividad. De modo que, el orden interfiere más bien, con la relación de las personas con el espacio.

¹⁹ Pasquinelli, *El vértigo del orden: La relación entre el yo y la casa*, 20.

LA CASA DE LAS COSAS: OBJETOS, RECUERDOS Y PASIONES

«Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos»

Jorge Luis Borges, Elogio de la sombra, 1969

Los límites entre el espacio doméstico, el individuo y sus enseres son escasos; pues vivimos sumergidos en una esfera de utensilios y significados. La relación con estos es instintiva, por lo que se establece una complicidad y correspondencia indisoluble. Los pobladores de las casas, —los objetos— son “seres” incógnitos que interactúan con nosotros. Dialogan en silencio y son capaces de generar la interacción entre el yo y la casa. Constituyen la parte integral de la esfera íntima: se adueñan del espacio, lo limitan y articulan. Cada uno tiene una función que cumplir. Instauran referencias al estilo de vida y costumbres de sus poseedores. Con el paso del tiempo, adquieren una dimensión afectiva y no solo representan a su dueño, sino que se convierten en una extensión de estos.

Detrás de cada objeto existe una reflexión. Muchos de ellos, son poseedores de una realidad no tangible, que permanece en la memoria logrando una unión o dependencia casi infinita. Objetos que toman un valor preponderante, un valor significativo; tal que su existencia permite el reconocimiento del espacio. En este contexto, pasan a ser subordinados a la casa y viceversa. Intervienen aquí, aspectos físicos, psicológicos, sociales y cualquier otro aspecto referido al vínculo afectivo. Incluso, algunos son detonantes de melancolía, defensores de fantasías y hasta refugio de instantes. Hay quienes piensan que sus enseres poseen una connotación más profunda que la propia estructura de la casa. Por lo tanto, en muchas ocasiones custodian nuestras acciones. Esto podría expresarse con la cita de Alberto Savinio que Mario Praz inscribe en “La casa de la vida”:

Grande y mutable es el destino del hombre, y no solo del hombre, sino de todas las cosas pequeñas y grandes de las que a cada uno le gusta rodearse aquí abajo, y que constituyen tantos reinos minúsculos, sí, pero no menos respetables que los reinos mayores. Aparte de eso, ¿qué es la vida de un hombre, comparada con la de los muchos compañeros del hombre; nos referimos a los muebles, a todos aquellos objetos que fiel y silenciosamente escoltan la vida de un hombre, de una familia, de varias generaciones? El hombre pasa y el mueble permanece: permanece para recordar, para testimoniar, para evocar a quien ya no está, a veces para desvelar algunos secretos celosísimos, que el rostro del hombre, su mirada, su voz ocultaban tenazmente.²⁰

Los objetos —guardianes secretos de nuestra vida íntima— evocan un sentimiento de intimidad y de orden. Para Bachelard, los cajones y los armarios apelan al orden, mientras que el cofre hace alusión a aquello que se atesora y se guarda con recelo.²¹ También, nos hablan de un colectivo. Su posesión o arraigo hace referencia a la identidad personal y social.²² De la misma forma, hace eco del significado o el valor concedido como objeto. Estos pequeños habitantes elevan nuestras vidas, nos describen y reflejan el espíritu de una época:

Los muebles nos dicen todo. Igual que un paleontólogo puede reconstruir un animal prehistórico a partir de un fragmento de mandíbula, se puede reconstruir el interior doméstico, y las actitudes de sus habitantes, a partir de una sola silla. Un fauteuil Luis XV no refleja sólo la decoración de la habitación a la que se destinaba, sino también la deliciosa elegancia de la época. Una silla Windsor georgiana de caoba lustrosa, con sus listones graciosamente esculpidos, es la esencia de la moderación del caballero. Una silla victoriana bien mutilada, con su tapicería rica y de hondas estrías y sus antimacasares de encaje, representa tanto el conservadurismo de la época como su deseo de comodidad física. Una tumbona de Art Deco, tapizada en piel de cebra e incrustada de madreperla, exhibe un gusto táctil y voluptuoso

²⁰ Alberto Savinio, *Souvenirs* (Italia: Sellerio editore, 1989), citado por Mario Praz, *La casa de la vida* (Barcelona: Debolsillo, 2004), 519.

²¹ Bachelard, *La poética del espacio*, 111-112.

²² Ian Woodward, *Understanding material culture* (Londres: Sage Publications, 2007), 137.

del lujo.²³

Este fragmento, nos incita a pensar en el significado que tienen los objetos en la vida de las personas, o más bien, la relación que guardan éstos con sus amos. Algunas casas simulan ser legítimos museos, abarrotados de objetos: retratos, lienzos, esculturas, bustos, estatuillas, objetos recogidos de sus viajes, artes de un pequeño almacén o de un anticuario. Probablemente, su idilio es tan profundo, que librarse de los objetos que los representan, resulta hasta utópico. Sin embargo, los objetos tienen el sentido y el significado que nosotros le otorgamos. No todos los individuos tienen la misma devoción, dependencia o atadura hacia el mismo tipo de enseres. Parte de esa dependencia, responde al sentido de pertenencia, e implícitamente puede llegar a sucumbir en un trastorno de apego y relación agobiante, hacia todo inanimado a nuestro alrededor. Algunos representan la búsqueda de identidad y otros corresponden a fragmentos de sus vivencias.

LA CASA DEL COLECCIONISTA

«Un señor utiliza sus energías, en coleccionar objetos. Otro decide eliminar los que tiene. Cuando no le quedan objetos materiales, comienza a eliminar movimientos, ideas, recuerdos, sentimientos, que considera innecesarios. Llega a una inmovilidad completa. El coleccionista los recoge para colocarlos en un gran armario entre sus otros objetos».²⁴

Se pudiera comparar la casa como un lugar de exhibición, en tanto, que transmuta de lo privado a lo público, expedito al tránsito del observador y a miradas indiscretas. La casa del coleccionista podría tener dos concepciones distintas. La primera hace alusión a aquello que se desea revelar y enseñar por el valor que representa. La segunda remite a la consecuencia de acumulación y/o colección de objetos a lo largo de la existencia: lugares embebidos por la museografía. Ambas formas denotan un vuelco hacia un espacio de exposición, memoria y admiración. Walter Benjamin escribe:

²³ Rybczynski, *La casa: historia de una idea*, 207.

²⁴ Alejandro Jodorowsky en Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), 125.

“El interior”, es el refugio del arte. El verdadero habitante del interior es el coleccionista. Él se basa en sí mismo para transfigurar las cosas. Asume una tarea de Sísifo: eliminar de los objetos, por la posesión de ellos, su calidad de mercancía. Pero les da sólo el valor de un aficionado, no el valor de uso [...]²⁵

La devoción por la colección de objetos y muebles, se especifica en “La casa de la vida”, de Mario Praz en la que relata su vida a través de sus enseres. Las abigarradas estancias de su apartamento en el Palacio Ricci, se fueron conformando al unísono con la vida de su propietario. Más que una casa, era un mundo creado, en el que converge la vida del coleccionista y la vida doméstica. Praz como apasionado coleccionista —de muebles, pinturas, antigüedades, casas de muñecas, espejos, bustos, retratos de cera y entre otros objetos curiosos que le albergara afición— sugiere que, el verdadero amante de los objetos y las cosas, configura su espacio para su deleite y consumo propio, no para levantar su ego ni para brindar confort a quienes lo visitan.²⁶ Tal como, Le Corbusier argumenta: «El verdadero coleccionista coloca sus cuadros en un armario y cuelga en la pared el cuadro que le agrada mirar [...]».²⁷

La casa-museo del arquitecto neoclásico Sir John Soane, es otro ejemplo convincente de la figura del coleccionista. Siendo profesor de arquitectura en la Real Academia en 1806, propuso abrir su casa para el uso de los estudiantes, el día antes y el día después de cada una de sus conferencias. Soane afirmaba que un edificio era como un autorretrato.²⁸ Lo particular, es que la estructura surge a partir de los objetos que contiene. En tal sentido, la casa es como un templo de su vida. Se convierte en un universo de arte, arquitectura e historia; en un laberinto de antigüedades.

²⁵ Walter Benjamin, “Louis-Philippe oder der Interieur”, en *Schriften*, vol. I (Frankfurt: 1955), 415-416, citado por Praz, Introducción a *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, 28 [traducción propia].

²⁶ Praz, Introducción a *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, 31 [traducción propia].

²⁷ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Apóstrofe, 1998), 94.

²⁸ *Sir John Soan: arquitecto inglés, legado americano*, DVD, dirigido por Murray Grigor (2005; Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009).



Figura 2. Apartamento de Mario Praz en el Palazzo Primoli, Roma, 1969.

Ambos ejemplos, nos hace dilucidar la casa como un ente autónomo que crece a la par con sus propietarios. Son los mismos objetos que establecen la comunicación con el espacio; y no al revés. De hecho, la correspondencia o dependencia respecto a los objetos, está sujeta a la condición intrínseca del ser que los colecciona. En este sentido, la figura del coleccionista pudiera interpretarse como la necesidad incesante de crear un mundo alrededor de los objetos y la propia persona. El mismo Praz, lo señala: «Sometida al psicoanálisis, la figura del coleccionista no sale bien parada, y desde el punto de vista ético hay sin duda en

ella algo profundamente egoísta y limitado, mezquino incluso».²⁹
También apunta:

El coleccionismo no es más que un desarrollo, una degeneración de la necesidad de proyectar una atmósfera alrededor de uno mismo. Puede ser sólo una distensión agradable, una gordura no reprobable, pero también puede ser un tumor y, por desgracia, un cáncer.³⁰

Sin duda alguna, la vinculación dada entre el ocupante y su vivienda puede llegar a ser tan abrumadora, que su sentido del yo queda atado al olor, al sonido y silencio de tales pertenencias. Existe tal fijación, que en muchos casos, no se sabe con exactitud si son los dueños que se apropian de los objetos, o si, por el contrario, son los objetos que se apropian de los primeros. Esta quimera de objetos y obras de arte, que se amontonan envolviendo las paredes, y esquinas, —cuyo arreglo supone la fantasía de un museo— se convierten en su propia imagen.

²⁹ Praz, *La casa de la vida*, 30.

³⁰ Praz, *Introducción a An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, 29 [traducción propia].

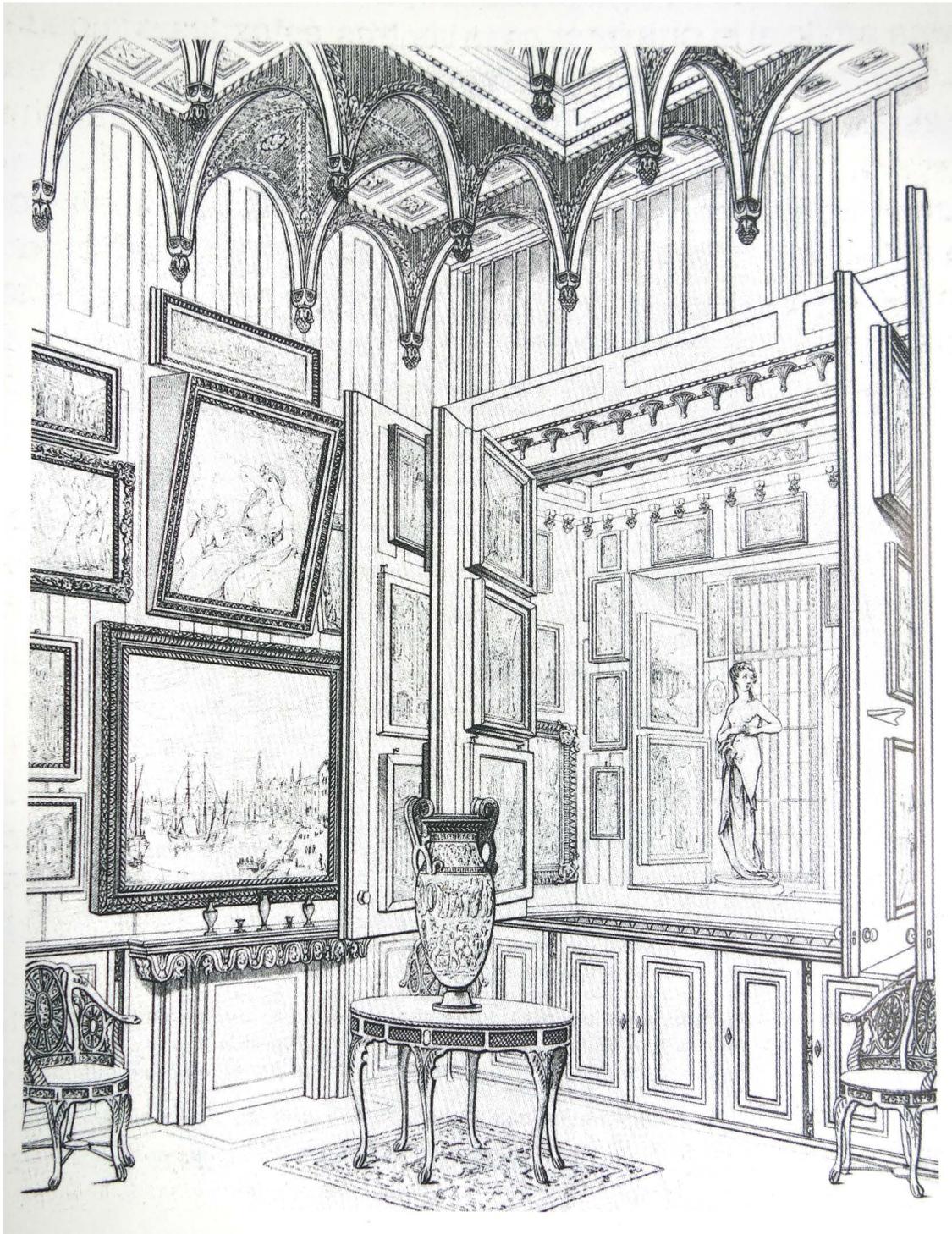


Figura 3. Casa Sir John Soane, Lincoln's Inn Field, Londres, 1792-1837.

IDENTIDAD Y ESPACIO HABITADO

Nos protegemos, nos parapetamos. Las puertas paran y separan. La puerta rompe el espacio, lo escinde, impide la ósmosis, impone los tabiques: por un lado estoy yo y mi-casa, lo privado, lo doméstico (el espacio recargado con mis propiedades: mi cama, mi moqueta, mi mesa, mi máquina de escribir, mis libros, mis números descabalados de *La Nouvelle Revue Française...*), por otro lado están los demás, el mundo, lo público, lo político. No se puede ir de uno a otro dejándose llevar, no se pasa de uno a otro ni en un sentido ni en otro: es necesaria una contraseña, hay que franquear el umbral, hay que demostrar que uno tiene carta blanca, hay que efectuar una comunicación como el prisionero que se comunica con el exterior.

Georges Perec, *Especies de Espacios*.

Podemos pensar que el concepto de “Casa”, acompaña al ser humano desde que la civilización se conoce. Rykwert en *La casa de Adán en el paraíso*, cita un breve episodio expresado por Filarete: que al momento en que Adán fue arrojado del Paraíso estaba lloviendo y para resguardarse de la inclemencia del tiempo, colocó sus manos sobre su cabeza. En ese preciso instante, comprendió la necesidad de construirse una vivienda.³¹ Esta explicación anecdótica de la necesidad de una casa, refleja como el refugio se transforma en una prolongación del mismo ser.

En la naturaleza encontramos numerosos ejemplos de guaridas edificadas a partir del dominio y la simbiosis con el entorno. Por ejemplo, el molusco construye su hábitat mientras transcurre su existencia. No se trata de un ente que se adapta a la forma del espacio que habita, es más bien, un desarrollo uniforme del espacio y el ser que lo contiene. La historia del molusco está inscrita en su habitáculo. Las conchas traducen su longevidad. «La divisa del molusco sería entonces: hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella».³²

³¹ Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 144.

³² Bachelard, *La poética del espacio*, 141.

De la misma manera, otras especies como los peces, mamíferos, arañas y abejas, construyen su casa para su cría y para protegerse de la agresión del medio circundante. Su morada está determinada al entorno que le rodea y surge desde el mismo habitar. En estos términos, el reino animal se consagra por antonomasia como el lugar innato de la idea de habitar. De acuerdo con Heidegger: «La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar».³³

Reducir la casa a los aspectos puramente técnicos-constructivos, o como término arraigado a la protección y cobijo, es omitir su condición de formadora. Más que las paredes y la técnica que la componen, la casa constituye el umbral para la determinación de la identidad personal.³⁴ El concepto se va edificando en el tiempo con las vivencias de sus moradores. Por lo tanto, la identidad implica una cierta comunión de la persona y el lugar.³⁵ Un individuo se identifica con su vivienda a la medida que es partícipe de su configuración, cuando es uno con el espacio. Nos identificamos con sus límites y proporciones, y estas proporciones se convierten en nuestro mismo universo interior. En palabras de Pallasmaa:

Nuestro domicilio es el refugio de nuestro cuerpo, de nuestra memoria y de nuestra identidad. Nos encontramos en constante diálogo e interacción con el entorno, hasta el punto de que es imposible separar la imagen del yo de su existencia espacial y situacional.³⁶

³³ Martin Heidegger, *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 142.

³⁴ Judith Sixsmith, "The meaning of home: An exploratory study of environmental experience", en *Journal of Environmental Psychology*, 6 (1986): 281-298, http://www.researchgate.net/publication/222074147_The_meaning_of_home_An_exploratory_study_of_environmental_experience.

³⁵ Kimberly Dovey, "Home Environments. Home and Homelessness: Introduction" en *Human Behavior and Environment: Advances in Theory and Research*, Vol 8, Coords. Irwin Altman y Carol M. Werner (New York: Plenum Press, 1985).

³⁶ Pallasmaa, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, 66.

Este argumento agrega un principio importante por discutir: la apropiación del interior. La personalización de la casa permite expresar aspectos del “yo”; lo cual se lleva a cabo, a través del decorado y el conjunto de elementos que constituyen el espacio.³⁷ Por consiguiente, es el medio para relacionarse con los lugares, de “vincularse”. Cuando establecemos esta comunicación, le impregnamos algo de nosotros, o lo que de otra forma expresaba Bachelard, que a través de la apropiación nos reflejamos en un espacio, dejamos huellas.³⁸

Sadalla, Burroughs y Quaid, concuerdan que se pueden inferir determinadas cualidades de un individuo a través de su esfera vital.³⁹ Los autores realizaron un estudio en el que presentaron imágenes de espacios a un grupo de personas, y se les pidió atribuir posibles características o apreciaciones sobre la identidad de su ocupante. Las designaciones realizadas por los entrevistados, correspondían con las descripciones que los propietarios expresaban sobre sí mismos. Los resultados obtenidos sugieren la relación que subyace entre la casa y el habitante.

Entendido de esta forma, las acciones sobre el interior, aúnan contenido y significado al espacio. En cierta manera, el usuario está tentado a intervenir sobre su vivienda para ajustarla a su manera de accionar; por lo que, la ocupación o cualquier actividad asociada, deviene en una caracterización. En la apropiación esos rincones dejan a un lado el espacio inerte y vacío. Se van completando de historias, de contenido. Sus muros se convierten en testigos de la intimidad, en confidentes del alma. Cada esquina tiene un testimonio: la semblanza del sujeto que habita el espacio.

³⁷ Juan Ignacio Aragonés y Savita Sukhwani, “La vivienda como escenario de conducta y símbolo de la identidad social”, en *Contribuciones iberoamericanas a la psicología ambiental*, Coord. Esther Wiesenfeld (Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1994), 79.

³⁸ Bachelard, *La poética del espacio*, 19.

³⁹ Beth Vershure, Stephen Magel y Edward K. Sadalla, “House Form and Social Identity”, *Behavioral basis of design*, Book 2 (1977): 273-278, <http://www.edra.org/sites/default/files/publications/EDRA-v2-Vershure-273-278.pdf>.

ESCENARIO SUPERFLUO DE IMÁGENES INHABITADAS

«Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa».⁴⁰

Una casa realmente habitada está liberada de la organización estricta que existe en el entorno immaculado y estilizado de las revistas. Estas publicaciones retratan una realidad falsa; no hay indicio alguno de actividades cotidianas. Es como una caja incompleta, sin rutinas; desprovista de costumbres y hábitos. Se muestran entonces, como una alegoría de lo no existente. ¿Dónde guardan los ritos de su cotidianidad? Su meticuloso discurso enmascara el vaso de leche posado en la cocina, los papeles del estudio, los cojines tumbados sobre el sofá o la ropa airada en el aposento.

Son lugares exentos de rasgos de ocupación, de testigos auténticos del acontecer. Poseen una atmósfera tan construida que es inhabitable. Lo que no existe en estos interiores, era lo que Mario Praz en un ensayo sobre la teoría de la decoración de interiores, denominaba *stimmung*. Se refería a este concepto como una característica de los interiores, que lejos de vincularse con la funcionalidad o estética de su decoración, tiene más bien que ver con el carácter o personalidad de su ocupante.⁴¹ Tal y como subraya Rybczynski en la escena de una pintura de Antonello da Messina:

Existe belleza en la elegancia de los elementos arquitectónicos, pero su predominio y la formalidad del entorno crean un aire de artificiosidad. El interior no nos dice nada de este hombre; de hecho, no nos creemos de verdad que esa diminuta habitación ni siquiera le pertenezca, ni que ése sea su sitio.⁴²

⁴⁰ Bachelard, *La poética del espacio*, 35.

⁴¹ Rybczynski, *La casa: historia de una idea*, 53-54.

⁴² Rybczynski, *La casa: historia de una idea*, 54.

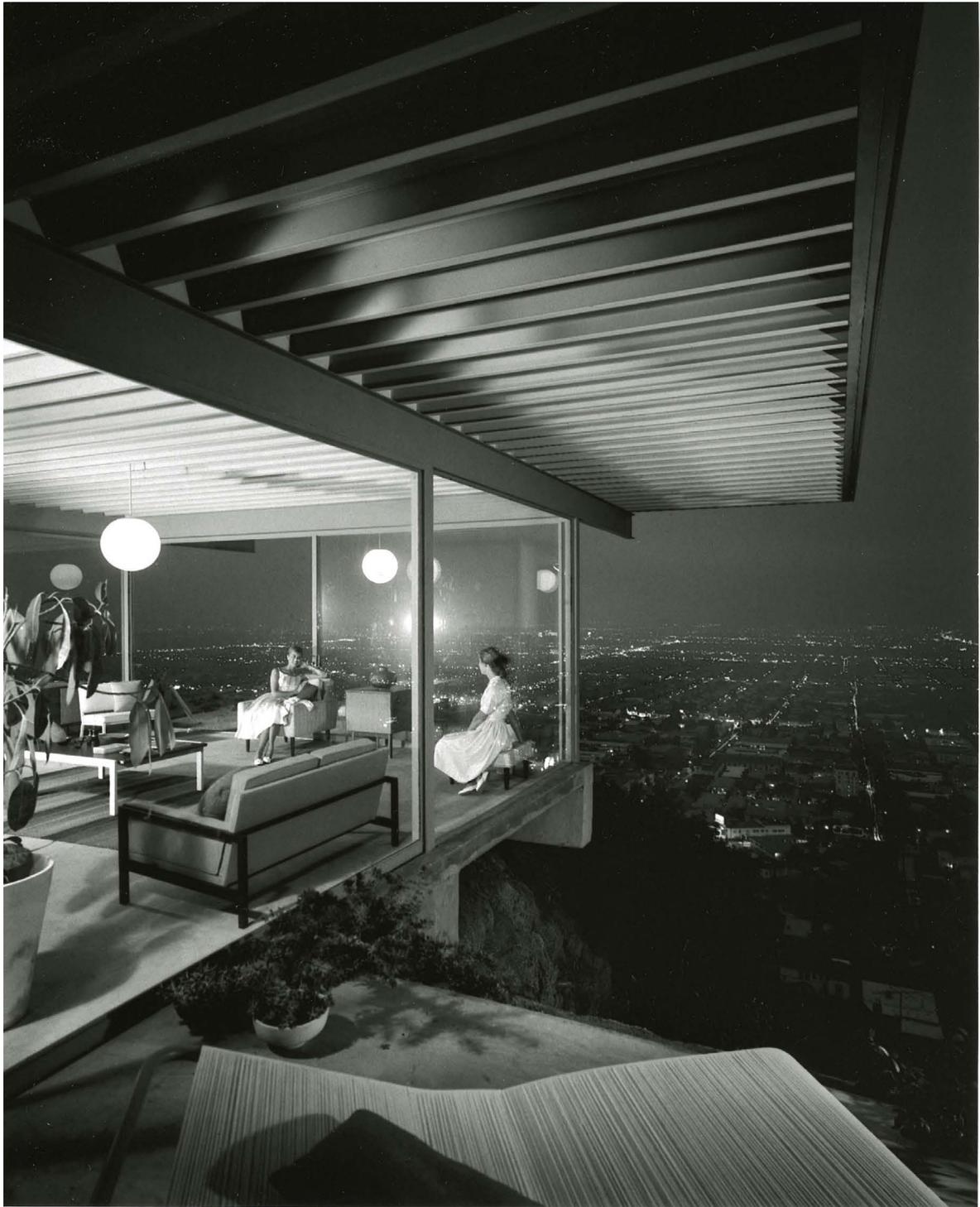


Figura 4. Case Study House no. 22, Pierre Koenig. Los Ángeles, CA., 1960. Fotografía de Julius Shulman.

El hecho de asociar una persona con un espacio físico, describe el grado de comunicación que poseen los lugares. De igual forma, sugiere los vínculos que las personas establecen con los espacios. Hoy en día, muchas revistas dejan entrever que ese marco escenificado tiene vida. Posan unos zapatos, una cartera u otro elemento abandonado, en torno a una composición muy estudiosa y planificada, para proponer que personas ocupaban previamente el lugar. Hay que reconocer que estas casas se limitan a recrear el escenario, rezagando a los actores y a sus enseres. Pero ¿para quién habrá que proyectar la casa, si no es para el individuo?

Por extraño que parezca, estos espacios terminan por camuflar las huellas de los habitantes. Es decir, aquello que es el *leitmotiv* de su existencia —el resguardo del cuerpo—, desaparece y se omite para teatralizar un espacio ya no un tanto personal, sino más bien, un lugar inverosímil. El reflejo de una casa vivida, es precisamente la adaptación consciente e inconsciente que sus ocupantes hacen de ella, y la ausencia de los decorados artificiosos que muestran estos interiores. «La casa vivida no es una caja inerte». ⁴³ Precisamente, es el sujeto quien concede sentido a los espacios.

Son los cuerpos los que dan forma y medida a los lugares, dejan la huella de la propia cultura, haciendo que su diversidad se refleje en los ambientes en los que transcurre la cotidianidad de las personas. ⁴⁴

El fotógrafo estadounidense Julius Shulman, durante años se dedicó a fotografiar edificios de arquitectura moderna. Algunos de sus registros se han convertido en imágenes icónicas. Su trascendencia radica en el hecho de que Shulman no se restringió a capturar exclusivamente la arquitectura, sino más bien, a documentar cómo las personas usan el espacio: el modo de experimentarlo. En este sentido, muchas de sus fotografías no remiten a interiores desnudos; por el contrario, enseñan una casa vivida aun cuando la figura humana no se encuentra expuesta.

⁴³ Bachelard, *La poética del espacio*, 79.

⁴⁴ Pasquinelli, *El vértigo del orden: La relación entre el yo y la casa*, 74.

Como contexto de significaciones, nos lleva a flexionar si una casa “vacía” mantiene la categoría de “casa”⁴⁵. Los rastros de habitabilidad, de ocupación, la convierten en un cuerpo real. No se constituye antes, salvo después de haber habitado. De acuerdo con Heidegger: «No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto somos lo que habitan».⁴⁶ Al incorporarse el movimiento de las personas, la casa pasa de ser un ente silencioso a ser portavoz de funciones, desdibujando el fondo arquitectónico. Sin esto, sería solo un cúmulo de materiales y superficies o coordenadas X, Y, Z; un contenedor sin contenido. En palabras de César Vallejo:

Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombre. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla [...]»⁴⁷

LA CASA COMO MÁQUINA DE HABITAR

«Hemos de construir casa que crezcan; la casa que crece ha de sustituir a la máquina para habitar».
Alvar Aalto

Nuestro espacio vivencial se ha transformando en cápsulas producidas en masas, esquivando cualquier mirada contextualizada e individualizada. «Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes. [...] Y la casa ya no conoce los dramas del universo. [...] Pero la casa no tiembla bajo el trueno. No tiembla con nosotros y por nosotros».⁴⁸ Se acusó al movimiento moderno de generalizar las necesidades del individuo. Rybczynski, refiriéndose a Le Corbusier expone:

⁴⁵ Xavier Monteys y Pere Fuertes, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2001), 20.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, 130.

⁴⁷ César Vallejo, *Obra poética* (Madrid: Edición Crítica, 1997), 323.

⁴⁸ Bachelard, *La poética del espacio*, 58.

Según él, las necesidades humanas eran universales y se podían uniformar y, en consecuencia, sus soluciones eran prototípicas, no personales. Visualizaba la casa como un objeto producido en masa (una máquina de escribir) al cual debería adaptarse el individuo.⁴⁹

Esta estricta restricción o generalización lleva consigo la pérdida de la individualidad o lo que es lo mismo, la exclusión del carácter único del individuo: la presencia del “yo”:

Lo que deja de tener presencia en la casa positivista es toda cultura material desplegada en la construcción del yo, cualquier atisbo de individualización del espacio, sustituido por la presencia autoritaria y fantasmagórica de otro que dirige invisiblemente sus pautas de conducta privada: el arquitecto moderno.⁵⁰

En un mundo donde todo es tan similar, no existe espacio para la sorpresa. Se convierten en espacios redundantes, sin ninguna trascendencia aparente; los cuales distan de establecer conexión con el sujeto. «En el espacio moderno lo privado se expone, lo doméstico se anula, lo íntimo se castiga».⁵¹ Se presenta como un objeto inadvertido. Más que un espacio para la vida, transcurre como un lugar de tránsito. Visualizar la casa como un conjunto de piezas maquinista, divisa una estructura rígida y sistemática en función a un “tipo”. Una sátira de ello, se expone en el film de Jacques Tati, *Mon oncle* (1958) (Mi tío). Tati, aborda el tema de la vivienda heredada del movimiento moderno. Más que una crítica, hace una reflexión acerca del mal uso que se hace de esas “máquinas de habitar”.

A favor de la impersonalidad, —de la imagen arquetípica— se proyecta un lugar sin rostro, sin memoria; ideado para desarrollar actividades, pero no para ser vivido. Un ente fragmentado, privado de componentes reflexivos. Desvincularse de esta estandarización y falta de singularidad, conlleva a vislumbrar nuevas formas de habitar que transiten acorde a los procesos sociales. Pensar en las personas, en su cotidianidad, no traerá otra cosa que un

⁴⁹ Rybczynski, *La casa: historia de una idea*, 196.

⁵⁰ Iñaki Ábalos, *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 81.

⁵¹ Ábalos, *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, 75.

Figura 5. Villa Arpel en la película *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1958.



escenario singular. «Pero las casas serán siempre individuales, particularizadas, ajenas a toda idea de “objeto-tipo” producido en serie: con una clara intención, por tanto, de subrayar ante todo su individualidad».⁵² Un ser privilegiado encontrará una reproducción doméstica, a su imagen y semejanza; en cuanto, sea un manifiesto autónomo hecho muros que refleje hasta la opacidad de sí mismo. Un “habitar” que emane de la relación afectiva del individuo con su universo íntimo.

⁵² Ábalos, *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, 22. Ábalos hace referencia al conjunto de casas-patio de Mies van der Rohe.

Llegará un día –muy pronto quizás– en el que se reconozca lo que les falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos, vastos y espaciosos, para la meditación; lugares con largas galerías acristaladas para los días de lluvia y de sol, a los cuales no llegue el ruido de los coches ni el pregón de los mercaderes, donde una etiqueta más sutil hasta prohibiría al sacerdote orar en voz alta: edificios y construcciones que en su conjunto expresaran lo que tiene de sublime la meditación y el alejamiento del mundo. [...] Queremos traducirnos a nosotros mismos en piedras y en plantas, queremos pasearnos por nosotros mismos, cuando circulemos por esas galerías y esos jardines.⁵³

CASAS EXPERIMENTO - CASAS MANIFIESTO

Existen recintos vedados a los comunes mortales, espacios accesibles solamente a los “seres superiores”.⁵⁴

Existen cuantiosos ejemplos, de casas que se han convertido en auténticos manifiestos; los cuales suponen un conjunto de referencias en el ámbito doméstico. Su trascendencia radica, en su habilidad para suscitar cambios en el modo de vida. La representación en la mayoría de ellos, es inseparable a su ocupante y creador. En este sentido, no resulta extraño que estos modelos correspondan, a las propias casas de arquitectos que se hayan construidos a sí mismos; o en su defecto, a artistas; quienes poseen la suficiente suspicacia para sucumbirse en una intensa metamorfosis.

De acuerdo con Melgarejo, no resulta extraño que Le Corbusier escogiera la figura del artista para introducir los nuevos idearios de domesticidad. Las muestras más representativas, se ejemplifican en las residencias que Le Corbusier proyectara, para el pintor Amédée Ozenfant (1922-1924), o el conjunto de viviendas para el escultor Jacques Lipchitz (1923-1925), la de Oscar Miestchaninoff, así

⁵³ Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia* (Madrid: Ediciones Akal, 1988), 206-207.

⁵⁴ Adam L. Bresnick, *La diva en casa: Arquitectura para artistas* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2012), 140. Xavier Rubert de Ventós hace referencia a la Casa de Cristal de Philip Johnson.

como también la casa del artista Paul Ternisien (1923-1927), el artesano-grabador Victor Canale y el pintor belga René Guiette, entre otras.⁵⁵

La casa que Gerrit Rietveld proyectó para Truus Schröder, Casa Schröder (1924), es un convincente ejemplo, del vínculo entre arte y vida. La casa fue gestada como una obra de arte que se desarrollaba a través de las aspiraciones domésticas no convencionales de la propietaria, quien colaboró activamente en el diseño. La configuración flexible del espacio interior, fomentó una casa cambiante a voluntad de sus usuarios. Con solo abrir y desplazar paneles, las estancias se transformaban. El empleo de colores y el juego de planos abstractos, rompió con los esquemas tradicionales tanto en el aspecto formal y espacial.

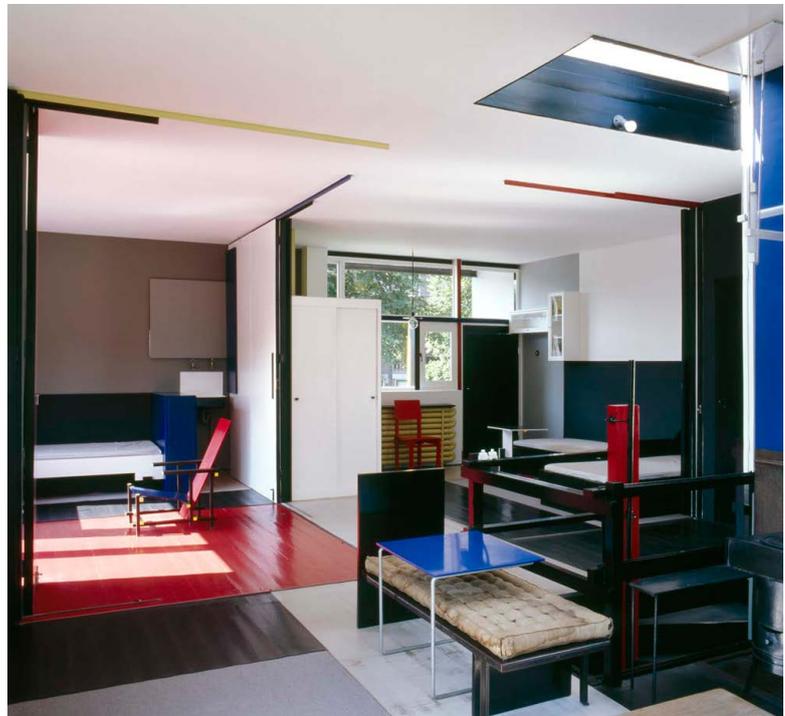


Figura 6. Casa Schröder, Rietveld y Truus Schröder-Schräder. Utrecht, Países Bajos, 1924.

⁵⁵ María Melgarejo Belenguier, *La arquitectura desde el interior, 1925-1937: Lilly Reich y Charlotte Perriand* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011), 55-56.

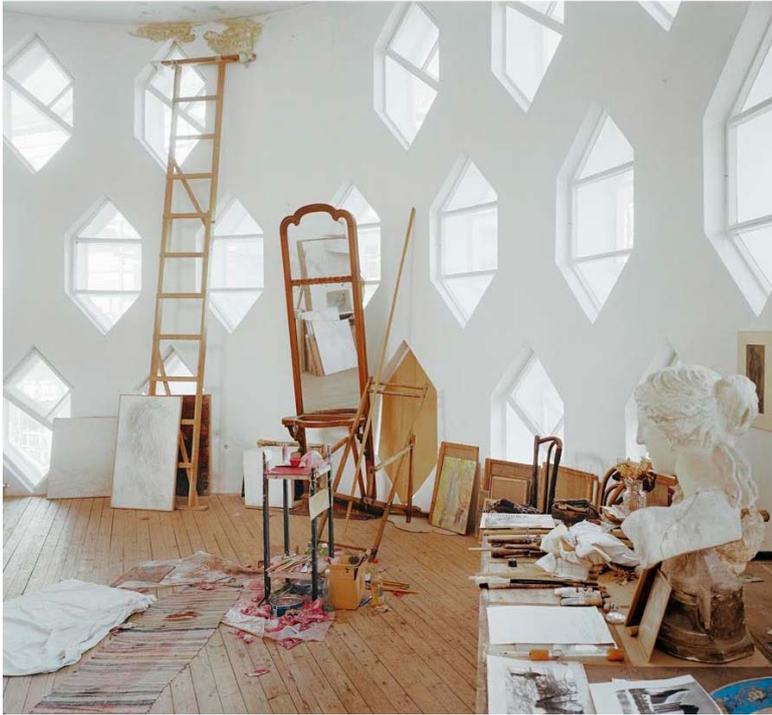


Figura 7. Figura 9 y 10. Casa Melnikov, Konstantin Melnikov. Moscú, Rusia, 1929.

En estas residencias, la autonomía y manipulación de la forma difieren del imaginario doméstico convencional. Pensemos, por ejemplo, en la excéntrica Casa de Melnikov, resultado de la intersección de dos cilindros, o la casa Cápsula K de Kisho Kurokawa, con su idea de cápsulas vivas. Son herencias de un nuevo tipo de arquitectura. Igual sucedería con la casa que Charles y Ray Eames construyeron para sí mismos: la Casa Eames; concebida como un objeto de la industria, con piezas adquiridas por catálogos de fabricantes. O el visionario Richard Buckminster Fuller con su Casa Wichita, quien también se encausó por técnicas de producción en serie. En muchos de los casos, la prefabricación y el trabajo experimental son temas recurrentes, tal es el caso de la Casa Prouvé de Jean Prouvé.

Figura 8. Casa Eames/Case Study House No. 8, Charles y Ray Eames. Los Ángeles, California, (Estados Unidos), 1949.



Alguno de ellos, han incidido en el uso de nuevas tecnologías constructivas y materiales no tradicionales como acero y vidrio, es el caso de Michael y Patty Hopkins con su Casa Hopkins, la cual se posiciona como exponente de la arquitectura high-tech. Otras ajenas a la idea de la casa como una máquina para habitar, abogan por un ente asociado al contexto, hecho a la medida para satisfacer las necesidades de su propio yo. Cabe citar en este ámbito, la casa que Eileen Gray diseñara y construyera para Jean Badovici en Cap-Martin: la Casa E-1027, así como también, la Casa Gropius, de Walter Gropius en Massachusetts.

Evidentemente, el manifiesto ideológico de cada una de estas casas es complejo. Con connotaciones muy particulares, han establecido pautas en el ámbito doméstico. En todo caso, sería resultado de la libertad creativa o exploratoria, la cual concluye en la puesta de un escenario singular, o en último caso, de un ser que diseña, construye y habita su propio hábitat. La Casa Malaparte es un ejemplo fehaciente de ello. El diseño en principio fue atribuido a Adalberto Libera, pero fue el mismo cliente —el escritor Curzio Malaparte en colaboración con el constructor Adolfo Amitrano— quien concluyó el edificio. La casa Malaparte responde a la propia visión de su propietario. Malaparte escribe:

Figura 9. (arriba izquierda) Cápsula K, Kisho Kurokawa. Karuizawa, Japón, 1974.

Figura 10. (abajo izquierda) Casa Wichita, Richard Buckminster Fuller. Kansas, Estados Unidos, 1947.

Figura 11. (arriba derecha) Casa Prouvé, Jean Prouvé. Nancy, Lorena (Francia), 1954.

Figura 12. (abajo derecha) Casa E-1027, Eileen Gray. Roquebrune-Cap-Martin, (Francia), 1929.

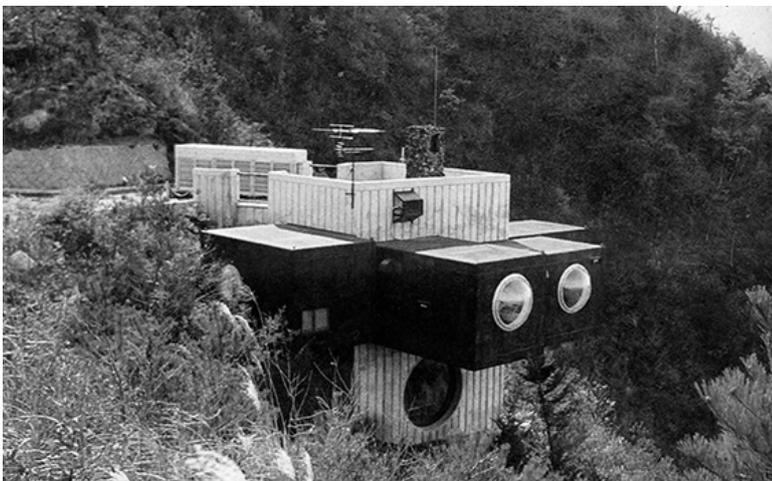




Figura 13. (arriba izquierda) Casa Hopkins, Michael y Patty Hopkins. Hampstead, Londres (Reino Unido), 1976.



Hoy vivo en una isla, en una casa que es triste, dura, severa, que construí para mí, solitario en una roca escarpada sobre el mar: una casa que es el espectro, la imagen secreta de prisión. La imagen de mi nostalgia [...]⁵⁶

En definitiva, el imaginario doméstico se deriva del coloquio de la sociedad en el que se erige, así como de la figura de quien habita; y por supuesto de la mente creadora. Definir un modelo absoluto implica negar la individualidad. Se trata de resaltar el “yo”, de procurar ese *quid* que define el carácter del ocupante al margen de una tendencia o estilo. Sería entonces, una casa en la que el sujeto completa su entorno inmediato, desde su propia perspectiva individual. Un espacio tal que, remita su condición particular, y sobre todo en el que el vínculo entre el “yo”, y la “casa”, sea inseparable.

Figura 14. (arriba derecha) Casa Gropius, Walter Gropius. Lincoln, Massachusetts (Estados Unidos), 1938.

⁵⁶ Curzio Malaparte, *Woman Like me* (Italia: Toubador, 2007), 7 [traducción propia].



Figura 15. Casa Malaparte, Curzio Malaparte. Capri NA, Italia, 1957.

2

LA CASA TALLER



PIET MONDRIAN

Mondrian perseguía suprimir la mirada nostálgica de los artistas con respecto a los objetos y representaciones del pasado. Estaba marcado por una idea espiritual de interioridad del espacio. El artista encontró en las bases pictóricas un registro que, en su preludio, tenía fundamentos en la Teosofía. Consideraba difícil para un artista aplicar un nuevo concepto de belleza, si su casa o estudio reincidía en lo antiguo.¹ Confiaba en que el cambio debía emanar desde la esfera vital.

En sus inicios, no era reconocido como artista. Incluso, no podía vender sus pinturas. En estos años, se dedicó a plasmar el paisaje de acuerdo a la tradición de la pintura holandesa: puestas de sol, molinos, el mar, dunas y noches de lunas. También, comenzó a pintar flores. Mondrian era consciente de lo que quería el público. Con respecto a esto señala: «Si los compradores solventes exigen un arte naturalista, el artista puede usar sus habilidades para hacer este tipo de cuadros que se deben diferenciar claramente del arte específico del artista».² Hacia los años 1906-1907, deja a un lado los paisajes holandeses. Su fascinación por el color y las líneas, lo llevó a trabajar sus cuadros de una manera más deliberada.

Aplicaba rojos, azules y amarillos en su forma más pura, evitando mezclas y aditivos. Esta factura descuidada de los colores, le permite introducirse como exponente de la vanguardia y pudo vender numerosos cuadros. En este contexto, se compromete con Greet Heybroek. Pero, la promesa de amor se ve empañada por un acontecimiento trágico que cambió el curso de su carrera: la muerte de su madre en 1909. Esta pérdida, supuso para Mondrian una autodestrucción. Al poco tiempo, había perdido el reconocimiento que había obtenido. En aquel momento, la percepción optimista y alegre que impregnaba en sus cuadros, se había perdido por completo.

Figura 1. Reconstrucción del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ, París, basado en la foto de Paul Delbo de 1926.

¹ Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta* (Madrid: Debate, 1989), 94-5.

² Susanne Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944: composición sobre el vacío*, trad. por Sandra Franco de Kost (Münster: Taschen, cop. 2001), 17.

En 1911, se traslada a París, en donde empieza a admirar la obra de Picasso y de Braque. Durante estos años, su pintura evoluciona hacia la abstracción: adoptaría la red de líneas negras que marcaría en lo adelante su obra. En 1917, Mondrian funda junto a Theo van Doesburg el movimiento “De Stijl”, y la revista del mismo nombre, que daría lugar a una nueva corriente artística denominada Neoplasticismo.

SIMPLICIDAD Y ABSTRACCIÓN

Hacia los años 1919-1920, Mondrian publica por entregas un artículo en la revista *De Stijl*, titulado *Realidad natural y realidad abstracta*. El texto se estructura como un diálogo entre tres personajes: X (el pintor naturalista), Y (el aficionado a la pintura) y Z (el pintor abstracto-realista). La charla se efectúa durante un paseo que inicia en el campo y concluye en la ciudad, en el estudio del pintor abstracto-realista. Con los elementos pormenorizados se puede dilucidar la identidad del personaje Z. La descripción corresponde al primer estudio de Mondrian en 5 Rue de Coulmiers.

Y. — Este estudio de usted no me sorprende más que relativamente. Todo, aquí, respira sus ideas. Los otros estudios son muy diferentes.

Z. — También los otros pintores son muy diferentes. Estas cosas siempre van juntas. En general, los pintores cultivan ante todo lo viejo. Prefieren rodearse de muebles, alfombras, objetos e imágenes viejas.

X. — Al parecer, no les falta razón: los pintores buscan la belleza y esas cosas son bellas.

Z. — Son bellas, desde luego, pero ¡también son viejas! [...] En lo que a mí respecta, considero que es difícil para un artista trabajar en una nueva concepción de la belleza cuando continúa haciendo de su casa o estudio una especie de museo de arte antiguo, las más de las veces de calidad mediocre. [...] Este estudio expresa un poco la idea de la Nueva Plástica.³

³ Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, 94-5.

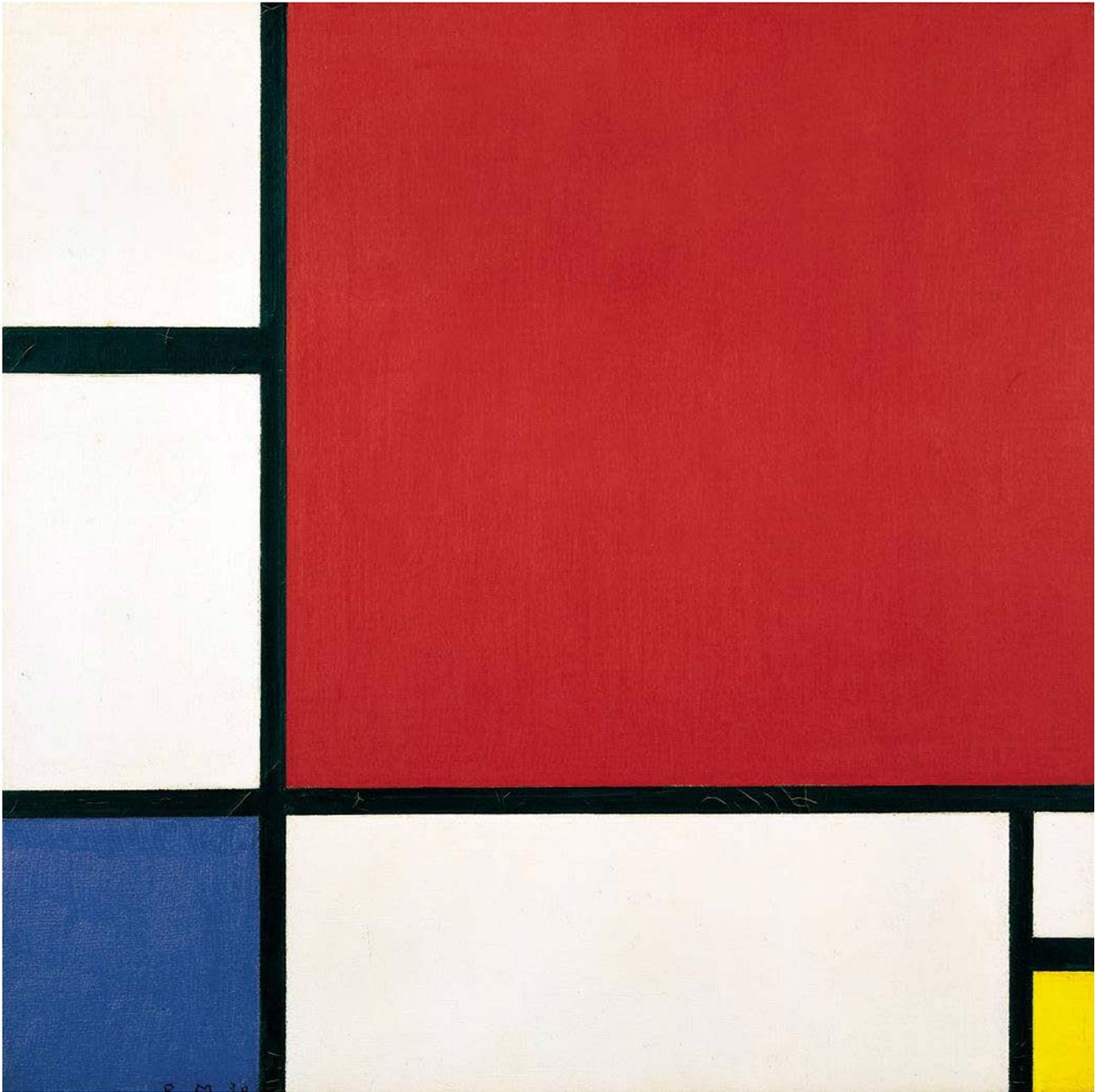


Figura 2. Composición II en Rojo, Azul y Amarillo. Piet Mondrian, 1930.
Óleo sobre lienzo, 20,13 x 20,13 pulgadas.

Entre 1921 y 1936 transformó el estudio en 26, Rue du Départ. Poco después el edificio fue demolido. Mondrian define el espacio a través de líneas y planos. «El plano y la línea recta deben ser los *medios* para decirlo todo...».⁴ El taller podría entenderse como un espacio continuo en el que múltiples elementos de color y líneas interactúan entre sí. En las paredes se disponen planos rectangulares en colores primarios: rojo, amarillo y azul, y los “no colores” (blanco, gris y negro). Los planos se colocaban rítmicamente; o bien, se situaban por separado sobre el fondo de la pared blanca. Al igual que en sus pinturas, no existe un centro localizable. Mondrian explica:

Del mismo modo que mi pintura es el sustituto del todo, así la pared abstracto-plástica participa del contenido profundo que está implícito en toda la habitación. En lugar de ser superficialmente decorativa, la pared entera produce la impresión de la condición objetiva, universal y espiritual que aflora en las formas estilísticas más severas.⁵

El pintor abstracto-realista convierte el recinto en un dominio de abstracción pura. Las acotaciones reales del espacio físico son sustraídas por las inclusiones bidimensionales: los planos limitan el espacio, lo determinan. Tal como si las líneas excedieran los límites del lienzo y se convirtiera en una estructura tridimensional. Incluso, las pinturas responden a los mismos principios rigurosos, creando contraste con los planos bidimensionales. También, utiliza otros objetos como cajas, ceniceros y libros para mantener el equilibrio en la composición. De acuerdo con Mondrian:

Una habitación no debe ser un espacio vacío, limitado por seis paredes que simplemente se contraponen entre sí: debe ser un espacio dividido, esto es, un espacio ya parcialmente lleno, limitado por seis superficies también divididas y que se equilibren mutuamente mediante las relaciones de proporción, las dimensiones y los colores.⁶

⁴ Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, 22.

⁵ Mildred Friedman, *De Stijl: 1917-1931, visiones de utopía* (Madrid: Alianza, cop. 1986), 82.

⁶ Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, 98.



Figura 3. Estudio de Piet Mondrian, 1926.

En la casa taller de Z, los objetos son suprimidos de su cualidad individual. Los elementos existentes no son solo objetos jerárquicos, sino componentes que forman parte de un sistema único. Por consiguiente, no son importantes sobre sí mismos. Lo fundamental es la composición que forman. Para Mondrian los muebles deben fusionarse con la habitación. Sostiene que las cualidades físicas de los objetos tales como la forma, color, dimensiones y posición en el espacio, tienen la misma relevancia que la construcción.⁷ El artista apunta:

⁷ Piet Mondrian, *La nueva imagen en la pintura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Comisión de Cultura, 1983), 137-38.



Figura 4. (arriba izquierda) Esquina del estudio de Mondrian con cama, taburete, cortina y espejos, 1926. Fotografía de André Kertész.

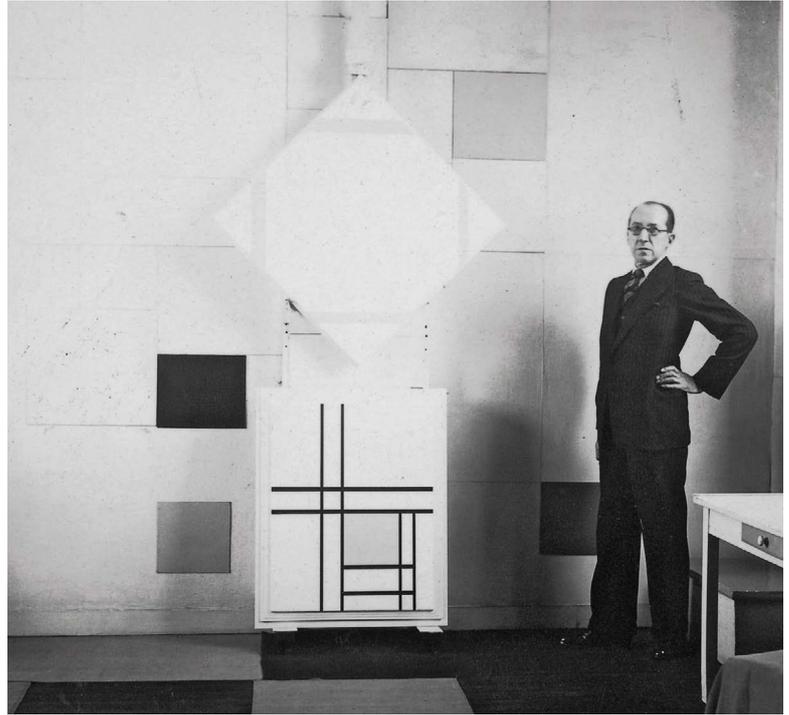


Figura 5. (arriba derecha) Mondrian en su estudio en París frente a *Composición romboidal con cuatro líneas amarillas* (1933) y *Composición con líneas dobles y amarillo* (1934).

Si la habitación no es extravagante de forma, tampoco deben serlo los muebles y todo el conjunto [...]. El aspecto general, las formas y los colores de un mueble deben concordar con el aspecto general de la habitación, y no sólo con ellos, sino también las relaciones de las medidas y las relaciones de los colores entre sí, ya que, de otro modo, no se podría lograr el equilibrio puro.⁸

El Neoplasticismo era aplicable a todas las artes, incluso a la música. Mondrian era un aficionado del jazz. Escuchaba y bailaba jazz en su estudio constantemente. La percepción de movimiento en sus cuadros, y en su estudio podría atribuirse a esa pasión por el ritmo.⁹ Artistas, fotógrafos y amigos que frecuentaban el estudio, quedaban atónitos con las cualidades espaciales de la estancia. Tras una visita Alexander Calder comenta:

⁸ Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, 100-101.

⁹ Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944: composición sobre el vacío*, 7.

Era una habitación apasionante. La luz entraba por la izquierda y por la derecha, y en el muro sólido entre las ventanas había ejercicios experimentales con rectángulos de color sobre cartón clavados en él. Hasta el fonógrafo, que originalmente era de un color ocre, estaba pintado de rojo. Le sugerí a Mondrian que quizá fuera divertido hacer oscilar dichos rectángulos, pero él, con grave entonación, me dijo: «No, no es necesario, mi pintura ya es muy rápida».¹⁰

La exposición de Mondrian, solo involucraba el interior. Pero consideraba que llegaría el momento en el que se extendería a las ciudades.¹¹ Quizás por ello, del exterior de la casa taller se conoce muy poco. Los registros fotográficos de la época, incidían en la configuración interna e inclusive, mostraban el estudio como rectangular. Sin embargo, se trataba de una planta pentagonal que Mondrian disimulaba a través de la disposición de un armario negro y un caballete, paralelo a la pared de mayor longitud. En el caballete colocó planos de color rojo, gris y blanco. De esta forma, ocultaba parcialmente una cama detrás del elemento.

En la misma fotografía se reconoce, otro caballete en el fondo del salón. A su izquierda, sobre una mesa se dispone una maqueta de un escenario. El modelo correspondía a la obra de teatro de su amigo Michel Seuphor “L'éphémère est éternel”. La inclusión de la maqueta, habla del hecho que sus principios estilísticos podían ser aplicables a todas las esferas.¹² El escenario también era parte del ideal nuevo. Lo que sí resulta contradictorio, es que el artista nunca usó el caballete para pintar. Lo utilizaba para exponer sus obras y trabajaba en mesas, así como en el suelo. No obstante, en las fotografías solía posar junto al caballete. Quizás podría entenderse, como una forma de representar la cotidianidad de un artista ordinario.

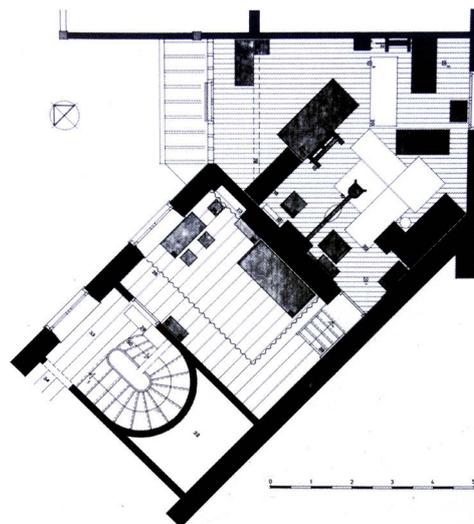


Figura 6. Reconstrucción de la planta del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ, París.

¹⁰ Friedman, *De Stijl: 1917-1931, visiones de utopía*, 85.

¹¹ Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, 125-26.

¹² Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944: composición sobre el vacío*, 67.



Figura 7. Reconstrucción del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ.

El pintor abstracto-realista, consigue omitir la esencia natural de las cosas. En una de las imágenes de André Kertész de 1926, se reconoce la entrada al taller de Mondrian. En ella, se captura una mesa con un jarrón y una flor artificial con las hojas pintadas de blanco. La imagen subraya la rigurosidad de su exposición cromática, la cual no admite la inserción del color verde. En una ocasión, un periodista le preguntó sobre su significado, a lo que Mondrian contestó que esa flor representaba a la mujer que faltaba en su vida, dedicada completamente al arte.¹³

¹³ Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944: composición sobre el vacío*, 57.

En él no existía la posibilidad de tener una vida burguesa convencional. Mondrian escribe: «En lo más profundo de su esencia, la mujer está contra el arte y contra la abstracción. [...] Un artista es al mismo tiempo mujer y hombre, y por esto no necesita ninguna mujer»¹⁴. En su estudio, no hay cabida para esa persona. Solo los principios Neo-Plásticos acompañarían al artista, en cada uno de los talleres que ocupara.

Del mismo modo que excluye la vida familiar, suprime los objetos de la vida doméstica. La sala que precede al estudio, funcionaba como dormitorio y cocina. Detrás de unas cortinas, cubría los enseres que pudieran poner en riesgo el equilibrio. Susanne Deicher señala: «En su espacio vital, su estudio, amueblado por él mismo, quería materializar la propia enseñanza y desechar de su imagen todo lo privado, sobre todo el recuerdo de su juventud».¹⁵

La casa taller de Mondrian difiere totalmente con un estudio convencional del siglo XIX. Denota más que un espacio de vida, un arreglo compositivo. El ajuste asiduo y la disposición estricta de los elementos, revela el grado de implicación que tenía la esfera íntima en la obra del artista. Mondrian construye el espacio como una extensión de su obra. No existe distinción alguna entre la pintura y el espacio; ambos se funden el uno con el otro. La casa-taller era un medio para comprobar sus formulaciones teóricas; formaba parte de su proceso creativo. El estudio de Z representa el escenario ideal para el individuo nuevo; quien no podía ser otro, que el propio Mondrian.

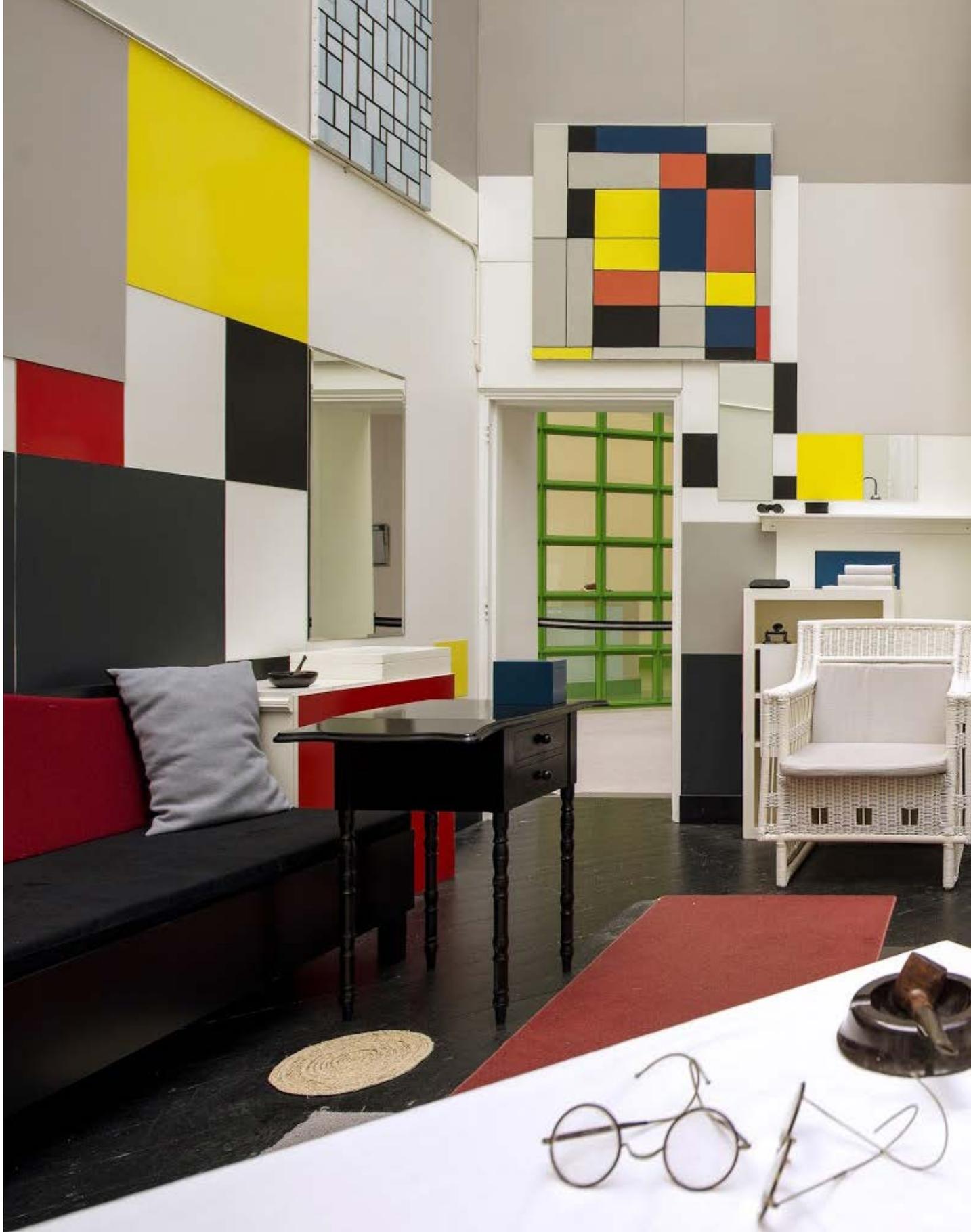


Figura 8. Entrada al estudio de Mondrian, 1926. Fotografía André Kertész.

Figura 9. (página siguiente) Reconstrucción del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ.

¹⁴ Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944: composición sobre el vacío*, 32.

¹⁵ Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944: composición sobre el vacío*, 64.







FRIDA KAHLO Y DIEGO RIVERA

Frida Kahlo y Diego Rivera ejemplifican la sinergia entre vida y obra. La representación arquitectónica de sus vidas, se encuentra plasmada en las casas-estudio en San Ángel y la casa familiar de Kahlo en Coyoacán: la Casa Azul. La existencia de Frida, estuvo marcada por un constante padecimiento.¹⁶ Sus obras describen su dolor físico y la relación tempestuosa con el prominente muralista. También, ponen de manifiesto la identidad y cultura popular mexicana; así como impresiones de su infancia. Imágenes religiosas, serán motivos frecuentes en sus composiciones: Cristos sangrantes, la Virgen de los Dolores, el Divino rostro.¹⁷ Otra de sus representaciones estilísticas fueron los exvotos.¹⁸ En el caso de Diego Rivera, la manifestación pictórica era pública. La historia política y social, sería el tema central en su obra. En 1928, Kahlo muestra su trabajo al pintor mexicano, a quien había conocido años antes, cuando el artista pintaba unos murales en la Escuela Preparatoria Nacional.

En 1929, la pareja contrae matrimonio. En ese contexto, Kahlo adopta el estilo tehuano: ropas coloridas, accesorios nativos, cabello recogido en la parte alta de su cabeza. Kahlo y Rivera permanecieron durante algunos años en Estados Unidos, hasta 1933, entretanto Rivera trabajaba en algunas comisiones como muralista. En estos años, Kahlo tiene un aborto involuntario, y se convierte en el tema de una de sus notables obras “Henry Ford Hospital”. En lo adelante, expresaría a través de la pintura, el universo desafortunado en el que vive; siendo ella misma, el sujeto dentro del marco. A su regreso a México, Frida y Diego participan activamente en el partido comunista.

¹⁶ Producto de las secuelas de un accidente de tránsito, a la edad de dieciocho años. Tuvo lesiones en la columna y la pelvis de por vida.

¹⁷ Nadia Ugalde Gómez y Juan Rafael Coronel Rivera, *Frida Kahlo* (Madrid: Instituto Nacional de Bellas Artes: RM Verlag, D.L. 2004), 21.

¹⁸ Ugalde Gómez y Coronel Rivera, *Frida Kahlo*, 22. Los exvotos eran creaciones anónimas de reducido formato, incitado por la gracia al acomodarse a la protección divina de Dios, la Virgen o santo por algún suceso. Frida coleccionaba este tipo de pintura. Las características de los exvotos se encuentran en su obra.

Figura 10. Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, San Ángel, México, 1931-1932.



Figura 11. (arriba) Casa estudio Diego Rivera, San Ángel.

Figura 12. (abajo) Escalera helicoidal, Casa estudio Diego Rivera.

La casa-taller de Diego Rivera y Frida Kahlo fue diseñada y construida por arquitecto y pintor, Juan O’Gorman entre 1931 y 1932 en San Ángel, México. La pareja no las ocupa, hasta el año 1933. Rivera, en lugar de requerir una casa con dos estudios, solicita dos casas-estudio. Frida escribe: «Para él, hacer dos casas parecía, desde un punto de vista bohemio, lo más “interesante” o “llamativo».¹⁹ Los dos recintos quedan unidos a través de una pasarela, que expresa formalmente la complejidad de su relación. Riñas, continuas separaciones y mutuas infidelidades, caracterizaron su idilio; incluso, contrajeron matrimonio en dos ocasiones. «Las casas eran la encarnación arquitectónica de su deseo simultáneo de cercanía y separación».²⁰ El puente sería el elemento conciliador entre los dos habitantes:

Quando Frida se enfadaba con él, cerraba la puerta a su lado del puente, forzándole a bajar las escaleras, cruzar el jardín y llamar a la puerta principal. Allí, la mayoría de las veces, una criada le informaría que su mujer se negaba recibirle. Rivera volvía a subir su escalera, cruzaba el puente de nuevo y, con la lengua afuera, pedía perdón a través de la puerta cerrada de Frida.²¹

Ambas casas tenían notables diferencias. Una es el opuesto de la otra. La de Rivera es roja y blanco, quizás como una referencia a su militancia política.²² La Casa de Kahlo es azul añil, como su casa familiar. Los pretilos y los marcos de las ventanas se encuentran pintados de naranja. Los volúmenes, son frecuentemente asociados a las cualidades fisionómicas de la pareja. Diego Rivera era un hombre robusto y alto; en contraposición, con Frida que era frágil y delgada.

¹⁹ Hayden Herrera, *Frida: A biography of Frida Kahlo* (New York: Harper & Row, 1983), 179, citado por Adam L. Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas* (Madrid: Ediciones Asimétricas D.L., 2012), 27.

²⁰ Sharyn Rohlfen Udall, *Carr, O’Keeffe, Kahlo: places of their own* (New Haven and London: Yale University Press, cop. 2000), 230 [traducción propia].

²¹ Hayden Herrera, *Frida: A biography of Frida Kahlo*, citado por Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas*, 29.

²² Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas*, 27.



Por otro lado, la casa de Rivera, tenía una vocación más pública que privada; pues el artista, además de pintar, recibía visitas y vendía sus cuadros. Sin embargo, la de Frida es más pequeña e íntima. Podría haber en ello, algo de sexismo. Desde el punto de vista de género, la relación de casa “pequeña” y casa “grande”, pudiera ser un elemento discriminatorio en su posición como mujer y artista. Ella misma lo entiende así, cuando afirma: «Los hombres son los reyes. Dirigen el mundo».²³ De acuerdo con Eli Bartra, Frida tenía una gran admiración por Diego, y de alguna manera, se sentía inferior en conciencia política y como creadora.²⁴

Figura 13. (arriba izquierda) Casa estudio Frida Kahlo, San Ángel. Se accede a la escalera en voladizo a través de un ventanal del estudio de Frida. La escalera conduce a la azotea.

Figura 14. (arriba derecha) Casa estudio Frida Kahlo, recibidor.

Figura 15. (abajo derecha) Casa estudio Frida Kahlo, salón.

²³ Herrera, *Frida: A biography of Frida Kahlo*, 250, citado por Eli Bartra, *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte* (Barcelona: Icaria, 1994), 77.

²⁴ Bartra, *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte*, 78.

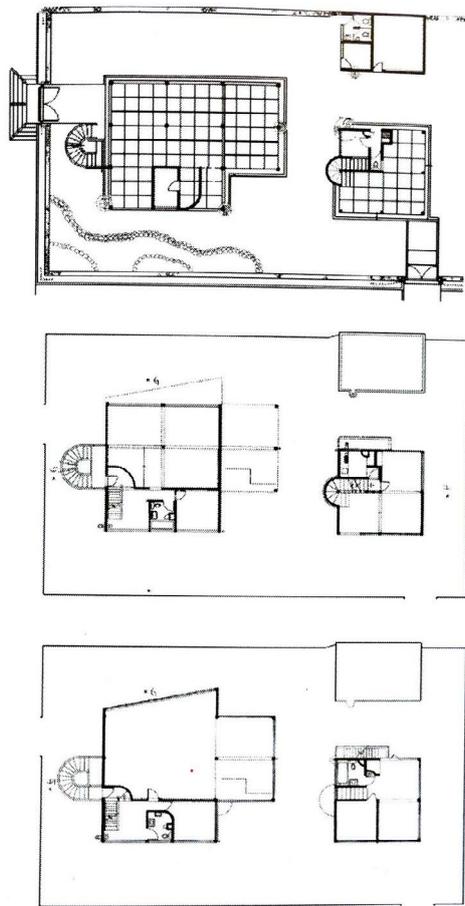


Figura 16. Plantas, Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

En la Casa de Rivera, la planta baja se deja libre. Se ubica una zona de servicios y la cochera. El primer nivel lo utilizaba como galería para exponer sus propios cuadros. También, se encontraban dos pequeñas habitaciones (en el sur), separadas por un baño. En el segundo nivel, sobre la galería, se localiza el taller en doble altura orientado al norte. El taller se inunda de iluminación natural, a través de lucernarios en dientes de sierra y ventanas de piso a techo. En el attillo, se dispone el dormitorio. Una escalera helicoidal da acceso desde el exterior a la sala de exposiciones en la primera planta y al estudio en la planta alta.

La Casa de Kahlo, contiene las funciones domésticas habituales: recibidor, sala, comedor, cocina, baño, habitación y también un estudio. Prima la vida personal o esfera privada, sobre la esfera pública.²⁵ La escalera de la casa de Kahlo es semicircular y una piel la protege del exterior. Otra escalera exterior en voladizo, permite el acceso a la azotea. El hecho de que la casa de Frida, no se desarrolle en un programa totalmente horizontal, y se proyecte en varios niveles, puede resultar contradictorio, desde el punto de vista de su discapacidad física. Sin embargo, es el mismo Rivera quien solicita la división en distintos niveles. Con esta disposición, el artista quería expresar que Frida era una mujer normal y hábil, sin ningún tipo de limitación.²⁶

Las casas-estudio se construyen utilizando los mínimos recursos. La idea de vivir en una casa, que su costo por metro cuadrado no excediera a una vivienda común, implicaba un particular atractivo para la pareja, quienes en ese entonces, eran miembros del partido comunista.²⁷ Las instalaciones tanto eléctricas como sanitarias, así como los depósitos de agua y antenas, se encontraban expuestos, contribuyendo al propósito de la economía. Juan O’Gorman supuso un cambio radical en la arquitectura mexicana, al incorporar los cinco puntos de la arquitectura moderna de Le Corbusier (elevado sobre pilotes, planta libre, fachadas libres, terraza jardín y ventanas alargadas).

²⁵ En el momento que las casas fueron proyectadas, Frida aun no era una pintora vigorosa.

²⁶ España Ministerio de Fomento, *Las casas de Juan O’Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera* (Madrid: Ministerio de Fomento, D.L. 1999), 25-26.

²⁷ Jorge Tárrago Mingo, *Habitar la inspiración, construir el mito: casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras* (Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, D.L. 2007), 343.

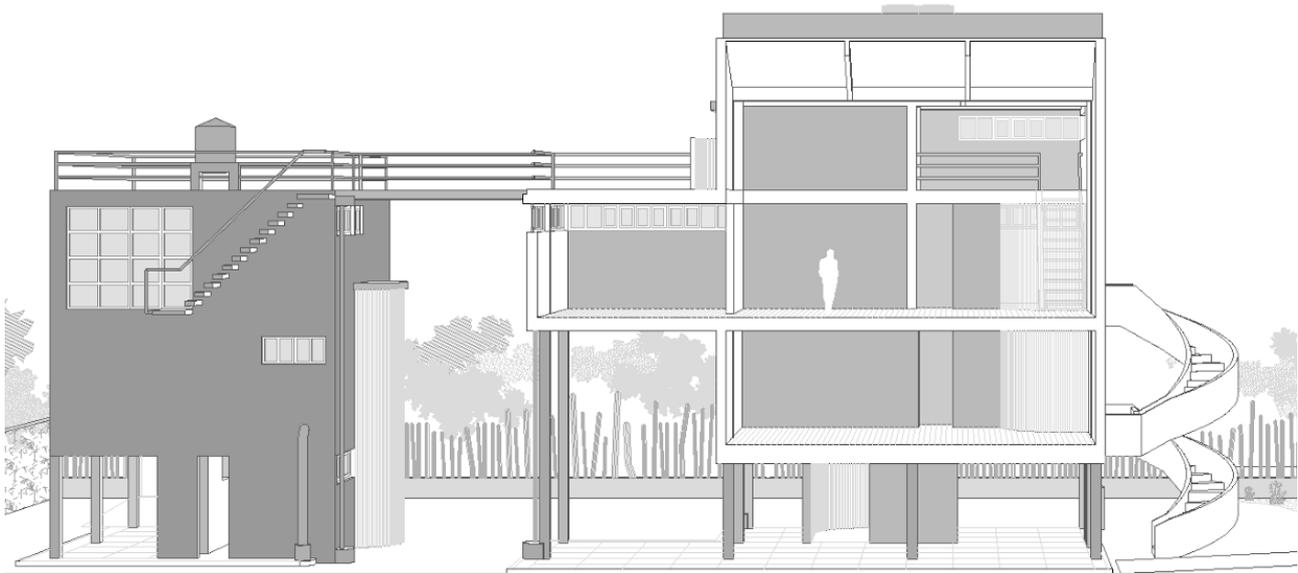


Figura 17. Isométrica, Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

En numerosas ocasiones, se ha comparado con la casa del pintor Ozenfant en 1922 y el prototipo Citröhan de Le Corbusier; así mismo, con el pabellón ruso para la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 de Constantin Melnikov.²⁸ Aun con las notables similitudes, el complejo termina siendo un fiel ejemplo de las referencias ancestrales de sus ocupantes. El esquema cromático, el vallado de cactus que separa la propiedad del exterior y las jardineras sobre piedras, sugieren de alguna forma, las tradiciones populares mexicanas.

La rigurosidad de la construcción se ve modificada por los objetos de los propietarios, quienes impregnan el interior con su identidad. Los Riveras fueron grandes coleccionistas de arte indígena: dioses, piedras, cerámica, calaveras, máscaras. Los artistas eran conocedores de las propiedades de los objetos que contenían.²⁹ En particular, Rivera poseía una vasta colección de

²⁸ Jorge Tárrego Mingo, *Habitar la inspiración, construir el mito: casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras*, 331.

²⁹ Ugalde Gómez y Coronel Rivera, *Frida Kahlo*, 126.

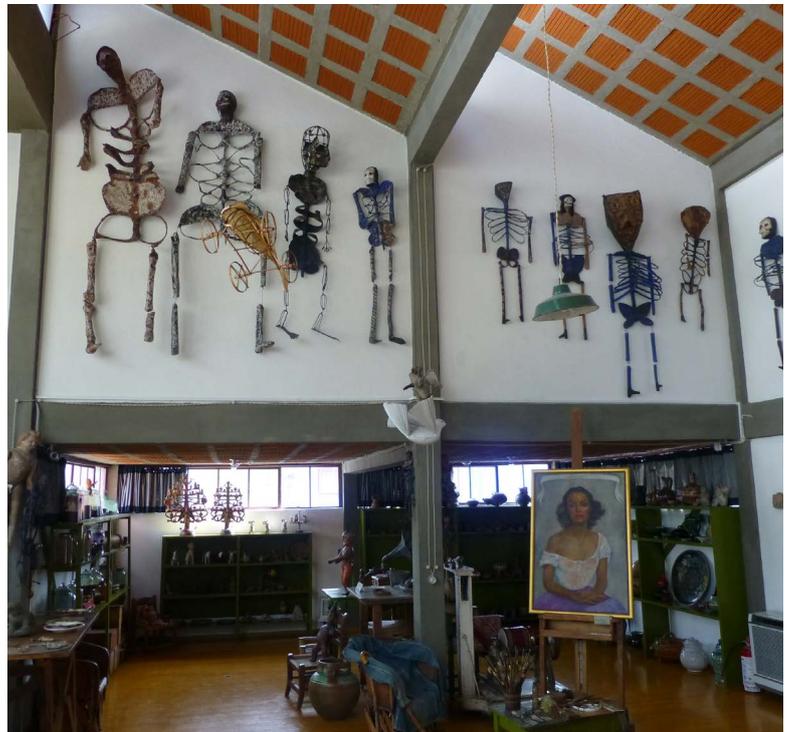
Figura 18. (abajo izquierda) Taller de Diego Rivera, San Ángel.

Figura 19. (abajo derecha) Taller de Diego Rivera, San Ángel. Las losas de hormigón aligerado se dejan a la vista.

arte prehispánico. En su estudio, se incluyen algunas piezas y judas hechos por el propio Rivera.

En ambas casas, se suprime todo tipo de ornamento. La estructura forma parte de la estética. Las losas de hormigón aligerado se dejan a la vista. Las paredes se pintan de blanco, a excepción de la casa de Kahlo, en la que una franja azul se hace omnipresente.

La estancia de Kahlo en la Casa-taller, se ve sabotada por la infidelidad de Rivera, quien sostuvo un romance con su hermana menor, Cristina. Frida ahora refleja no tan solo su dolor físico, sino también, su pena psicológica. Pasado un tiempo, la pareja se reconcilia y la artista regresa a la Casa-taller en San Ángel. Pero, su estadía fue por corto tiempo.





LA CASA AZUL

La Casa Azul en Coyoacán era una típica casa de campo. En la parte posterior había una pequeña huerta. En el interior se conectaban todas las estancias que sucumbían a un patio central. En 1917, tras el periodo revolucionario, la familia Kahlo incurre en problemas económicos. El padre de Frida, además de vender los enseres de la casa y rentar las habitaciones, hipotecó el inmueble. Cuando Diego se casa con Frida, liquida la hipoteca y pone la propiedad a nombre de la artista.

La casa Azul tiene tanto significado para ella, que en 1936, pinta un cuadro titulado: “Mis abuelos, mis padres y yo”.³⁰ En la pintura se encuentra Frida de pie desnuda, siendo una niña, en el patio de su casa; sujeta unos lazos que las une con las imágenes de sus antecesores. Frida se traslada a la Casa Azul temporalmente, cuando se divorcia de Diego en 1939. En el momento que la pareja vuelve a contraer matrimonio en 1940, la Casa Azul se convierte en su morada. Rivera solo se traslada al estudio en San Ángel, a pintar.

³⁰ Herrera, *Frida: A biography of Frida Kahlo*, 194, citado por Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas*, 29.



Figura 20. (arriba izquierda) Taller de Diego Rivera, San Ángel. En el estudio, se exponen judas hechos por el propio Rivera y una vasta colección de arte prehispánico.

Figura 21. (arriba derecha) Frida Kahlo posa junto a su colección de figuras, en la Casa Azul en Coyoacán. Cada objeto tiene un testimonio que contar.



Figura 22. (arriba izquierda) Colección de muñecos en la Casa Azul.



Figura 23. (arriba derecha) Mis Abuelos, Mis Padres y Yo. Frida Kahlo, 1936. Óleo y tempera, 30.5 x 34.5 cm. Museo de Arte Moderno, New York, Estados Unidos.

Figura 24. (página siguiente, arriba) Habitación de Frida en la Casa Azul. Tenía dos recamaras, una que usaba de día, y otra de noche. En la primera se dispone un espejo en el techo. Su madre lo mandó a colocar después del accidente. En la segunda recámara, en el techo de la cama, coloca una colección de mariposas, obsequiadas por Isamu Noguchi, en 1935.

Figura 25. (página siguiente, abajo) Estudio de Frida Kahlo en la Casa Azul. El estudio fue construido en 1946, por Juan O'Gorman.

La artista incorpora en su espacio íntimo parte de sus frustraciones y angustias. Coleccionaba juguetes, muñecas y retratos.³¹ En una vitrina de su habitación, se ubican muchos de estos. También, posee pinturas que muestran infantes muertos. Frida fue instruida por un conocimiento científico derivado del naturalismo.³² De hecho, la Casa Azul, tiene esa esencia de laboratorio científico.

Frida gustaba de coleccionar conchas marinas y animales tropicales disecados; tenía gran variedad de animales vivos como pericos, monos, águilas, perros tepezcuintles, ajolotes, tortugas y venados. También conservó una colección de mariposas, colocadas en el techo de la cama del cuarto de visitas, obsequiadas por Isamu Noguchi, en 1935, y un feto humano en formol que tenía en la repisa de su estudio.³³

³¹ Su mayor frustración fue que nunca pudo ser madre. Sufrió tres pérdidas.

³² Ugalde Gómez y Coronel Rivera, *Frida Kahlo*, 47.

³³ Ugalde Gómez y Coronel Rivera, *Frida Kahlo*, 48.



En el comedor, en el centro de la mesa, colocaba bateas coloridas. Adosados a la pared, se encuentran estanterías de madera pintadas de color amarillo vivo. En ellas, se disponen numerosos objetos de arte popular: piezas de barro, objetos de vidrio soplado en varios tamaños y formas, en color azul cobalto. En las esquinas de la estancia, se sitúan figuras de judas en papel maché. Sobre la chimenea, se asienta un jarrón con flores en cada extremo, y en el centro, un águila. En la parte inferior, unos caballitos de tule. En los muros cuelgan pinturas populares: bodegones y naturalezas muertas. La expresión cromática es destacable. Los dinteles se pintan de color verde, las puertas de azul añil; y en la parte inferior del muro, una franja color azul recorre toda la superficie de la estancia. De igual forma, el suelo se pinta de un amarillo resplandeciente que se mimetiza con el mobiliario.

En las paredes y repisas de la cocina, figuraban cazuelas, jarros, vasijas, cucharones y cucharas de palo, entre otros objetos cotidianos. La habitación se muestra como una cocina a la antigua usanza. Ollas, cazuelas y recipientes de barro, posan sobre un fogón de carbón revestido con azulejos. Al igual que en sus pinturas, en las paredes de la casa introducía referencias escritas. Una de las paredes se adorna con palomas, formadas con jarritos de barro. Las figuras llevan un lazo, que escriben Diego y Frida.

Figura 26. Casa Azul, comedor.





O’Gorman proyectó la estructura, pero sus dueños inscribieron en ella una historia. Construyeron una forma distinta de vivir en pareja. Cada casa posee un trasfondo simbólico. Testifican su individualidad. Para Rivera, las casas en San Ángel, representan la apoteosis entre el arte y su delirio político. El puente que “une” ambas figuras, así como los distintos niveles y accesos, escenifican el marco de representación de su fragmentado idilio.

Para Frida, la Casa Azul era su monumento autobiográfico. Guardaba allí, su infancia. Los juguetes, exvotos, esqueletos, calaveras y animales que poseía, revelan su afición por el naturalismo y la cultura popular mexicana, y sin duda, se encuentran en las referencias visuales de su obra. La Casa Azul, representa para Frida, lo que describe Bachelard, como la casa del ensueño y el recuerdo; era su universo y dominio. Su historia empieza y termina en la que fuera la casa de su infancia. Al igual, que su autónoma existencia, cada uno tuvo su propio escenario, en el que verter su profundo arraigo cultural.

Figura 27. Casa Azul, cocina.

3

LA CASA MANIFIESTO



PHILIP JOHNSON

«Considero mi propia casa no tanto un hogar (aunque lo es para mí) sino un banco de liquidación de ideas que pueden filtrarse después, a través de mi propia obra o la de los demás».¹

Philip Johnson durante muchos años se desempeñó como crítico e historiador. Nacido en Cleveland, Ohio en 1906, dentro de una familia acomodada y tradicional. Fue director del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno entre 1930-1936; volvió a dirigir el mismo departamento de 1946 a 1954. Publica el libro *The International Style* (El Estilo Internacional) en colaboración con Henry-Russell Hitchcock en 1932. Su ejercicio en la arquitectura fue tardío. Hacia 1943, obtiene el título de Licenciado en Arquitectura en la Harvard Graduate School of Design, bajo la tutoría de Walter Gropius y Marcel Breuer.

En sus inicios, su ideario proyectual solía seguir un marco referencial de la obra de Mies. Aun con su evolución arquitectónica, permaneció el velo del joven que admirara e incluso imitara a una gran figura predecesora. Hacia los años cincuenta, intentaba hallar su posición con respecto a la arquitectura. Se denominaría él mismo “eclectico funcional”.²

Johnson reconoce en la historia su ilustre capacidad de modelar. Abandonaría las líneas rectas y simples del Estilo Internacional, y sus formas geométricas, para retornar al historicismo. Retoma los proyectos del pasado que más se acercarían a su sensibilidad teórica: el neoclasicismo romántico, desde Ledoux, Soane y Schinkel.³ Este pensamiento, permanece en gran parte de su obra en los años siguientes.

Figura 1. Casa de Cristal, New Canaan, Connecticut, 1949, fachada principal.

¹ Stephen Fox *et al.*, *The Architecture of Philip Johnson* (Boston: Bulfinch Press, 2002), 21 [traducción propia].

² Philip Johnson, *Escritos*, Trad. Eduard Mira (Barcelona: Gustavo Gili, 1981, 276.

³ Philip Johnson, *Escritos*, 276.

LA CASA SIN PAREDES

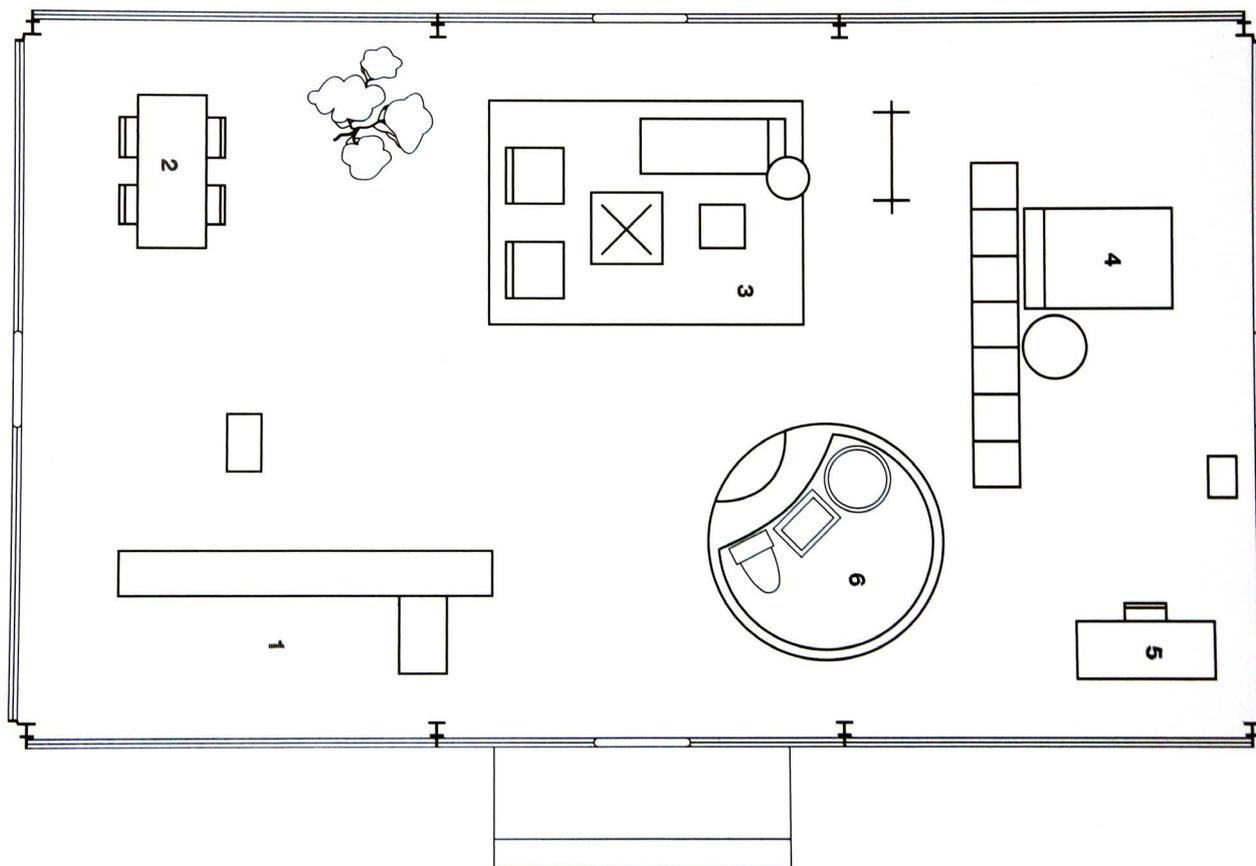
La residencia que Philip Johnson construyó para sí mismo en 1949, en su finca de New Canaan (Connecticut), es uno de los ejemplos más significativos de la casa como manifiesto. La casa funcionaba como un refugio de fines de semana. La intervención originó otros nueve pabellones en los años subsiguientes, conjuntamente con los cambios y evolución del arquitecto: Guest House (1949-50), Pavilion (1962), Painting gallery (1965), Sculpture gallery (1970), Entrance gate (1977), Studio (1980), Ghost house (1984), Monument to Lincoln Kirstein (1985) y Gate house (1995). La Glass House o casa de Cristal — el primer pabellón— consiste en un prisma rectangular totalmente transparente, exento de toda interpretación habitual de domesticidad. La desmaterialización permite la lectura clara de la intimidad. Su interior es continuo y fluido. Los únicos componentes divisores de los ambientes son el mostrador-cocina, el armario de nogal que separa el dormitorio y el volumen cilíndrico de ladrillo, que aloja de un lado una chimenea y al otro lado, un cuarto de baño. La chimenea de ladrillo constituye el único elemento sólido. La idea del cilindro de ladrillo procede de una aldea de madera quemada que Johnson vio en una oportunidad, cuyos únicos vestigios intactos eran los cimientos y la chimenea de ladrillo.⁴

La estructura se compone de cuatro pilares metálicos, colocados en cada extremo y otros cuatro, dispuestos en la longitud mayor del prisma. Posee cuatro accesos situados en el centro de cada una de las fachadas, que inclusive funcionan como medio de ventilación. El acceso principal se enmarca por una pequeña plataforma situada al nivel del suelo interior, y se asienta sobre un peldaño. La casa se ancla al suelo a través de un basamento de ladrillo. Con respecto a esto, Johnson afirma: «La relación de mi casa con su emplazamiento es puro romanticismo neoclásico, o, para ser más exactos, schinkeliano. Al igual que sucede en su casino, la aproximación a la casa se hace a ras de suelo [...]».⁵ El suelo interior, también de ladrillo se dispone en forma de espina de pez.⁶

⁴ Johnson, *Escritos*, 229.

⁵ Johnson, *Escritos*, 220.

⁶ Disposición de los ladrillos en dos hileras haciendo coincidir sus vértices.



No se permite ningún arretrato. Un cuadro de Nicolas Poussin *El funeral de Foción* (1648) sobre un atril de metal, la escultura de Elie Nadelman *Papier mâché* y unos maceteros, son los únicos objetos presentes que manifiestan un escenario doméstico real. La simetría exterior es absoluta. No obstante, su configuración interior es asimétrica. Excluyendo el cilindro, la organización espacial del interior deriva de Mies.⁷ La diagonal del volumen de la chimenea confronta la disposición ortogonal de la zona de estar, ocupado por dos sillas Barcelona, una otomana, la *chaise longue* y una mesa de café, diseñadas por Mies.

1. Cocina
2. Comedor
3. Sala
4. Dormitorio
5. Estudio
6. Baño y chimenea

Figura 2. Casa de Cristal, planta del pabellón de cristal. La simetría del exterior contrasta con la asimetría del interior.

⁷ Johnson, *Escritos*, 225.



Figura 3. Casa de Cristal, salón.



LA OBRA DERIVATIVA

Adam L. Bresnick señala que la casa de Cristal constituye una reflexión de las acotaciones de la Farnsworth; y al mismo tiempo, subraya y transcribe una introspección de sí mismo.⁸ El arquitecto no lo esconde: «Mies construyó su casa Farnsworth algún tiempo después de la mía, aunque sus diseños precedieron a los de mi casa: el invento fue suyo, no mío».⁹ No obstante, Johnson no se limita solo a ideas miesianas. Algunos indicios apuntan que su obra retoma fuentes de principios de siglo XIX.

En 1950 publica un artículo en la revista *Architectural Review*, en el que reconoce antiguas referencias que habían servido como fuente de inspiración en el proceso de diseño. En este orden: plano de caserío rural de Le Corbusier, plano del campus del Instituto

Figura 4. Casa de Cristal, espacio interior, vista hacia el sur. En el fondo se dispone la escultura de Elie Nadelman y a su lado, el mostrador que define la zona de la cocina.

⁸ Adam L. Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas* (Madrid: Ediciones Asimétricas D.L., 2012), 126.

⁹ George Kunihiro, "Interview with Philip Johnson" *Japan Architect*, n.º. 1, (1991): 4-7, citado por Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas*, 127.

de Tecnología de Illinois de Mies, una composición de Theo Von Doesberg, la planta y perspectiva de la Acrópolis de Antenas descrita por Choisy, imagen del casino en el Parque Glienicke de Schinkel, el proyecto para guardas agrícolas de Ledoux, una imagen de la maqueta de la casa Farnsworth, detalle constructivo de la casa de Cristal, un cuadro de Kasimir Malevich, entre otras obras.

Los antecedentes revelados sugieren que la casa de Cristal, más que una obra exclusivamente miesiana, es una exégesis de precedentes históricos. Johnson adopta el estilo de Mies, pero lo modifica. Simplifica el lenguaje formal del maestro y en su intento consigue encontrarse a sí mismo. Realiza una introspección en la que incluye sus propias conclusiones. De alguna manera, subyace un cierto romanticismo y clasicismo. En este contexto, plantea en su complejo en Connecticut, los tres aspectos al que discurre en sus proyectos.¹⁰ El primero de ellos se refiere a la *huella*. El hecho de que el edificio se va desvelando a medida que el individuo se aproxima al ente arquitectónico. Para tal efecto, la casa de Cristal se vislumbra paulatinamente, mientras se recorre la senda curva que lleva a la entrada. El arquitecto lo explica así:

La forma en que yo he agrupado mis edificios sigue a Choisy: desde el punto focal que está al principio del camino, cerca del aparcamiento, se pasa la casa de ladrillo (Propileos) que forma un muro a la derecha. El grupo escultórico (Atena Promacos) aparece ante nuestra vista ligeramente desplazada hacia la derecha. La casa de vidrio (Partenón) sólo se hace visible (desde un ángulo oblicuo) después de que se ha rebasado el pino que hay en el ángulo del promontorio.¹¹

El segundo término lo denomina *cueva*. Se trata de la forma en que el espacio es capaz de activar el sujeto e intensificar experiencias. El juego de transparencias y reflejos en la casa de Cristal, conlleva al individuo que experimenta el espacio, a cuestionarse si está dentro o fuera de él. El tercer aspecto es el edificio como *obra escultórica*. Por su parte, el pabellón de cristal se asienta sutilmente sobre el césped quedando colocado como una obra de arte para el deleite de sus observadores.

¹⁰ Johnson, *Escritos*, 266-69.

¹¹ Johnson, *Escritos*, 219.



LA CASA COMO ESCAPARATE

Con la transparencia de la casa de Cristal, los conceptos de privacidad y domesticidad son metafóricos. El pabellón opuesto, por el contrario, —Guest House o casa de invitados, también llamada Brick house— es sólida y cerrada. Desde el exterior, expresa dureza; sugiere ser impenetrable. El recinto también rectangular, solo posee tres óculos en la parte posterior de la fachada. Johnson expresa su influencia en este caso: «La casa de los invitados, con su puerta central y su planta rígidamente axial, deriva al mismo tiempo del barroco y de los proyectos de Mies». ¹² Con respecto a los óculos, apunta:

Las tres ventanas redondas de la parte posterior a la fachada suponen un enfoque renacentista de un motivo miesiano. Mies utiliza la ventana redonda como método para dejar que discurra la luz por un muro largo de ladrillo de forma que se rompa lo menos posible la continuidad de ese muro [...] Yo utilicé ventanas redondas por la misma razón, logrando un efecto compositivo totalmente distinto. ¹³

¹² Johnson, *Escritos*, 228.

¹³ Johnson, *Escritos*, 224.

Figura 5. Residencia Philip Johnson. Vista de las unidades de cristal y ladrillo. La Casa de Cristal confronta su opuesta: la casa de invitados, que es sólida y cerrada.



Figura 6. Residencia Philip Johnson. Casa de invitados. Espacio interior.

La casa de invitados aloja los servicios de calefacción, luz y agua para ambas casas. En este sentido, segmenta las unidades funcionales en dos edificios por separado. En el artículo de la revista *Architectural Review* citado anteriormente, Johnson sostiene que la forma cúbica de su casa y la separación de las unidades funcionales se derivan de Ledoux.¹⁴ Inicialmente, el pabellón de ladrillo constaba de dos dormitorios dispuestos simétricamente respecto a un estudio, un pasillo central que funcionaba como vestíbulo, un trastero y un baño. En 1953 el arquitecto reformó la casa de invitados, quedando en su interior un solo dormitorio y estar. En el dormitorio introdujo unas bóvedas de yeso. Ambos volúmenes dialogan entre la dualidad secreto-oculto y evidente-visible de la esfera doméstica. Se encuentran enlazados a través de una senda:

El esquema de sendas entre las dos casas lo copié de las formas en tela de araña de Le Corbusier, quien hace que sus comunicaciones discurran de un modo muy sutil y sin tener en cuenta ni los ejes de los edificios, ni en apariencia cualquier otro tipo de esquema.¹⁵

En la casa Farnsworth, el espacio representativo de la vida privada queda comprometido. Incluso Edith Farnsworth pone cortinas para defenderse del exterior. En cambio, Johnson crea dos formas de habitar distintas. Una da riendas sueltas a la exposición y al exhibicionismo; mientras que la otra, escapa de las miradas indiscretas y enfatiza su carácter íntimo.

En último término esto es lo que distingue el complejo de Johnson en New Canaan de la casa Farnsworth de Mies: el profundo entendimiento de que mientras el arquitecto de una casa va a permanecer completamente vestido en ella en todo momento, si la casa ha de convertirse en un hogar el cliente debería poder desnudarse.¹⁶

¹⁴ Johnson, *Escritos*, 221.

¹⁵ Johnson, *Escritos*, 217.

¹⁶ Alice T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History* (New Haven: Yale University Press, 2006), 156 [traducción propia].

De acuerdo con Friedman, la casa de invitados es el refugio del arquitecto ante el exhibicionismo y ambos pabellones simbolizan la apariencia de un hombre homosexual de su tiempo.¹⁷ «La casa de invitados parece ser un búnker sin ventanas, un espacio de defensa de la intimidad, así como un “armario” que contiene la ropa invisible de la vida de un hombre gay».¹⁸ La casa de invitados representa la negación a la exposición. La peculiaridad del programa doméstico nos lleva a cuestionarnos si una casa sin paredes puede llegar a ser un hogar funcional, o únicamente un objeto entre el paisaje para la admiración y deleite. Probablemente, lo más sugerente de la contradicción de vivir sin paredes, es el hecho de que no es necesario lienzos, patrones y tapices para enmarcar la atmósfera. Es la propia naturaleza que define los límites del recinto. Una ambientación que cambia constantemente mientras transcurre el día y las estaciones. Johnson afirma:

Estaba haciéndome miesiano. Pensé que el edificio era solamente un calco de Mies —por supuesto no lo es—. La de Mies era una cosa que flotaba, un bello ritmo. La mía es una torpeza que se sienta en el suelo. Pero quería que se sentara en el suelo. La mía se transforma casi en una casa americana, sales afuera y te adentras en la naturaleza. La de Mies era como Le Corbusier: antinaturaleza. Yo era como Frank Lloyd Wright.¹⁹

La casa de Cristal permite una perspectiva absoluta del exterior. Johnson le explica a Frank Lloyd Wright, durante una visita:

Mira, Frank, donde te encuentras es un lugar maravilloso. Puedes ver el mundo entero a tu alrededor y, sin embargo, estás abrigado. Puedes ver cómo la nieve se acumula a tu alrededor y aun así estar cómodo.²⁰

¹⁷ Friedman, *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, 147-56.

¹⁸ Friedman, *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, 152 [traducción propia].

¹⁹ Hilary Lewis y John O'connor, *Philip Johnson: The Architect in His Own Words* (Rizzoli: Nueva York, 1994), 31, citado por Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas*, 138.

²⁰ Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas*, 132.





Figura 7. Casa de Cristal. En el salón se disponen piezas diseñadas por Mies: la silla Barcelona, el ottoman, la chaise longue y la mesa de café.

Desde la casa de Cristal, el arquitecto puede dominar su alrededor y también ser observado. A partir de la desnudez y sencillez surge una puesta en escena impecable; nada altera el perfecto andamiaje y orden del espacio. Su lectura abstracta construye a la figura. El complejo visto en su conjunto, pone de manifiesto el significado de domesticidad de Johnson. Y a la vez, refleja su admiración por Mies. Se trata de la autoconstrucción de un personaje, que es al mismo tiempo diseñador y habitante. El historiador Vincent Scully asegura: «No conozco ninguna otra casa de arquitecto capaz de contestar tantas preguntas, que tenga una relación tan simbiótica con la expiación personal y con el renacimiento como individuo».²¹

La casa le exige al ocupante un accionar excepcional, dicta el comportamiento. Su aceptación implica un desafío a la convención. La casa es una escenografía, un acto, un escaparate para su exposición. «Johnson, como un divo, construye conscientemente un manifiesto que declara su propio ser, una vitrina para exponerse, en sentido literal y figurado».²² Es una declaración que revela la figura de un ser singular. La casa se convierte en un símbolo, en un molde para su representación. La casa de Philip describe lo que Giedion había definido en *Befreites wohnen*, traducido como “*The liberated living*”, en 1929:

BELLA es una casa si responde a nuestro sentimiento vital. Esto exige: Luz, Aire, Movimiento, Horizonte...

BELLA es una casa si puede adaptarse a todas las condiciones del terreno.

BELLA es una casa si permite vivir en contacto con el cielo y las copas de los árboles.

BELLA es una casa cuya luz en el interior es uniforme (ventanas continuas, paredes de vidrio...).

BELLA es una casa si su interior no da la sensación de encierro.

BELLA es una casa si su encanto consiste en el conjunto de funciones bien cumplidas.²³

Figura 8. (página siguiente) Johnson leyendo un libro entre transparencias y reflejos en su casa de New Canaan, Connecticut.

²¹ Johnson, Introducción a *Escritos*, 25.

²² Bresnick, *La diva en casa: arquitectura para artistas*, 139.

²³ Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, (1929), 5, <http://wiedler.ch/felix/books/story/95> [traducción propia].





FRANK GEHRY

Recuerdo el proceso de diseño de esta casa; era antigua, la había comprado mi mujer para vivir y yo no lo veía posible por su insignificancia. Había que hacer algo. Yo allí era incapaz de vivir y, en cambio, era esa la intención de Berta.²⁴

Gehry desde pequeño, jugaba a construir ciudades imaginadas con objetos y materiales encontrados en la ferretería de su abuelo. De ahí, procede su interés por los materiales que posteriormente respaldarían su obra.²⁵ Se siente atraído por la libertad que posee un pintor. Exento de un programa, el pintor se lanza al lienzo con la única limitación generada por ellos mismos. La obra de Gehry bebe de esa misma idea. Juega a ser un pintor. Le molesta las limitaciones que plantea la arquitectura, se libera de ellas.

Nacido en Toronto, Canadá en 1929. Se traslada con su familia a los Ángeles en 1947. Trabajaba como camionero, mientras, acudía a cursos nocturnos de Los Ángeles City College. En 1954, obtiene el Título de arquitectura en la Universidad del Sur de California y funda su propio estudio en Los Ángeles en 1962.

En la década de los setenta y ochenta, se encontraba rodeado de amistades artistas como Louis Danziger, Ron Davis, Ed Moses, Larry Bell, Robert Irwin, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Carl Andre, Michael Heizer, Billy Al Bengston, Ed Ruscha, Richard Serra, Claes Oldenburg y Andy Warhol. El modo en que hacían arte influyó en la manera en la que él concebía

²⁴ Rosemarie Haag Bletter, “Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry”, en *La arquitectura de Frank Gehry*, coord. Henry N. Cobb (Barcelona: Gustavo Gili, cop. 1988), 34-5.

²⁵ Thomas S. Hines, “Heavy Metal: La educación de F.O.G.”, en *La arquitectura de Frank Gehry*, coord. Henry N. Cobb (Barcelona: Gustavo Gili, cop. 1988), 12.

Figura 9. Residencia Gehry. Detalle de la ventana de la cocina en la fachada norte.



Figura 10. Fachada norte tras la primera renovación. La casa antigua se deja entrever. Aún conserva las tejas de asbesto de color rosa y los techos verdes originales.

la arquitectura.²⁶ Durante estos años, se encuentra fascinado por la estética de la exposición. Diseña algunas residencias como *Familian* o *Spiller*, vanagloriando su apariencia cruda y desnuda.²⁷

Su obra acoge la espontaneidad e inmediatez que existe en el arte. Se sirve de la forma, alude al caos, manipula materiales no convencionales sin restricción alguna. Muchos críticos utilizan algunos calificativos al referirse a su obra: opresivo, pervertido, monstruoso, feo, entre otros. Sin embargo, el arquitecto hace caso omiso a dichas apreciaciones.

²⁶ Hines, "Heavy Metal: La educación de F.O.G.", 19.

²⁷ Aurélien Lemonier y Frédéric Migayrou, *Frank Gehry* (Munich: Prestel, 2014), 80.

COMPOSICIÓN-SEGMENTACIÓN

La Residencia de Gehry se encuentra en un vecindario tradicional en Santa Mónica, California. Se trata de la reconstrucción y ampliación de una casa californiana de los años veinte. La casa original queda embebida dentro de la nueva estructura, a partir de la cual se construye un nuevo discurso narrativo. Está concebida como una serie de identidades o componentes disgregados que parecieran meramente accidentales. Su envoltura suprime cualquier referencia cultural; a modo de un disfraz o camuflaje que arremete contra su exterior. Se descompone para componer una doble piel en un espacio compacto. Es un tanto un “exterior” que mantiene otro exterior entre articulaciones, capas y superposiciones de volúmenes; haciendo uso de materiales de bajo coste, burdos e industriales. En palabras de Gehry:

No era más que una casita de anodino encanto y me interesó intentar hacerla más importante. Me fascinó la idea de crear un caparazón alrededor de ella, uno que permitiera que la casa vieja existiera como un objeto, y, en un sentido, definiera la casa solo enseñando partes. [...] Empecé a entablar con la casa un diálogo apartándome de ella, exponiendo algunas partes y tapando otras. Me encontré tratando de crear conflictos y una colisión entre lo nuevo y lo viejo.²⁸

LA CASA COMO ESCULTURA

La relación que se establece entre ambas casas es más bien retórica. La connotación emana precisamente de la correspondencia entre los elementos nuevos y preexistentes. Gehry en lugar de gestar un orden coherente, alude a la distorsión, yuxtaposición y segregación. La constitución del objeto propiamente dicho, se deriva de un collage de ideas, imágenes, metáforas y símbolos. Crea su casa como una pieza de arte, con una intención más exploratoria que expresiva. Gehry señala la influencia en el arte:

²⁸ Frank Gehry, “Suburban Changes: Architect’s Own House, Santa Monica”, *International Architect* (1979): 34, consultado el 22 de julio, 2015, <http://www.umemagazine.com/scrollSpreads.aspx> [traducción propia].

Yo quería demostrar que se podía hacer una obra de arte con cualquier cosa. Esto se está haciendo, por supuesto, en escultura, y me encuentro bajo la influencia de artistas como Rauschenberg, Serra, Carl Andre, Donald Judd, Heizer.²⁹

En algunas ocasiones específica directamente la influencia: «Si se observa la ventana de la esquina, se advertirá que una de las superficies de cristal sobresale, si enmarcar, de la esquina. Lo que ahí trataba de hacer era crear un movimiento, casi como un desnudo bajando la escalera de Duchamp».³⁰ Entendida de esta forma, la casa en Santa Mónica no surge a raíz de reflexiones en torno un método riguroso y estructurado. Por el contrario, es consecuencia del mismo accionar; de las situaciones y los encuentros fortuitos dentro del campo de experimentación. Más que un producto acabado, debe asimilarse como un trabajo que no deja de ser experimental. Las ideas formuladas en ella se maduraron a posteriori en otros proyectos del arquitecto.

En la mía, lo primero fueron los detalles, los aspectos técnicos lo resolvimos en proyectos que vinieron después y por esto no hay goteras en ellos. El precedente conceptual, pese a todo, está en la casa St. Ives; nos encontramos con una edificación existente y la rodeamos con otra.³¹

INTERIOR Y EXTERIOR

La casa antigua se deja entrever en alguna de sus partes. De hecho, incita un acto voyerista en sus vecinos. Convierte al espectador en parte de la obra. Sin embargo, desde el interior el vecindario no es percibido —las ventanas están situadas por encima del nivel de los ojos—. A través de las ventanas solo se vislumbra la copa de los árboles, fragmentos de la casa original o del cielo. La casa no guarda relación alguna con su entorno. Es excluyente, niega el contexto donde se inserta. Al mismo tiempo exhibe el ámbito privado y lo separa. Se apresa sobre sí misma, da la espalda.

²⁹ Gehry, “Suburban Changes: Architect’s Own House, Santa Monica”, 34 [traducción propia].

³⁰ Gehry, “Suburban Changes: Architect’s Own House, Santa Monica”, 45 [traducción propia].

³¹ Bletter, “Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry”, 34.



Figura 11. Residencia Gehry. Santa Mónica, California, (Estados Unidos), 1978.

Figura 12. Detalle en el desván: acero corrugado y malla metálica.



El “enmascaramiento” supone un intento de resguardo frente al exterior. De acuerdo con Beatriz Colomina, la casa de Gehry está concebida como una agresión. Está gestada para producir el deseo de contraataque.³² No obstante, el arquitecto logra difuminar el límite entre la antigua casa y la nueva. Consigue conciliar el dialogo. Gehry apunta:

La entrada es concebida como una procesión. Cuando subes la escalera y atraviesas la puerta, se gira hacia los cedros y al atardecer el sol los ilumina por detrás; una imagen potente. [...] Una vez al otro lado uno se encuentra con la puerta de entrada de la antigua casa, de modo que uno no sabe realmente donde está.³³

³² Beatriz Colomina, *Doble exposición: arquitectura a través del arte* (Madrid: Akal, 2006), 116.

³³ Gehry, “Suburban Changes: Architect’s Own House, Santa Monica”, 35 [traducción propia].

LA ESTÉTICA DE LO INACABADO

La casa de Santa Mónica es un proyecto en construcción imperecedero. El uso inesperado de materiales inusuales y poco pretenciosos —acero corrugado, la malla metálica, la madera contrachapada, e incluso el asfalto— contribuyen a la apariencia de una obra con carácter efímero e inconcluso; una sensación a medio hacer. Gehry sostiene al respecto: «Supongo que me interesaba el aspecto inacabado o de pintura recién aplicada que se encuentra en cuadros de Jackson Pollock, por ejemplo, o de Kooning, o Cézanne».³⁴ Se trata también, de un descuido intencionado en el detalle. Algo así como una provocación:

Me interesa acabar el trabajo pero me interesa que el trabajo no parezca acabado, cada cosa en su sitio, todos los muebles en su lugar listos para ser fotografiados... Prefiero la cualidad de boceto, la provisionalidad, la confusión si se quiere, la apariencia de «en proceso de construcción» más que la presunción de resolución total de finalidad.³⁵

El exterior de la casa se lleva toda la atención. Paneles de metal ondulado —generalmente asociado a almacenes y hangares industriales—, envuelven las fachadas. En un extremo y en el centro de la fachada norte, se introducen dos volúmenes cúbicos acristalados no perpendiculares a la pared y con una ligera inclinación hacia la calle. Dichos elementos proporcionan iluminación natural a las áreas de la cocina y el comedor. A su vez, permiten vistas hacia el interior sin comprometer la privacidad de sus ocupantes. La plancha ondulada sobrepasa los confines de la casa, constituyendo el límite entre el exterior y el patio trasero. Dos puntales diagonales sostienen el panel, los cuales enfatizan el carácter transitorio del recinto. El panel posee una apertura rectangular inclinada que enmarca el punto central del patio: un árbol de cactus.

³⁴ Barbaralee Diamonstein y Ieoh Ming Pei, *Architecture américaine d'aujourd'hui* (Bélgica: Pierre Mardaga, 1995), 41 [traducción propia].

³⁵ John Dreyfuss, "Gehry's artful house offends, baffles, angers his neighbors" *Los Angeles Times*, 23 de julio, 1978, 24, citado por Colomina, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, 121.

En el desván adiciona una malla de tela metálica que enmarca la entrada y crea un juego de sombras en las terrazas del nivel superior. Múltiples cedros se disponen a lo largo de toda la propiedad. El acabado rústico de la madera, tanto en el frente como en el patio contrasta con la exuberancia del metal. Antes de concluir con la primera renovación (1977-1978), la casa de Gehry era objeto de debate y polémica.³⁶ Los primeros críticos de la casa fueron los vecinos. «La ingeniosa casa de Gehry ofende, desconcierta, encoleriza a sus vecinos» apuntaba un titular de Los Angeles Times.³⁷ Entre tanto, la escena doméstica es distinta en el interior.

«Algo radical: una casa deliberadamente inacabada, con postes y vigas expuestos en su desnudez al mundo... un porche cerrado con una valla de tela de alambre».¹

Tiene una cualidad inesperada: una vez dentro, es muy agradable... Esta casa chapuceramente construida en apariencia, que a duras penas se mantiene junta, a ser, más que nada, cómoda. Y esto devuelve a la misión básica de un edificio: proveer cobijo frente a la tormenta.³⁸

En múltiples áreas despoja el recubrimiento de las paredes. Se expone la estructura de la casa original, —vigas y postes de madera— así como las instalaciones. Las ventanas tradicionales se mantienen intactas, parecen molduras o marcos de un lienzo.

Por toda la casa dejamos trozos de cornisas, molduras y marcos, antiguas ventanas se convirtieron en cuadros en la pared en un marco expuesto —todas ellas ideas escultóricas dejando partes de la antigua casa como referencias.³⁹

Lo que sí resulta paradójico es el hecho que en la casa de un diseñador de muebles, no se exhiban muebles de diseño. En la primera renovación, los vestigios del pasado coexisten entre estampados florales, mobiliario genérico y plantas ornamentales. En la planta baja se ubica una gran sala de estar, dos dormitorios, un baño, —los cuales se circunscriben dentro de las acotaciones

¹ Art Seidenbaum, “Opening Our Eyes to Buildings”, *Los Angeles Times*, 28 de diciembre de 1977, 1-2, citado por Colomina, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, 114.

³⁶ Colomina, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, 113.

³⁷ Colomina, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, 114.

³⁸ Thomas Hine, “A Careless Design-Carefully Done”, *Philadelphia Inquirer*, 13 de enero, 1980, parte V, 17, citado por Colomina, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, 119.

³⁹ Gehry, “Suburban Changes: Architect’s Own House, Santa Monica”, 40 [traducción propia].

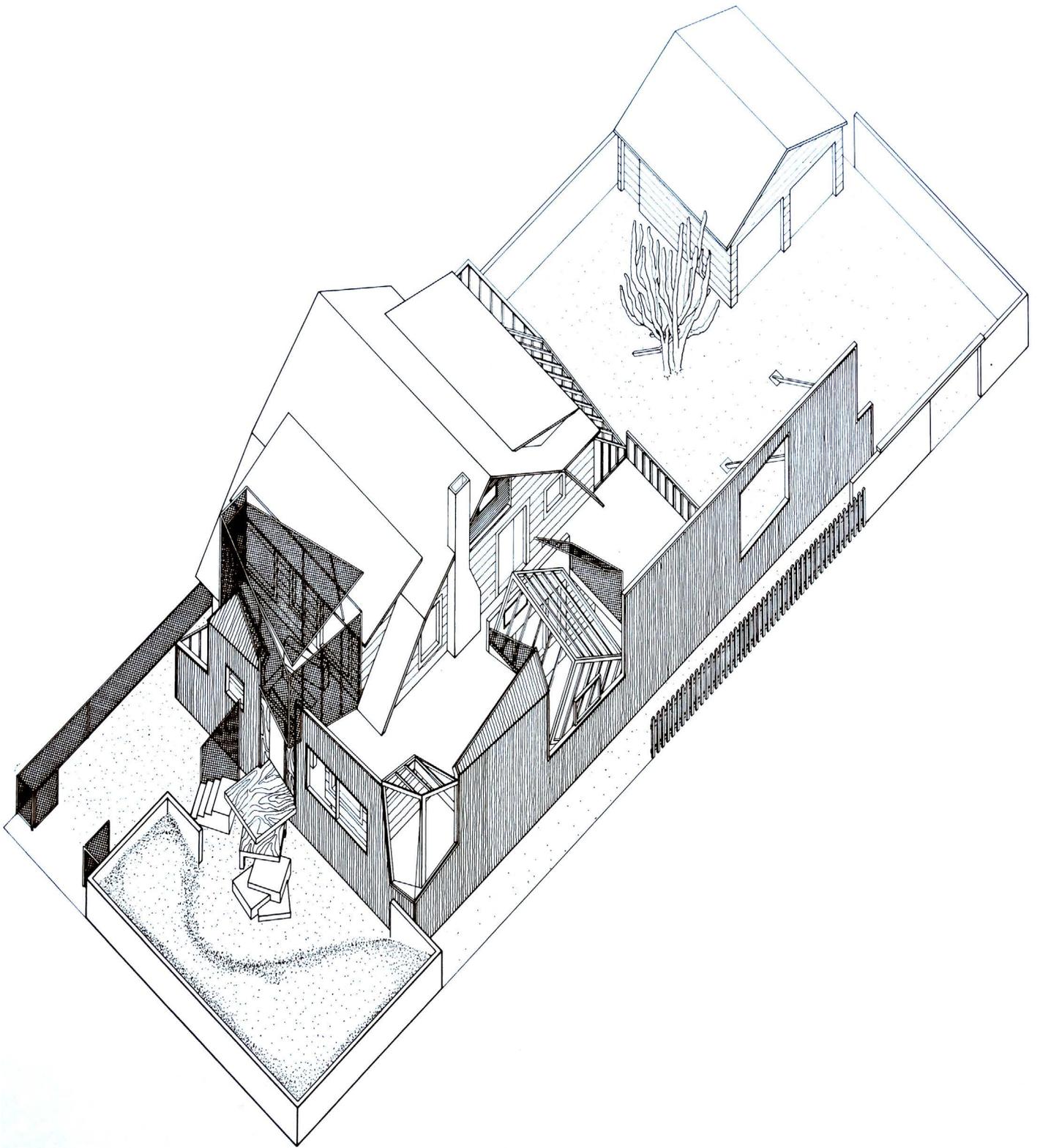


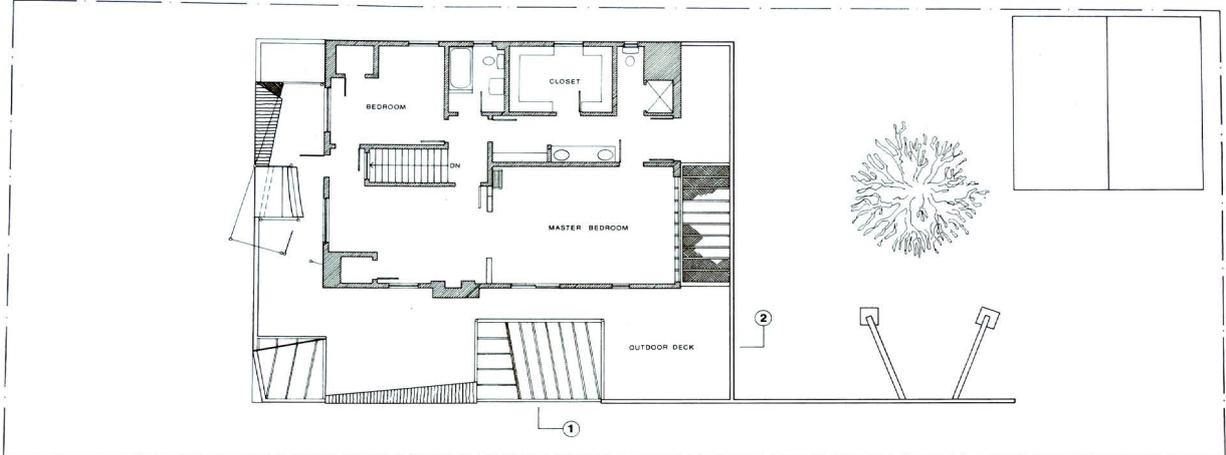
Figura 13. Residencia Gehry. Isométrica.

de la estructura preexistente—la cocina y el comedor forman parte de la nueva estructura. Una zona del salón queda encapsulada y se dispone un mobiliario en forma de U. En la planta superior se sitúa el dormitorio principal y un segundo dormitorio. La cubierta original se conservó y el techo de la extensión hace la función de terraza al aire libre. La presencia de la madera es muy relevante, con una apariencia tosca e incluso con juntas visibles.

La casa se ha transformado con los cambios evolutivos de sus integrantes. La segunda renovación corresponde al 1992-1994. En ella, se lleva a cabo una serie de modificaciones. El aspecto descuidado y desenfadado que caracteriza la intervención inicial, se omite y en su lugar, aparece mayor coherencia formal y preocupación por los acabados. Los paneles de madera contrachapada fueron remplazados por superficies más pulidas y la estructura desnuda se oculta. Por otra parte, se incorpora un nuevo elemento en el techo de la casa (un porche y un pequeño jardín) y el segundo dormitorio de la planta superior, se transformó en un estudio para el arquitecto. De igual forma, coloca en el suelo un panel de cristal que funciona a modo de lucernario en la planta baja, añade una piscina en el patio y convierte el garaje en salón de juegos y pabellón de invitados. De cualquier modo, la casa sigue manteniendo su singularidad e iconografía.

La casa de Gehry es un ejemplo de cómo materiales “baratos y burdos”, —de la mano de un ideario que permuta con la evolución de sus habitantes—, pueden ser utilizados para producir espacios inusuales. La casa se convierte en el reflejo de su imaginario proyectual. El efecto de obra en proceso, la casualidad, y todo aquello que representa el escenario doméstico, es producto de su fijación por los materiales y texturas; así como la gran influencia artística que sostiene su oficio. Es una obra un tanto escenográfica, por decirlo de alguna manera. Divide los actos de la escena en fragmentos y piezas. El habitar de Gehry mantiene esa mística de temporalidad y utopía.

SECOND FLOOR PLAN.



FIRST FLOOR PLAN.

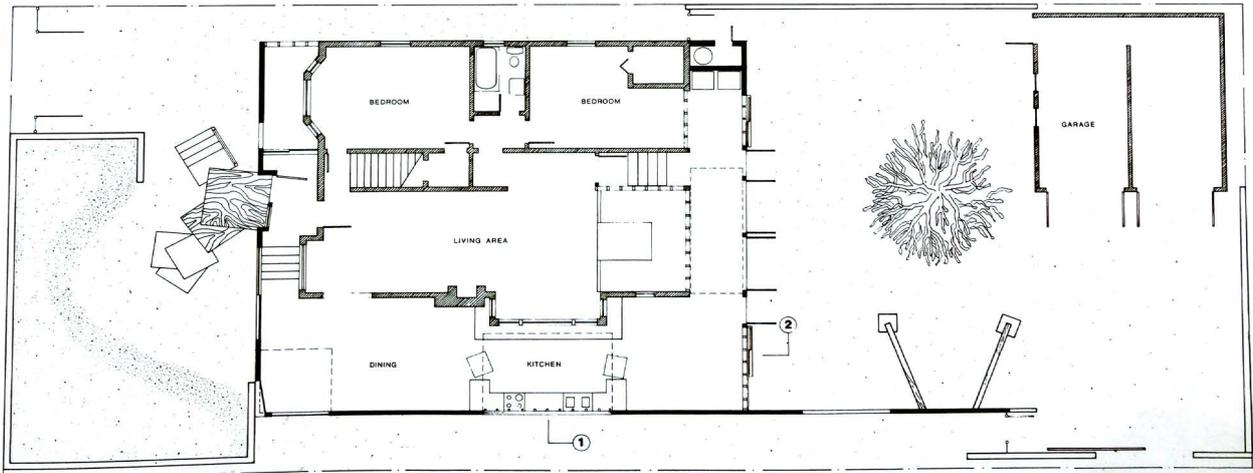


Figura 14. Residencia Gehry. Plantas.

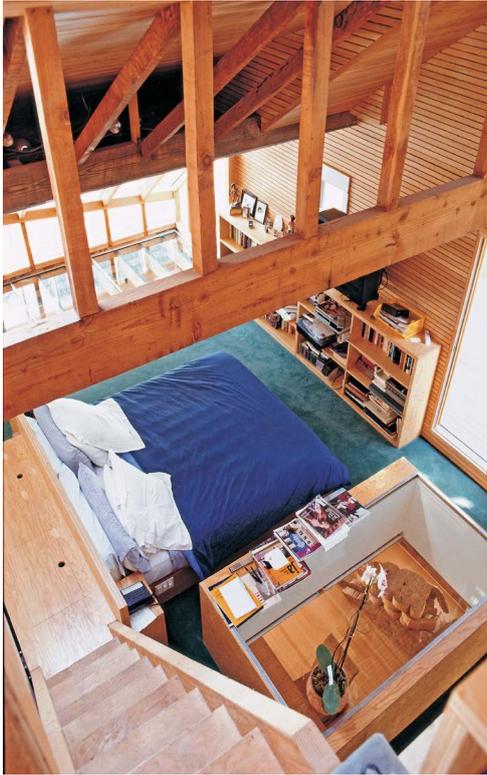


Figura 15. (arriba izquierda) Residencia Gehry, dormitorio principal, 1982. La estructura del techo se hace omnipresente. La escalera conduce a un ático.



Figura 16. (arriba derecha) Residencia Gehry, salón después de la renovación, 1977-1978. Deja parcialmente al desnudo la estructura original del edificio.

Figura 17. (página siguiente) Vista de la cocina tras la remodelación inicial, 1977-1978. Fragmentos de la antigua casa se convierten en armarios que exhiben su contenido. Los armarios entre abiertos sugieren la espontaneidad de una casa habitada. El hecho de obra burda se concreta con el suelo de asfalto de la cocina y el comedor. Múltiples utensilios de uso cotidiano se exponen sobre las encimeras. Los azulejos diminutos rememoran a una casa tradicional californiana.

Gehry descompone, adiciona, desvirtúa, reedita y juega con el espacio. Gesta al azar. Se vierte a la casa de forma espontánea y poco depurada. Deja a un lado el cuidado en las juntas y las prestaciones de los materiales. La casa se convierte en una quimera de fragmentos. La geometría, los materiales y métodos son los responsables de la representación. Por tanto, se establece una sinergia entre su casa y sus principios ideológicos. La conjetura banal de experimentación y el juego se convierte en la presentación misma de la obra. Su lectura resulta confusa y provocadora. En muchos casos, la casa de un arquitecto se convierte en el cimiento de la carrera del hacedor. Al igual que muchos de sus contemporáneos, Gehry hizo su reputación con su propia casa.⁴⁰ La casa no sólo envuelve al creador, sino que él mismo termina dominado por ella. «La casa lo ha construido a él. La casa es él».⁴¹

⁴⁰ Mildred Friedman, *Frank Gehry: The Houses* (New York: Rizzoli, cop. 2009), 75 [traducción propia].

⁴¹ Colomina, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, 136.





JOHN PAWSON

El trabajo de Pawson se ha centrado en la búsqueda incesante de la simplicidad y reducción, a través de algunos temas fundamentales del espacio: la proporción, la luz y los materiales. El rigor formal de su obra es frecuentemente relacionado con la corriente artística del minimalismo. Sin embargo, sus fundamentos nacen de la sensibilidad de la tradición oriental y occidental: los conceptos japoneses del Zen, la arquitectura monástica cisterciense, o la serenidad de los espacios vacíos eclesiales del pintor holandés del siglo XVII, Pieter Saenredam.⁴² También, se deriva del pensamiento del Mies van der Rohe, de Shiro Kuramata, de Luis Barragán y de otros arquitectos, cuyo proceder se dirige hacia suprimir, en lugar de agregar.⁴³

Nace en 1949 en Halifax, Yorkshire (Inglaterra). Después de trabajar durante un período en la fábrica textil de su familia, se traslada a Japón, donde impartió clases de inglés en la Universidad de Nagoya. Años más tarde, partió a Tokio y colaboró en el estudio del diseñador y arquitecto japonés Shiro Kuramata. A su regreso a Inglaterra, se matriculó en la Architectural Association de Londres, y estableció su propio estudio en 1981. En 1996, publica un ensayo titulado “Minimum”,⁴⁴ en el que explora el concepto de sencillez aplicado al arte y a la arquitectura. Pawson persigue sustraer aquello que provoque interrupción y distracción; por lo que se detiene a estudiar los detalles—la manera en que una puerta se enmarca a la pared, o cómo el suelo se encuentra con una pared, la presencia o ausencia de un dintel—. De acuerdo con Deyan Sudjic, el trabajo de Pawson no obedece a las cualidades estéticas, ni a la rigurosidad de los aspectos constructivos; sino más bien, a la tranquilidad visual que logra.⁴⁵ Pawson se aleja de los diseños ostentosos para dar paso a una estética pura, exenta de ornamentos ni artificios. Hace de su vida, lo mismo que hace de la arquitectura: reducir y simplificar.

⁴² “John Pawson”, *El Croquis*, no. 158 (2011): 5.

⁴³ Bruce Chatwin y Deyan Sudjic, *John Pawson* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 14.

⁴⁴ John Pawson, *Minimum* (London: Phaidon Press, 2003).

⁴⁵ Chatwin y Sudjic, *John Pawson*, 15.

Figura 18. Casa Pawson, Londres, (1997-1999).
Fachada posterior.



SOBRIEDAD Y AUSTRERIDAD

La casa de John Pawson en Londres traduce el sosiego y libertad que promulga el minimalismo. No existe nada fuera de lugar, ni una sola nota discordante. Es un espacio simple, justo con lo necesario, ni más ni menos. Con excepción de la puerta principal, la fachada de esta casa tradicional de mediados del siglo XIX permanece inalterada; producto de las restricciones de las normas de planificación de la zona. No obstante, el interior fue transformado por completo. La monocromía absoluta inunda el espacio: diferentes tonos de blanco dibujan todo el conjunto. En cuanto a los materiales, son muy similares a los recurrentes en sus proyectos: la madera, piedra y el vidrio. Utiliza la madera en el mobiliario y piedra caliza de color miel procedente de Italia para pavimentos exteriores e interiores, encimeras, bancos, e inclusive bañeras y lavabos. La extrema discreción —vacío—, así como la continuidad de los materiales y la repetición de los elementos, tienden a sugerir sentido de orden, armonía y serenidad.

El vacío nos permite contemplar el espacio como es, ver la esencia de la arquitectura, e impedir su corrupción u ocultación por los desechos accidentales de la parafernalia de la vida actual.⁴⁶

REDUCCIÓN DE LO SUPERFLUO

La casa Pawson se reduce hasta llegar al término más esencial; enmarcado por estancias diáfnas, superficies desnudas, austeridad de materiales y formas, así como líneas rectas que trascienden al mobiliario, superficies u objetos. En esta síntesis o reducción, no todo está entredicho. Al haberse despojado de lo superfluo, cada elemento presente subraya su sentido y esencia real. De acuerdo con Pawson: «La arquitectura es la expresión física de un modo de ser [...]».⁴⁷ Y sin lugar a dudas, la casa de John Pawson refleja la opulenta sencillez y absoluta simplicidad que caracteriza su obra.

⁴⁶ John Pawson, *Minimum*, 21.

⁴⁷ John Pawson, “La expresión sencilla del pensamiento complejo”, *El Croquis*, no. 127 (2005): 6.

Figura 19. (página anterior) Pieter Saenredam. El coro de la iglesia de San Bavón de Haarlem para Kerstkapel, 1636. Panel, 49 x 36, 6 cm.



Figura 20. Casa Pawson (1997-1999). Acceso principal.



Es evidente la sustracción de cualquier ruido visual, la búsqueda de un espacio immaculado; una abstracción completa. «Para mí, cualquier cosa que cuelgues en una pared afecta al espacio. Desgraciadamente, muchísimas veces de forma negativa».⁴⁸ A través de la desmaterialización, y de la organización estricta y metódica, el autor alcanza una atmósfera etérea. En primera instancia, por el orden impoluto como resultado de la reducción de lo superfluo y ausencia de elementos decorativos —cuadros, espejos, cortinas, etc.;— y segundo, por la pureza formal, producto de las líneas perfectas y de la cualidad pretensiosa de los materiales.

Lo mínimo puede definirse como la perfección que un objeto alcanza cuando ya no es posible mejorarla por sustracción, la cualidad que tiene cuando el más nimio detalle ha sido reducido a lo esencial. Es el resultado de la omisión de lo superfluo.⁴⁹

Figura 21. Vista desde la cocina-comedor hacia el jardín. Una encimera de piedra se dispone a lo largo de toda la estancia, extendiéndose ininterrumpidamente hasta el fondo del jardín. El jardín se percibe como una extensión de la cocina; el límite entre interior y exterior desaparece. El diseño propone un área de comedor al aire libre cuando las condiciones atmosféricas lo permiten.

⁴⁸ John Pawson, *John Pawson. Temas y proyectos* (London: Phaidon Press, 2002), 60.

⁴⁹ Pawson, *Minimum*, 7.

Figura 22. (abajo izquierda) Pila de la cocina.

La pila rectangular y poca profunda, el grifo esbelto en forma de arco, diseñado por John Pawson para Obumex. La pila de la cocina está diseñada como una extensión de la superficie del banco.

Figura 23. (abajo derecha) Cocina-comedor.

El único indicio de que la estancia es una cocina, es la presencia del grifo curvo y la tetera encima de la encimera. Utiliza la piedra caliza de Lecce, —del sur de Italia— en los pisos y superficies de trabajo de la cocina. Sillas Bull de Hans J. Wegner para PP Møbler y mesa de John Pawson para Driade.

El grado de perfección y detalle es excepcional: juntas y uniones impecables, —incluso alude el cambio de material, con fines de evitar distracción en la transición de un material a otro— carpintería integrada por paños impolutos, puertas sin marco ni tiradores, y bisagras prácticamente invisibles, cristales que parecen levitar, interruptores y enchufes ocultos, inexistencia de molduras o cornisas. De igual forma, suprime los zócalos sustituyéndolos por una hendidura en la base del muro; de modo que la transición entre paredes y suelo es exigua. Por otro lado, se rehúsa a las imposiciones de la vida ordinaria: el equipamiento doméstico, los enseres personales —así fueran libros, o equipos electrónicos como la televisión— se suprimen de la escena. Se ocultan en amplias hileras de armarios de piso a techo, que quedan disimulados como parte del muro. La exclusión admite la construcción de una atmósfera inmaterial y sublime. Robert Winder señala:

Al ocultar los detalles de la vida privada —libros, cintas de vídeo, platos y vasos, ropa y juguetes— tras las puertas de los armarios, toda la casa se convierte en vitrina. Pero una vitrina que expone gente, no objetos: no hay trofeos en las estanterías.⁵⁰



⁵⁰ Pawson, *John Pawson. Temas y proyectos*, 66.



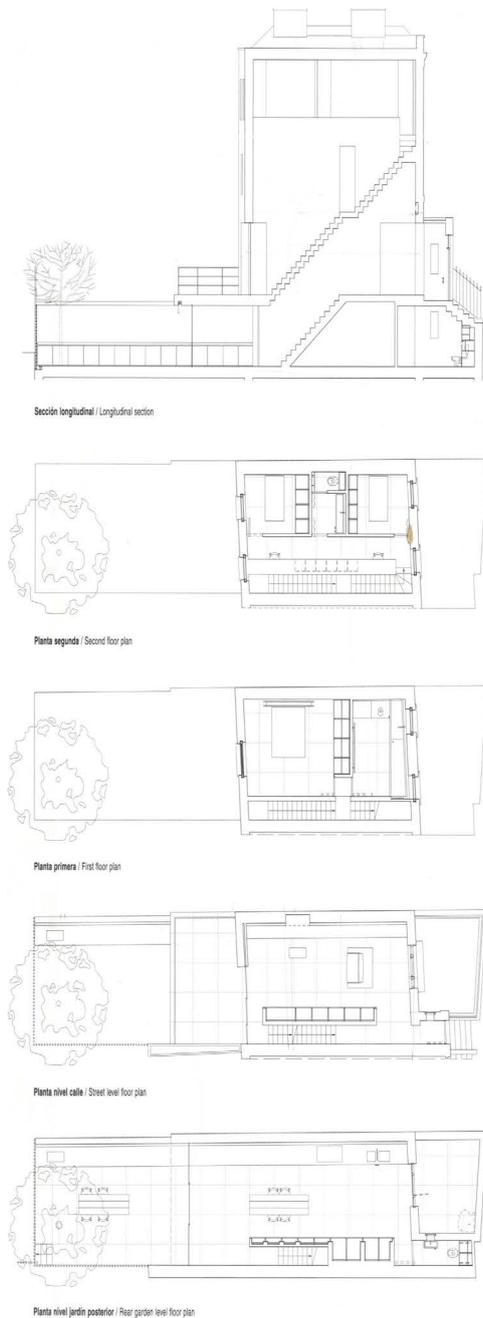
Su casa provoca una gran sensación de intimidad y libertad sin artilugios ni distracciones visuales. El espacio despejado y casi sin amueblar es una condición fundamental. Todo aquello que pueda perturbar a los usuarios es suprimido. Una mesa, silla y bancos, exactamente con las mismas proporciones se repiten una y otra vez, en la sala de estar, en la cocina y en el jardín. «En mi casa no tengo sofá porque ocuparía demasiado espacio y eso me molestaría»⁵¹, expresa Pawson. La luz se convierte en un elemento esencial, tanto natural como artificial. En la cubierta de la casa, una claraboya dispuesta sobre toda la extensión de la escalera arroja un espectro de luz natural, por lo que es posible observar la transición del día a la noche. El modo como la luz incide en el espacio proporciona un carácter ceremonial. De hecho, cautiva por la serenidad y matices que evoca. En todo momento, la luz es indirecta, permitiendo matizar y acentuar los muros. En muchas de las estancias se utilizan focos ocultos en la intersección de paredes y falsos techos, lo cual da la sensación que el techo emerge como un plano flotante.

Figura 24. (arriba izquierda) Sala de estar.

Figura 25. (arriba derecha) Chimenea en la sala de estar.

⁵¹ Anatxu Zabalbeascoa, “El arte tiene que vivir al margen de las preocupaciones sociales”, *El País*, sábado 13 octubre, 2001, consultado el 10 junio de 2015, http://elpais.com/diario/2001/10/13/babelia/1002927982_850215.html.

ORDEN



La casa está estructurada en tres plantas y un sótano. Un tramo de escaleras se eleva entre dos paredes y conecta la planta de la calle hasta el nivel superior; un segundo tramo desciende para alcanzar la planta de sótano. En la planta al nivel de calle, se sitúa la sala de estar y una terraza sobre el jardín. Un banco de piedra abarca toda la longitud de la estancia, ocupado por una chimenea y una mesa que tiene la posibilidad de funcionar como sofá, —diseño por Pawson para Driade—. La cocina y el comedor se encuentran en la planta baja. Una gran encimera se dispone a un lado de la estancia y se prolonga hasta un pequeño jardín, donde el suelo de piedra, la mesa y la silla se percibe como un espejo del interior. En el segundo nivel, se ubica el dormitorio principal con un cuarto de baño, separados por un armario. Es una habitación totalmente blanca, exenta de distracciones; dos pequeños bancos, una cama de cedro con ropa de cama blanca y una alfombra neutra, son los únicos elementos existentes.

El lavabo y la bañera en el en el baño principal, se convierten en una sola pieza ininterrumpida, otorgando continuidad visual al espacio. En la planta superior, se sitúan los dormitorios de los niños. Las dos habitaciones quedan separadas por una cabina de ducha, cuyo techo es retráctil; de forma que la estancia queda abierta hacia el cielo. Un banco recorre toda la longitud del pasillo, proporcionando superficie de trabajo.

SIMPLICIDAD Y PERFECCIÓN

«La arquitectura es «música congelada»: cuanto mayor es la reducción, más perfectas han de ser las notas».⁵²

Para Pawson, la simplicidad no es sinónimo de pobreza. No tiene que ver con limitación o escasez; sino que por el contrario, supone el distanciamiento u omisión de lo innecesario, de modo de exaltar una cualidad más profunda: la espiritual. Vivir en la casa de Pawson constituye el rompimiento de las reglas preconcebidas

Figura 26. Plantas y secciones, Casa Pawson.

⁵² Bruce Chatwin en Chatwin y Sudjic, *John Pawson*, 9.

sobre lo privado. El diseño riguroso que no se doblega ante los excesos y la vanidad, llama al usuario a la contemplación y al silencio. Se trata más bien de una “escasez voluntaria”; lo cual implica una actitud anónima e invisible. Y quizás lo más seductor, es que no hace caso omiso a lo sustraído, sino al valor de lo que existe. Su casa es el resultante de confinar la simplicidad al límite de lo improbable. «Su simplicidad es más bien un intento de resolver el caos visual de la vida diaria, de introducir una sensación de orden y calma».⁵³

En este sentido, su modo de vida se contrapone a la cultura tempestuosa y abarrotada que domina nuestro entorno inmediato. La simplicidad en estos términos, representa la libertad consumista. Incluso, implica la concentración en aquellas cosas capaces de agregar valor a nuestra existencia. Significa preferir la simplicidad, en lugar de la complejidad. Pero, en el mismo acto de reducción ya existe una complejidad, aquella que busca depurar lo insustancial. De acuerdo con Pawson:

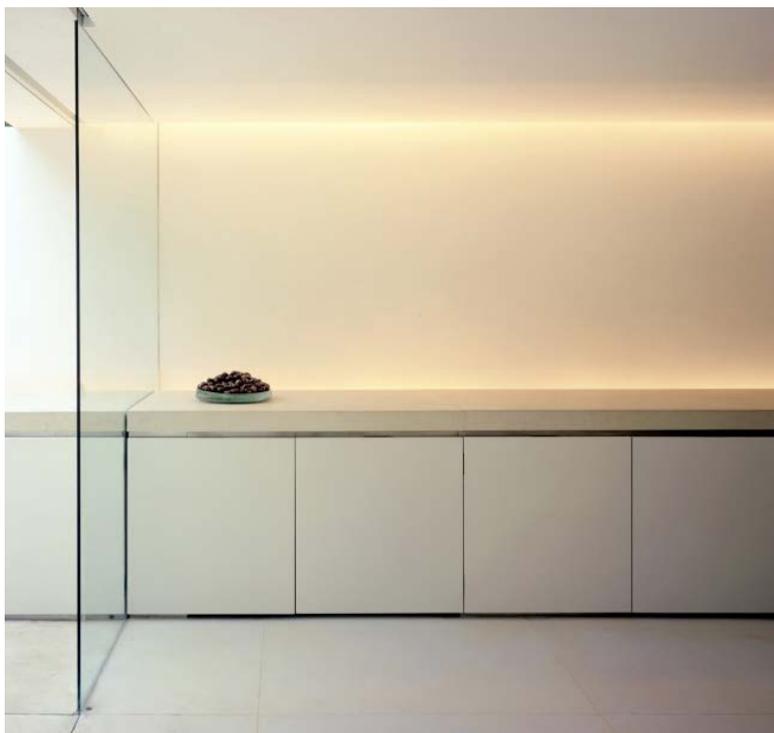


Figura 27. (abajo izquierda) Panel de vidrio cocina-comedor.

En el alzado posterior un panel de vidrio y una amplia puerta conecta la cocina y el jardín en la planta baja; la división es casi imperceptible. La cocina fue diseñada por John Pawson para la empresa belga Obumex.

Figura 28. (abajo derecha) Armarios en la cocina-comedor.

El armario revela cajones de diferentes alturas para almacenar el menaje. Las puertas tanto del armario como de la encimera, diseñados por Pawson para Obumex, se abren sobre bisagras de acero inoxidable, que están cerca de ser imperceptibles cuando las puertas se encuentran cerradas y se mantienen encubiertas cuando están abiertas.



⁵³ Chatwin y Sudjic, *John Pawson*, 14.

Es falso afirmar que una habitación vacía es forzosamente austera y carente de personalidad. De hecho, es el resultado de un proceso de eliminación. Se reduce, se simplifica y, al principio, no hay nada a lo que mirar. Después, a medida que se continúa reduciendo, atenuando y comprimiendo, se llega a un punto en que se atraviesa una barrera y se entra en una suerte de espejo interior en el que, si se observa con suficiente nitidez, no se ve un vacío, sino una sensación de riqueza.⁵⁴

En este aspecto, la simplicidad no tiene por qué ser aburrida, anodina o impersonal; como tampoco un ambiente ostentoso y cargado tenga que capturar imperiosamente la mirada del sujeto. La simpleza puede ser una manera de estar más cerca de la perfección; inclusive, su dominio e intensidad puede ser mayor. Antoine de Saint-Exupéry, autor de *El Principito* señaló en una ocasión: «La perfección se alcanza finalmente no cuando no hay nada más que añadir, sino cuando ya no puede quitarse nada, cuando un cuerpo se ha despojado de su desnudez».⁵⁵ En esta vivienda victoriana, parte del contenido u omisión es resultado de las experiencias de sus usuarios, quienes les añaden los componentes perceptivos y reflexivos derivados a los patrones de uso. La casa de Pawson crea una mística un tanto religiosa. Cualquier elemento situado en interior adquiere un valor excepcional. La complejidad de la esta simplificación parece invitar a la reflexión y llevar la rutina doméstica en torno a un aura de serenidad.

Cada vez que alguien comenta al ver mi casa que le parece muy bonita, pero se pregunta cómo soy capaz de vivir así, me quedo perplejo. En mi opinión el razonamiento debería seguir el orden inverso. La cuestión consiste en que ésa es nuestra forma de vivir por lo que nuestra casa precisa ser así.⁵⁶

⁵⁴ Pawson, *Minimum*, 18.

⁵⁵ Antoine de Saint-Exupéry, *Wind, Sand and Stars*, Trad. Lewis Galantière (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992), 42, [traducción propia].

⁵⁶ Pawson, “La expresión sencilla del pensamiento complejo”, 6.



Figura 29. Ducha abierta al cielo.

El techo de cristal de la ducha se retira para permitir un baño bajo el sol o las estrellas. Nos traslada a la experiencia de darse una ducha debajo de la lluvia.

La austeridad en la casa de Pawson nos deja una premisa: la riqueza no está definida por un universo de posesiones materiales, sino por las cosas que no se pueden tocar ni palpar, pero sí percibir. Más que un simple prototipo de formas o de principios, es un estilo de vida. Indistintamente cual sea el ideario, como expresa Bruce Chatwin: «—cualquier habitación, en cualquier parte —ha de ser un espacio donde se pueda sonar».⁵⁷

⁵⁷ Chatwin y Sudjic, *John Pawson*, 10.

4

LA CASA COMO REPRESENTACIÓN



KARL LAGERFELD

Karl Lagerfeld ha creado sobre sí mismo un universo íntimo. Su imagen es icónica y reconocible: coleta blanca, camisa de cuello alto, gafas oscuras, anillos, broches, cadenas y mitones de cuero perforado. El Káiser¹—como lo suelen llamar— creció en una familia acomodada en Hamburgo, Alemania. Se incorporó en la industria de la indumentaria en 1954, con el concurso Woolmark Prize, obteniendo el primer premio en la categoría de abrigos. Esta condecoración, le permitió trabajar como asistente de Pierre Balmain. Tres años más tarde, toma la posición de diseñador en la casa de moda de Jean Patou. Posterior a ello, estuvo como diseñador de moda freelance en Francia, Italia, Gran Bretaña y Alemania. En 1965, se inicia como director creativo para Chloé.

En los 80's, se convierte en director creativo de Chanel, así como la casa italiana Fendi y su propia casa de moda homónima. Sus colecciones crean tendencia. Se interesa por nuevos materiales, texturas y colores. Manteniendo la ideología de Chanel, ha reinventando las piezas emblemáticas de la casa de moda. Desde entonces, constituye una de las personas más influyentes en la industria de la indumentaria. Además de su afición por la moda, el diseñador realiza trabajo editorial y fotografía sus propias campañas publicitarias. La lectura figura como una de sus grandes pasiones. Su biblioteca privada posee alrededor de 300,000 ejemplares y en el 1999, abrió la librería 7L, que luego se extendería a un sello editorial.

Figura 1. Residencia Karl Lagerfeld en en el Quai Voltaire, París, Francia.

La silueta de Karl Lagerfeld se refleja en el vidrio esmerilado que oculta la biblioteca.

¹ Káiser (en alemán Kaiser) título utilizado para referirse al emperador alemán. También se emplea en sentido general a cualquier emperador.

Como personaje excéntrico y misterioso, se aparta del entorno. La compañía no es para él. A excepción del personal de asistencia y su gata Choupette, nadie tiene acceso a su esfera vital: «Me di cuenta a los catorce años que nací para vivir solo. Yo vivo en un set, con las cortinas del escenario cerrado y sin público, pero a quién le importa»². Su única audiencia es su figura. En el 2000, vendió todas sus propiedades y posesiones. Se deshizo de una colección de 150 pinturas y 400 piezas de mobiliario del siglo XVIII y una colección menor de muebles art déco. Después de vivir durante años, en interiores clásicos, elige vivir en un apartamento con fachada de cristal en el Quai Voltaire con vistas al Sena.³

El piso de Karl Lagerfeld en el Quai Voltaire es un espacio diáfano y austero en contradicción con la antigüedad del inmueble que data del año 1820. Tras adquirir cuatro apartamentos en dos plantas del edificio, procedió a reformarlo de acuerdo a sus pretensiones. El piso evidencia las líneas estructuradas y eclécticas que distinguen sus diseños y la forma neutral en la que se viste a sí mismo: blanco, gris y negro. De igual forma, alude al ambiente monocromático de Chanel. Lagerfeld explica: «Yo quería un apartamento con cristal y transparencia en todas partes... Y no hay color aquí, porque estoy constantemente rodeado de color. Prefiero vivir en un ambiente neutral».⁴ Se distancia de cualquier reminiscencia del pasado: alfombras, tapices, cortinas, cómodas monumentales, cuadros al óleo, o azulejos. En su lugar, convive con superficies exentas de adornos u ornamentos, de patrones o texturas. La estética aséptica y futurista remite a la era espacial y a los escenarios de películas y novelas de ciencia ficción como 2001: Odisea del Espacio (1968) de Stanley Kubrick.

² Alicia Drake, *The Beautiful Fall: Fashion, Genius and Glorious Excess in 1970s Paris* (Londres: Bloomsbury, 2006), 350 [traducción propia].

³ Alicia Drake, *The Beautiful Fall*, 370.

⁴ Cédric Morisset, “Dans le vaisseau amiral de Karl Lagerfeld”, *Architectural Digest*, no.108 (mayo 2012): 8, consultado el 16 de junio, 2015, <http://www.admagazine.fr/decoration/articles/dans-le-vaisseau-amiral-de-karl-lagerfeld/1003> [traducción propia].



El espacio doméstico se compone de varios apartamentos, cada uno con distintas funciones: un apartamento para dormir que utiliza como lugar de introspección, —donde hace la mayor parte de su lectura y dibuja— un apartamento para los libros y huéspedes; y otro donde almuerza y cena. Un modelo de distribución similar se desarrolla en el Rococó con el arquitecto y teórico Jean-Fracois Blondel.⁵

En su apartamento en el Quai Voltaire, solo incluye piezas contemporáneas posteriores al año 2000.⁶ La mayoría del mobiliario corresponde a ediciones limitadas de la Galería Kreo, en manos de los artistas Marc Newson, los hermanos Bouroullec (Ronan y Erwan), Martin Szekely y Jasper Morrison.

Figura 2. Biblioteca lineal, residencia Karl Lagerfeld.

⁵ Witold Rybczynski, *La casa: historia de una idea* (Madrid: Nerea, 1989), 153.

⁶ En la planta baja del edificio —que utiliza como biblioteca— se encuentra gran parte de su colección Art Déco y piezas de los siglos XVIII y XIX.

LA BIBLIOTECA LINEAL

Los libros son una forma habitual de ocupar sus entornos íntimos. «En casa quiero solo libros. Ni siquiera la fotografía».⁷ Grandes paredes de cristal retráctil ocultan una gran biblioteca lineal que refleja su afición por la lectura. Lagerfeld señala: «No puedo vivir sin libros. La habitación se siente muerta si no hay libros».⁸ La domótica es utilizada de forma significativa. Las puertas de la librería poseen un sistema de automatización para la apertura y cierre. Con solo accionar un botón se muestra el gran acervo didáctico del creativo.

En el salón amplias ventanas con vistas al Louvre y al Sena permiten el paso de luz natural al interior. Dos taburetes por Jasper Morrison (*Three-legged stool*, 2007)⁹ y un asiento (*Zenith Chair*, 1998) de Marc Newson, —ambos en colaboración con Kreo— acompañan a un sofá blanco en piel de formas orgánicas (*Chester*, 2005) firmado por Amanda Levet para Established & Sons. En la misma extensión del salón, se crean diferentes zonas de lectura y de dibujo. Se enfrentan escritorios y mesas de dibujo precedidos por cuatro sillones de cuero de Jean-Marie Massaud (*277 Auckland*) para Cassina, y un par de mesas de centro en aluminio y vidrio (*Zero-In Table*, 2005) por Barber Osgerby en Established & Sons. En el salón, —propriadamente dicho— la iluminación se aloja en tragaluces. En cambio, el área de lectura está iluminada por tiras de luz LED en el techo. Las líneas de luz LED multiplican la sensación de amplitud, enmarcando la zona de lectura y de dibujo. Para el suelo se ha optado por una combinación de concreto y silicona con juntas casi invisibles.

⁷ Jean Bond Rafferty, “Living Lagerfeld”, 163 [traducción propia].

⁸ Patrick Mauriès y Jean-Christophe Napias. *The World According to Karl: The Wit and Wisdom of Karl Lagerfeld*. (London: Thames & Hudson, 2013), 143 [mi traducción].

⁹ Diseñado para la exposición de la Galería *Kreo* en París, en una edición limitada de 12 piezas más dos prototipos. Están realizados en aluminio mecanizado y pulido.



LA CAJA DE CRISTAL

El diseñador describe su entorno íntimo como una caja de cristal.¹⁰ Las estancias quedan divididas a través de mamparas o divisiones de vidrio de piso a techo —incluso las columnas están revestidas de cristal—; lo cual proporciona permeabilidad y luminosidad al interior. En consecuencia, se establecen límites físicos no tan rígidos como la estructura de un muro. También, sustituye las puertas batientes convencionales por un panel de vidrio. Las tabiquerías en cristal poseen un sistema de sujeción de soportes en acero inoxidable. La luz se proyecta desde una sola cara del vidrio, convirtiéndose en una pantalla reflectante; la cual se distribuye uniformemente en todo el recinto.

¹⁰ Jean Bond Rafferty, “Living Lagerfeld”, 163.

Figura 3. Estación de iPod, residencia Karl Lagerfeld.



Figura 4. Comedor, residencia Karl Lagerfeld.

En el comedor una mesa en aluminio lacado y acero inoxidable de Martin Szekely para Kreo Gallery, junto a seis sillas (MY 68 Chair, 1998) de Michael Young para Sawaya & Moroni.

Por otro lado, es muy evidente la presencia de la tecnología. Posee iPads en cada una de las habitaciones. En un extremo de la sala dispone una de las estaciones sobre una pieza de Ronan & Erwan Bouroullec (*Assemblages*, 2004) en colaboración con Kreo. Se trata de una especie de ensamblaje de cinco piezas que elevan varios pedestales en diferentes tamaños. A su izquierda, se divisa un pasillo extenso formado por paneles de vidrio iluminados; próximo a este, se encuentran dos consolas de Martin Szekely (*Console 103*, 2006) en acero inoxidable para Galería Kreo. En el otro extremo se ubican libros de arte del diseñador.

En la cocina la supremacía del acero inoxidable solo la quiebra una banda roja de Coca-Cola en el refrigerador inferior —que refleja su gusto por la bebida light de esta insignia—. Dos cilindros funcionan como espacio de almacenaje para ropa de mesa u otros enseres domésticos. Al igual que las otras estancias, se mantiene la estética futurista perfectamente arreglada; tal como si nadie hiciera uso de ella, a excepción del servicio colocado sobre la isla. El diseñador apunta: «Soy un invitado en mi propia casa. Detesto el olor a cocina»¹¹. Esto explica la reducida superficie de trabajo y la ausencia de patrones de uso. Así mismo, corrobora el hecho de que utiliza otro apartamento para comer y cenar.

En el cuarto de baño el color blanco domina toda la estancia. Una bañera en Corian se coloca a un extremo. Dos reposa toallas franquean el acceso y se reflejan en el espejo, precedido por una consola (*SL table*, 2003). A cada lado del espejo, se dispone una luminaria de pie, cuya transparencia le concede notable ligereza. En el dormitorio también persiste el color blanco. La ropa de cama bordada, contrasta con la atmósfera etérea. El cabecero de la cama lo constituye una estructura muy sencilla; prácticamente se desvanece con el panel de cristal que divide la habitación. Dos luminarias se disponen a ambos lados de la cama, transformándose en el foco principal de luz. La televisión queda oculta tras la pared de vidrio retro-iluminado. A su lado, un estrecho pasillo comunica el dormitorio con el vestidor.

¹¹ Jean Bond Rafferty, “Living Lagerfeld”, *Art + Auction* (septiembre 2008): 163, consultado el 19 de junio, 2015, http://www.librairie71.com/medias/articles/docs/18_1_20120125-113944.PDF [traducción propia].



Figura 5. Cocina, Residencia Karl Lagerfeld.



Figura 6. (arriba izquierda) Baño, residencia Karl Lagerfeld.



Figura 7. (arriba derecha) Dormitorio, residencia Karl Lagerfeld.

Figura 8. (página siguiente) Vestidor, residencia Karl Lagerfeld (página siguiente). En el vestidor, nuevamente el sillón giratorio de base fija — 277 Auckland, de Jean-Marie Massaud, para Cassina— una consola y cómoda de Martin Szekely (Galería Kreo) sobre la que descansa un soporte para iPod. Los baúles de Goyard complementan el espacio. Los bastidores cromados y la monocromía de los atuendos subrayan el aspecto neutral del interior doméstico.

Resulta paradójico que en otras viviendas del diseñador se encuentran pilas de libros, lápices, crayones, papeles, revistas, periódicos, CDs, DVDs, fotografías e incluso iPods, dispersos por todas partes. Quizás el orden y/o arreglo de los elementos que muestran las fotografías, no corresponda necesariamente con su cotidianidad. Su espacio íntimo puede interpretarse como impersonal y frívolo. Sin embargo, la estructura del entorno doméstico representa la excentricidad del creativo. La configuración escueta e icónica está claramente asociada a su visión estética. En este caso en particular, se marca una división entre el imaginario proyectual y la vida doméstica. El habitar de Lagerfeld contrasta con el clasisismo y la carga cromática de Chanel. Disuelve el romanticismo de la marca y en su lugar, persigue una atmósfera limpia y futurista, distante de cualquier arraigo al pasado.





KARIM RASHID

Karim Rashid ha creado una marca de sí mismo. Formado como diseñador industrial en Ottawa y Milán, lleva a cabo un trabajo multidisciplinar que incluye: mobiliario, artículos de iluminación, moda, arte, identidad de marca, empaque, productos de tecnología y diseño interior. Nace en El Cairo, de padre egipcio y madre inglesa, pero se traslada con su familia a Canadá. De su padre, hereda su interés por el diseño; quien era pintor y escenógrafo; también, diseñaba muebles y vestidos para su madre. Desde su infancia, estaba obsesionado con el dibujo: gafas, zapatos, radios, equipajes, edificios, carros, mobiliario y juegos.¹²

Su figura es icónica. Viste de rosa y blanco: «A veces pienso que es porque mi madre me vestía de rosa cuando yo era un niño. Ella quería que yo fuera una niña».¹³ Para el diseñador, el rosa significa una extravagancia de energía, belleza; expresa vitalidad.¹⁴ También, lleva con él sus diseños. Se ha tatuado sobre sus brazos, múltiples símbolos que denomina Karimagolos.¹⁵

Karim define su trabajo bajo el término “Sensualismo” (minimalismo sensual). De acuerdo con el diseñador, el minimalismo es demasiado austero e irreal. En cambio, el “Sensualismo” trata de expresar simplicidad con una connotación atractiva, amigable y orgánica.¹⁶ Expresa: «En cierto sentido, soy creyente que “más es más” [...]».¹⁷ Su obra conjuga formas orgánicas y fluidas acompañadas de texturas, estampados, patrones y colores brillantes. Con la clara convicción de que los espacios y todos los objetos con los que interactuamos a diario, deben ser menos rígidos, sensuales y sobre todo humanos. En palabras del propio diseñador:

¹² Karim Rashid, *Karim Rashid Evolution*, (London: Thames & Hudson, 2004), 37.

¹³ Joanna Goddard, “One Is the Loveliest Color”, *Nymag*, consultado el 29 de junio, 2015, <http://nymag.com/fashion/08/spring/44210/index2.html> [traducción propia].

¹⁴ Andreini y Casamonti, *Karim Rashid: from the beginning* (Italia: Forma, 2014), 96.

¹⁵ Término que utiliza para referirse a una serie de símbolos concebidos como un código personal. Cada uno posee un significado distinto.

¹⁶ Karim Rashid, *Karim Rashid Evolution*, 13.

¹⁷ Rashid, *Karim Rashid Evolution*, 38 [traducción propia].

Figura 9. (página anterior) Karim Rashid en el salón de su casa en Hell’s Kitchen, New York.

Una línea recta no existe en la naturaleza, así que por qué creamos un mundo que se asfixió con la cuadrícula. Mis colores y las curvas son un intento de romper con esta forma de pensar y arrojarnos a un caleidoscopio creativo.¹⁸

De acuerdo con Albrecht Bangert y Conway Lloyd Morgan, la obra de Rashid se sitúa entre la realidad y el ciberespacio.¹⁹ En este sentido, su aproximación al diseño podría relacionarse con las vanguardias decorativas de 1960. Sin embargo, Karim rechaza el pasado. Para el diseñador, los espacios y los objetos deben estar exentos de toda tradición e historia.

¿Por qué construir un edificio en el año 2015 para parecerse a la década de 1930? [...] Cada edificio debe indicar el tiempo en el que vive, cuando fue construido. Para mí no hay mayor desperdicio de recursos, pérdida de energía, los residuos de la inteligencia, y el derroche de dinero que construir cosas que están tratando de copiar la historia.²⁰

Considera los objetos “de-estresadores”. De manera, que los objetos lejos de representar un obstáculo pueden convertirse en detonantes de experiencias.²¹ Se inclina por el desarrollo de productos accesibles a las masas, no a una clase en particular. En este contexto, persigue el uso apropiado de la tecnología y los materiales, considerando el impacto ambiental (ciclo del producto) y calidad (mantenimiento y durabilidad).²² A lo que él denomina *Designocracy*.²³ Recurre frecuentemente al uso del plástico, como un material que posibilita el diseño democrático, sin renunciar a la comodidad, la funcionalidad o la estética. También posee un trasfondo personal:

¹⁸ Isla Suárez, “Tercer Grado a Karim Rashid”, *Architectural Digest*, consultado el 26 de junio, 2015, <http://www.revistaad.es/decoracion/articulos/tercer-grado-karim-rashid/16709>.

¹⁹ Karim Rashid, *Digipop* (Cologne: Taschen, 2005), 19.

²⁰ Andreini y Casamonti, *Karim Rashid: from the beginning*, 101 [traducción propia].

²¹ “Karim Rashid: idea de diseño”, video de YouTube, 1:10, publicado por BoConcept, consultado el 25 de junio, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=UOddEvLQ5gc>.

²² Rashid, *Karim Rashid Evolution*, 155.

²³ Rashid, *Karim Rashid Evolution*, 47. Término ideado por Rashid para expresar la idea de democracia en el diseño.



Los objetos de plástico acrílico brillantes siempre me llevan de vuelta a mi infancia. Puedo recordar los objetos incontables que tenía en mi habitación cuando era un niño y que jugaban un papel significativo y formativo en mi vida. Todos eran de plástico colorido y brillante.²⁴

Figura 10. Surf Lounger (2010), diseñado por Karim Rashid para la firma valenciana Vondom.

LA GALERÍA PRIVADA

La residencia de Karim Rashid forma parte de un edificio de apartamentos diseñado por Smith-Miller + Hawkinson, a pocos metros de su estudio de diseño en el distrito Hell's Kitchen, Manhattan. El diseñador utiliza su espacio íntimo como un campo de experimentación. Los muebles, objetos y arte que complementan el interior, son de autoría propia; a excepción de algunas piezas de sus mentores y profesores de Memphis: Michele de Lucchi, Alessandro Mendini, George Sowden, Ettore Sottsass y Gaetano Pesce. Rashid apunta: «Observarlos me provoca una gran alegría y me conduce a crear objetos que, de igual modo, llevarán alegría a alguien más».²⁵

²⁴ Suárez, "Tercer Grado a Karim Rashid".

²⁵ Livio Gerber, "Estética moderna", *Architectural Digest*, consultado el 28 de junio, 2015, <http://www.admexico.mx/arquitectura/casas/articulos/departamento-karim-rashid-diseniador-nueva-york/527>.

El interior se convierte en un espacio transformable e itinerante que permuta a la par con los nuevos prototipos y piezas de producción; tal como si se tratase de una gran galería. Rashid creció viendo a su padre cambiando el interior doméstico continuamente.²⁶ Vivir entre sus diseños le permite tener una visión crítica de su trabajo: «Es una manera para mí de experimentar lo que acabo de hacer y probarlo. [...] Vivir con todas mis cosas me pone en mi propio mundo. Puedo encontrar el alma de mi trabajo».²⁷

LA CASA VIBRANTE

La explosión cromática se convierte en el elemento esencial. La casa se expone como un lienzo en blanco. En el que añade acentos de color a través del mobiliario, pinturas y complementos; convirtiéndose en una composición muy osada y energética. Por consiguiente, el foco de atención recae sobre cada objeto y pieza firmada por el propio Rashid, no en la estructura del edificio. La paleta cromática es muy distintiva. El rosa —el color asociado al sexo femenino— se mezcla sin estribos con todo el espectro del arco iris. Señala: «El color puede ser utilizado bien o pobremente, pero nadie debe tener miedo al color; es una euforia espiritual y fenomenológica».²⁸

Superficies brillantes, ligeras y llenas de movimiento conviven con objetos y muebles más excéntricos, en torno a un orden muy estructurado. En el salón se enfrentan dos sofás modulares (Kivas sofá, 2011 para Valdichienti) uno con terminación en cuero, y otro en textil. Se trata de un sofá sin líneas rectas o ángulos, con patrones inspirados en el Baseball. En un extremo se coloca un asiento tricolor: rosa, negro y amarillo *Sparkle Chair* (2013), autoría de Rashid para LG Hausys; cuya forma remite a la silla

²⁶ Rashid, *Karim Rashid Evolution*, 37.

²⁷ Wendy Goodman, “Rose Tinted”, *New York Design Hunting* (Winter 2015): 110-11 [traducción propia].

²⁸ Greta Arcila, “Karim Rashid”, *Glocal desing magazine*, no. 1 (Diciembre 2010): 78-87, consultado el 28 de junio, 2015, http://issuu.com/glocal_design/docs/glocal_01.



Panton S.²⁹ La luminaria *Vapor floor lamp* (2011) se sitúa junto a un aparador de la colección *Ottawa* para BoConcept. Sobre él coloca la lámpara *Bokka* para Kundalini, entre otras piezas con cierto matiz lúdico. En el centro del salón, dispone una mesa de café *Quadro table* (2007) para Bonaldo. En la pared, de izquierda a derecha, se exponen obras de Ryan McGinness, Jen Mann y Rashid. En las ventanas no ha añadido cortinas; en su lugar, utiliza persianas de malla.

²⁹ La silla *Panton S* fue creada por el diseñador danés Verner Panton en la década de 1960. La versión original en espuma de poliuretano rígido con acabado lacado brillante se comercializa por Vitra bajo el nombre de *Panton Chair Classic*.

Figura 11. Aparador, residencia Karim Rashid. En el salón una pintura de George Whiteside cuelga sobre la consola *Tide Cabinet*, (2008) diseño de Rashid para Horm. Los objetos expuestos son de Zaha Hadid, Roxy Paine, entre otros.



Figura 12. Salón, residencia Karim Rashid.





Figura 13. Cocina, residencia Karim Rashid.

Figura 14. (página siguiente) Recibidor, residencia Karim Rashid. En el aparador se exponen objetos de cerámica de Fornasetti, Ettore Sottsass y Rashid.

Una pared reflectante en color verde lima detrás de la unidad de la cocina, contrasta con los armarios laminados y las encimeras. También, añade un toque de color en los utensilios de cocina. La luminaria suspendida (Nafir Ceiling Lamp, 2014 para Axo Light) cuelga en el centro del comedor. Las sillas y la mesa del comedor corresponden a la serie Ottawa, firmada por Rashid para BoConcept. Ambos elementos evocan la estructura de un árbol. En un extremo, se encuentra un aparador que expone objetos de cerámica de Fornasetti, Ettore Sottsass y Rashid, acentuado por un muro pintado con su distintivo color rosa.



Figura 15. Dormitorio, residencia Karim Rashid. Un retrato de Karim Rashid y su esposa cuelga en la pared. A la izquierda, la Lámpara Oceanic de Memphis diseñada por Michele De Lucchi en 1981 posa junto a una lámpara de pie LED de madera Fiamma Lamp, creación de Rashid para Riva 1920. Proyectos favoritos en miniatura y colecciones de recuerdos de viajes se muestran en un estante con puertas de vidrio (Lotus); también diseño de Rashid para el fabricante de muebles italiano Tonelli.



El diseño gráfico se encuentra muy presente. En el piso de la escalera y en el dormitorio principal, introduce patrones psicodélicos. El carácter lúdico e infantil se acentúa por la manipulación de formas y colores. El diseñador comenta al respecto: «Toda mi vida me han encantado los colores fluorescentes y la decoración inspirada digitalmente».³⁰ En la pared de la escalera figuran dos cuadros: un dibujo de Karim Rashid y otro de su esposa, creados a partir de una composición de Karimagologos.

³⁰ Suárez, “Tercer Grado a Karim Rashid”.



La casa de Rashid propone el juego absoluto. Diluye el canon de los estándares, la combinación estricta de los elementos, y las líneas rigurosas y cartesianas. El espacio doméstico trasciende la simple función utilitaria. El contenido adquiere más relevancia que la misma estructura. Su casa es una exhibición de sí mismo. Refleja su ideario de matices y sensualidad. El intercambio asiduo y el perpetuo vínculo con sus creaciones, no hacen más que subrayar su excentricidad. En cada una de las piezas u objetos está inscrito un mensaje implícito: el imaginario de su creador y dueño.

Figura 16. Terraza, residencia Karim Rashid. La libertad expresiva que promulga el diseñador se refleja en cada una de las estancias de la casa.

CONCLUSIONES

La casa engloba componentes sociales, culturales, económicos y ante todo, emocionales. Por un lado, se presenta como una estructura para el resguardo del cuerpo, y por otro, como un espacio simbólico, en el que se fundamentan las memorias, arraigos y experiencias de sus ocupantes. Como intermediaria de la sociedad y el individuo, aúna múltiples referencias que no pueden ser acotadas, y en muchos casos dilucidadas, pues tienen que ver más con las experiencias que de ella se derivan. Los diversos casos objeto de estudio, confirman su carácter individual, así como las posibilidades infinitas de experimentación. No forman parte de un colectivo; por el contrario, responden a un ideal: el de sus propietarios.

Estas casas, aunque heterogéneas en su aproximación de domesticidad, contienen grandes similitudes. En primera instancia, son complejas en sí mismas. Los actores eligen el conjunto de imágenes con los que quieren ser representados. Se conforman como un dominio sin ataduras ni restricciones. Su modelo no es rígido. Quebranta la convención; borra los márgenes, y los parámetros pre-establecidos. Y sobre todo, no son excluyentes ni anónimas.

Tienen la cualidad de **experimento**. En el caso de los arquitectos, la experimentación deviene en un **manifiesto**. Y también supone una **autoconstrucción**. De hecho, muchos de estos recintos a posteriori han servido de referente e influido considerablemente en la carrera del hacedor, tal es el caso de Casa de Cristal y la Casa Gehry. Blanca Lleó lo señala:

Para los arquitectos, la casa tiene el encanto del experimento. En la escala menor y en situaciones más compactas y de mayor control, es posible la especulación. La casa se convierte en un laboratorio de ideas y, por ello, quizá en el único lugar donde el arquitecto puede todavía producir arte.¹

¹ Lleó, *Sueño de habitar*, 6.

Para otros creativos, el recinto adquiere una connotación **productiva**. Los límites entre el espacio público y privado parecen disolverse y los ritos de domesticidad se suprimen. Un ejemplo de esta dicotomía es la casa estudio de Mondrian. Así mismo, la casa estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel y la casa del diseñador Karl Lagerfeld. Una constante en ellos es que, la experimentación se presenta como un proceso no lineal. La casa es **cíclica**. Se trata de una estructura de transformación continua. Se actualiza con el actor del mismo experimento. En Gehry, por ejemplo, se mantiene la idea de mutabilidad; Rashid se convierte en curador de su espacio vital, lo reedita de acuerdo a la evolución de sus prototipos. Esta condición, visualiza el recinto como un proyecto que no termina; es **impercedero**. Mario Praz cita en la “Casa de la vida” un proverbio árabe que lo reafirmaría “Cuando la casa está terminada entra la muerte”.² En ellas, no existe esta posibilidad.

Otra variable recurrente, es el sujeto como **catalizador**. El espacio se conforma con las experiencias de sus agentes. Si calificamos la cultura material que en ella se exponen, —los objetos, mobiliario, el decorado, podríamos definirla como una obra **autobiográfica**. Para cada uno de estos creativos, su casa permanece para testiguar su ideario. Se convierte en una extensión de la persona. Por consiguiente, lejos de proyectar una imagen arquetípica, estos interiores contextualizan un lugar caracterizado. Precisamente su caracterización, supone una idea de estar proyectadas para y por los ocupantes. La casa atraviesa todo lo excepcional, particular y singular de la figura. En tal sentido, concluye en una puesta a la **individualidad**. Se podría comparar con un escenario, en el que los habitantes juegan a ser los actores.

² Praz, *La casa de la vida*, 523.

Estos recintos, contienen referencias **ideológicas** —así sea accidental o incluso inconsciente— tanto de su obra, como el contexto en el que viven. En tal sentido, la casa se convierte en el reflejo de su imaginario proyectual. En Philip Johnson, se deriva de su admiración por Mies y por el bagaje histórico y cultural en el que se apoya. Mientras que, para Diego Rivera y Frida Kahlo, la casa hace referencia a la cultura popular mexicana, y a sus ideales políticos. En este renglón se podría citar a John Pawson. Sus principios ideológicos de reducción y simplicidad trascienden al espacio doméstico.

En otros, el resultado pudiese encajar en la categoría de obra de arte. Pensemos por ejemplo, en la influencia de artistas en Gehry o en la composición rítmica de planos en las paredes del estudio de Mondrian. Como escenario ambiguo y confuso, se crea la especulación si son precisamente una declaración de intenciones y/o exposición de su propia obra; o finalmente, son una sinergia entre la vida real y su quehacer. Responden a las reglas impuestas por sus mismos actores y ocupantes. Su imagen se amplía para definir otras correspondencias. Pero, también, en ellas se originan ciertas **ambigüedades** y **contradicciones**. El discurso compositivo se desglosa como espacios autónomos en los que se yuxtaponen asociaciones, simbologías, referencias. La casa de Gehry adquiere estas cualidades.

Estas casas no se agotan en su funcionamiento estricto como viviendas ni llegan a ser en todo completamente practicables. Responden a un sueño. Se acercan con su soliloquio al orden de los templos: de forma imprecisa, en ellas se define un ara, un lugar claro y absoluto. Una clausura.³

³ Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, 129.

En algunos casos, los elementos arquitectónicos cobran **simbolismo**. Cabe citar el puente que une las casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, cuya representación la relación fortuita de la pareja. En Philip Johnson, el único elemento sólido de la casa —la chimenea— alude a la esencia de hogar. También, cobra relevancia los objetos. La casa se subordina al dictamen de los objetos. Cabe citar a Rashid quien construye su discurso alrededor de sus prototipos con una intención reflexiva y exploratoria; en cambio, Los Riveras, conceden a los objetos un significado que trasciende el material: remiten a sus memorias. De la misma manera, en la que la biblioteca lineal Lagerfeld se presenta como el eje central de la casa.

Nos hemos detenido hasta aquí, para vislumbrar las sinergias que se establecen entre el persona y el espacio doméstico, de un individuo que por definición es un ser creativo. El componente reflexivo de cada uno de estos casos, no podría acabarse, al igual que sus vidas singulares. Pero de alguna manera, incita a rescatar el contenedor ausente en el que vivimos. Los renglones anteriormente descritos, ejemplifican de qué forma cada ámbito doméstico es deudor de su ocupante. Proporcionan a la imagen doméstica un nuevo modelo. Estas variables colocan a la casa como un componente cíclico. En ello, no hay cabida para las apreciaciones racionales. Es una construcción que remite al individuo, en la que no existe límites ni dimensiones temporales. Su único discurso es producto de la interacción ente el yo y el espacio. Tal como expresa Bachelard «El sentido último de una casa armoniosamente decorada es, como ya hemos insinuado, reflejar al hombre, pero reflejarlo en su ser ideal; se trata de una exaltación del yo».⁴

⁴ Praz, Introducción a *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, 25.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Andreini, Laura y Marco Casamonti. *Karim Rashid: from the beginning*. Italia: Forma, 2014.
- Aragónés, Juan Ignacio y Savita Sukhwani. “La vivienda como escenario de conducta y símbolo de la identidad social”. En *Contribuciones iberoamericanas a la psicología ambiental*, coordinado por Esther Wiesenfeld, 57-88. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1994.
- Arcila, Greta. “Karim Rashid”. *Glocal desing magazine*, Diciembre 2010, 78-87. Consultado el 28 de junio, 2015. http://issuu.com/glocal_design/docs/glocal_01.
- BoConcept. “Karim Rashid: idea de diseño”. Video de YouTube, 1:10. Enero 20, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=UOddEvLQ5gc>.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Bartra, Eli. *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte*. Barcelona: Icaria, 1994.
- Bletter, Rosemarie Haag. “Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry”. En *La arquitectura de Frank Gehry*, coordinado por Henry N. Cobb, 25-61. Barcelona: Gustavo Gili, cop. 1988.
- Bond Rafferty, Jean. “Living Lagerfeld”. *Art + Auction* (septiembre 2008): 158-163. Consultado el 19 de junio, 2015. http://www.librairie71.com/medias/articles/docs/18_1_20120125-113944.PDF.
- Bradbury, Dominic y Richard Powers. *Casas icónicas: 100 obras maestras de la arquitectura contemporánea*. San Sebastián: Nerea, 2009.
- Bresnick, Adam L. *La diva en casa: arquitectura para artistas*. Madrid: Ediciones Asimétricas D.L., 2012.
- Chatwin, Bruce y Deyan Sudjic. *John Pawson*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- Colomina, Beatriz. *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.
- Cooper, Clare. “The House as Symbol of the self”. En *The people, place and space reader*, coordinado por Jen Jack Gieseking, William Mangold, Cindi Katz, Setha Low y Susan Saegert, 169-172. New York: Routledge, 2014.
- Corbusier, Le. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.
- Davies, Colin. *Casas paradigmáticas del siglo XX: plantas, secciones y alzados*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Deicher, Susanne. *Piet Mondrian 1872-1944: composición sobre el vacío*. Traducido por Sandra Franco de Kost. Münster: Taschen, cop. 2001.
- Diamonstein, Barbaralee y Ieoh Ming Pei. “Frank O. Gehry”. En *Architecture américaine d'aujourd'hui*, coordinado por Barbaralee Diamonstein, 37-54. Bélgica: Pierre Mardaga, 1995.
- Dovey, Kimberly. “Home Environments. Home and Homelessness: Introduction”. En *Human Behavior and Environment: Advances in Theory and Research*, Vol 8, Coordinado por Irwin Altman y Carol M. Werner. New York: Plenum Press, 1985. <http://www.asu.edu/courses/aph294/total-readings/dovey%20--%20homeandhomelessness.pdf>.
- Drake, Alicia. *The Beautiful Fall: Fashion, Genius and Glorious Excess in 1970s Paris*. Londres: Bloomsbury, 2006.
- Friedman, Alice T. *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931, visiones de utopía*. Madrid: Alianza, cop. 1986.
- , Mildred. *Frank Gehry: The Houses*. New York: Rizzoli, cop. 2009.
- Gero von Boehm. “Karl Lagerfeld”. Video de DW, 42:33. Enero 02, 2015. <http://www.dw.com/es/karl-lagerfeld/a-18209240>.

- Gehry, Frank. "Suburban Changes: Architect's Own House, Santa Monica". *International Architect*, (1979): 33-46. Consultado el 22 de julio, 2015. <http://www.umemagazine.com/scrollSpreads.aspx>.
- Gerber, Livio. "Estética moderna". *Architectural Digest*. Consultado el 28 de junio, 2015. <http://www.admexico.mx/arquitectura/casas/articulos/departamento-karim-rashid-disenador-nueva-york/527>.
- Goodman, Wendy. "Rose Tinted". *New York Design Hunting*, Winter 2015, 106-110.
- Goddard, Joanna. "One Is the Loveliest Color". *Nymag*. Consultado el 29 de junio, 2015. <http://nymag.com/fashion/08/spring/44210/index2.html>.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Isla, Suárez. "Tercer Grado a Karim Rashid". *Architectural Digest*. Consultado el 26 de junio, 2015. <http://www.revistaad.es/decoracion/articulos/tercer-grado-karim-rashid/16709>.
- Johnson, Philip. *Escritos*. Traducido por Eduard Mira. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Johnson, Philip, Richard Payne, Lewis Hilary y Stephen Fox. *The Architecture of Philip Johnson*. Boston: Bulfinch Press, 2002.
- Lagerfeld Confidential*. Dirigido por Rodolphe Marconi. 2007; Francia: Realitism Films, 2007.
- Lemonier, Aurélien y Frédéric Migayrou. *Frank Gehry*. Munich: Prestel, cop. 2014.
- Lleó, Blanca. *Sueño de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Malaparte, Curzio. *Woman Like me*. Italia: Troubador, 2007.
- Malnati, Isabella y Alessandro Montel. *Frases célebres*. México: De Vecchi, 2012.
- Martínez Santa-María, Luis. *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
- Mauriès, Patrick y Jean-Christophe Napias. *The World According to Karl: The Wit and Wisdom of Karl Lagerfeld*. London: Thames & Hudson, 2013.
- Melgarejo Belenguer, María. *La arquitectura desde el interior, 1925-1937: Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.
- Ministerio de Fomento, España. *Las casas de Juan O'Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera*. Madrid: Ministerio de Fomento, D.L. 1999.
- Monteys, Xavier y Pere Fuertes. *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2001.
- Mondrian, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Comisión de Cultura, 1983.
- Realidad natural y realidad abstracta*. Madrid: Debate, 1989.
- Mondrian: Mr. Boogie-Woogie Man*. DVD. Dirigido por Matthew Collings y Janice Sutherland. 1995; Londres: Phaidon, cop. 1995.
- Morisset, Cédric. "Dans le vaisseau amiral de Karl Lagerfeld". *Architectural Digest*, no.108, mayo 2012. Consultado el 16 de junio, 2015. <http://www.admagazine.fr/decoration/articles/dans-le-vaisseau-amiral-de-karl-lagerfeld/1003>.
- Open House NYC. "Design Hunting with "New York" Mag". Video de NBC New York, 3:46. Octubre 27, 2014. <http://www.nbcnewyork.com/video/#!/blogs/open-house/Design-Hunting-with-New-York-Mag/279465462>.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Palomo Trigueros, Eduardo. *Cita-logía*. España: Punto Rojo Libros, 2013.
- Pasquinelli, Carla. *El vértigo del orden: La relación entre el yo y la casa*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2006.
- Pawson, John y Annie Bell. *Living and Eating*. London: Ebury Press, 2001.
- Pawson, John. *John Pawson. Temas y proyectos*. London: Phaidon Press, 2002.
- Minimum*. London: Phaidon Press, 2003.

- Pawson, John. "La expresión sencilla del pensamiento complejo". *El Croquis*, no. 127 (2005): 6-7.
- Plainspacelondon. "John Pawson – Home". Video de YouTube, 02:55. Enero 20, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=IPcG7Q3oG08>.
- Postiglione, Gennaro. *The Architect's Home*. Köln: Taschen, 2013.
- Praz, Mario. *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*. London: Thames & Hudson, 1964.
- "La personalidad del ambiente: sensibilidad artística y gusto ornamental". *Av. Monografías de Arquitectura y vivienda* no. 14 (1988): 49-57.
- La casa de la vida*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- Rashid, Karim. *Karim Rashid Evolution*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Digipop*. Cologne: Taschen, 2005.
- Rybczynski, Witold. *La casa: historia de una idea*. Madrid: Nerea, 1989.
- Rykwert, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Wind, Sand and Stars*. Traducido por Lewis Galantière. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.
- Sir John Soan: arquitecto inglés, legado americano*. DVD. Dirigido por Murray Grigor. 2005; Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- Sixsmith, Judith. "The meaning of home: An exploratory study of environmental experience". En *Journal of Environmental Psychology*, 6 (1986): 281-298. http://www.researchgate.net/publication/222074147_The_meaning_of_home_An_exploratory_study_of_environmental_experience.
- "Sketches of Frank Gehry". *American Masters*. WNET Channel 13 New York. NY: 20 de octubre, 2006.
- Tárrago Mingo, Jorge. *Habitar la inspiración, construir el mito: casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, D.L. 2007.
- Udall, Sharyn Rohlfesen. *Carr, O'Keeffe, Kahlo: places of their own*. New Haven and London: Yale University Press, cop. 2000.
- Ugalde Gómez, Nadia y Juan Rafael Coronel Rivera. *Frida Kahlo*. Madrid: Instituto Nacional de Bellas Artes: RM Verlag, D.L., 2004.
- Valadés, Edmundo. *El libro de la imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Madrid: Edición Crítica, 1997.
- Vershure, Beth, Stephen Magel y Edward K. Sadalla. "House Form and Social Identity". *Behavioral basis of design*, Book 2 (1977): 273-278. <http://www.edra.org/sites/default/files/publications/EDRA-v2-Vershure-273-278.pdf>.
- Walker, Pilar. "Las estancias del subconsciente: Psicoanálisis de la casa". *Av. Monografías de Arquitectura y vivienda* no. 12 (1987): 44-45.
- Woodward, Ian. *Understanding material culture*. Londres: Sage Publications, 2007.

CRÉDITOS DE ILUSTRACIONES

CAPÍTULO 1: LA CASA COMO REFLEJO DEL SER

- Figura 1.** Casa estudio de Willem de Kooning. East Hampton, Nueva York, (Estados Unidos), 1982.
<http://4.bp.blogspot.com/-3NoqAm9IZqo/Tlvb_GnNyxI/AAAAAAAAAEs/CvwRdYjXAKs/s1600/willem-de-kooning-studio-5_lg.jpg>
- Figura 2.** Apartamento de Mario Praz en el Palazzo Primoli, Roma, 1969.
Monteys, Xavier y Pere Fuertes. Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2001, 21.
- Figura 3.** Casa Sir John Soane, Lincoln's Inn Field, Londres, 1792-1837.
Monteys, Xavier y Pere Fuertes. Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2001, 23.
- Figura 4.** Case Study House no. 22, Pierre Koenig. Los Ángeles, CA., 1960. Fotografía de Julius Shulman.
<<http://www.juliusshulmanfilm.com/wp-content/uploads/2009/01/5-csh22-twogirls.jpg>>
- Figura 5.** Villa Arpel en la película Mon Oncle, Jacques Tati, 1958.
<<https://hotcharchipotch.files.wordpress.com/2012/05/villa-arpel.jpg>>
- Figura 6.** Casa Schröder, Rietveld y Truus Schröder-Schräder. Utrecht, Países Bajos, 1924.
<<http://www.tageswoche.ch/images/cms-image-000067366.jpg>>
- Figura 7.** Casa Melnikov, Konstantin Melnikov. Moscú, Rusia, 1929.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Melnikov_House_photo_by_Arsenev.jpg><<http://www.russianartandculture.com/wp-content/uploads/2013/05/Melnikov-House-Moscow-Pare.jpg>>
- Figura 8.** Casa Eames/Case Study House No. 8, Charles y Ray Eames. Los Ángeles, California, (Estados Unidos), 1949.
<<http://vaumm.com/wp-content/uploads/blogger/vaumm%2Beames%2Barchitecture%2Barchitects%2Bdonostia%2Bgipuzkoa%2Bsan%2Bsebastian%2Bhouse%2B00.JPG>>
- Figura 9.** Cápsula K, Kisho Kurokawa. Karuizawa, Japón, 1974.
<http://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2012/04/131207_Kurokawa_HouseK.jpg>
- Figura 10.** Casa Wichita, Richard Buckminster Fuller. Kansas, Estados Unidos, 1947.
<http://3.bp.blogspot.com/-mLnSVISEry8/UqICTTYaU7I/AAAAAAAAADWg/iWKv_2GTIf0/s1600/Dymaxion+House,+Wichita,+Kansas,+designed+by+R.+Buckminster+Fuller,+1946.jpg>
- Figura 11.** Casa Prouvé, Jean Prouvé. Nancy, Lorena (Francia), 1954.
<http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2015/07/4-casa-di-Jean-Prouve%CC%81.jpg>
- Figura 12.** Casa E-1027, Eileen Gray. Roquebrune-Cap-Martin, (Francia), 1929.
<<http://www.centpercentpop.it/wp-content/uploads/2014/05/BibendumTransat-E1027House-3508x2480-300dpi.jpg>>
- Figura 13.** Casa Hopkins, Michael y Patty Hopkins. Hampstead, Londres (Reino Unido), 1976.
<<https://aulapfc.files.wordpress.com/2012/11/b-foto-interior-1.jpg>>
- Figura 14.** Casa Gropius, Walter Gropius. Lincoln, Massachusetts (Estados Unidos), 1938.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Gropius_House%2C_Lincoln%2C_Massachusetts_-_Front_View.JPG>
- Figura 15.** Casa Malaparte, Curzio Malaparte. Capri NA, Italia, 1957.
<http://www.studiorauco.it/userfiles/images/Cartolina_3.JPG>

CAPÍTULO 2: LA CASA TALLER

PIET MONDRIAN

- Figura 1.** Reconstrucción del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ, París, basado en la foto de Paul Delbo de 1926.
<<http://darkroom.ribaj.com/1200/855/92aad03e3b7d438037d438eb811f3e60:ffd911fc840294811ca41b1abffb899/reconstruction-of-26-rue-du-depart-paris-based-on-1926-photo-by-paul-delbo>>
- Figura 2.** Composición II en Rojo, Azul y Amarillo. Piet Mondrian, 1930.
<http://panamarte.net/wp-content/uploads/2012/05/Mondrian_04.jpg>
- Figura 3.** Estudio de Piet Mondrian, 1926.
<<http://darkroom.ribaj.com/1200/855/c9e7841ec98db346e1f73bb0e9df0529:8ab0fcf925e14733d417a35a9fbb8170/mondrian-s-paris-studio-in-1926>>
- Figura 4.** Esquina del estudio de Mondrian con cama, taburete, cortina y espejos, 1926. Fotografía de André Kertész.
<https://pleasurephotoroom.files.wordpress.com/2013/01/andrc3a9-kertc3a9sz-a-corner-of-mondrian_s-studio-with-bed-stool-curtain-and-mirrors-1926.jpg>
- Figura 5.** Mondrian en su estudio en París frente a Composición romboidal con cuatro líneas amarillas (1933) y Composición con líneas dobles y amarillo (1934).
<<http://www.lifo.gr/uploads/image/678955/Mondrian-in-his-studio-in-Paris-1933-with.jpg>>
- Figura 6.** Reconstrucción de la planta del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ, París.
Jorge Tárrago Mingo, Habitar la inspiración, construir el mito: casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras (Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, D.L. 2007), 138.
- Figura 7.** Reconstrucción del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ.
<https://c2.staticflickr.com/6/5522/14053201099_bc92871595_b.jpg>
- Figura 8.** Entrada al estudio de Mondrian, 1926. Fotografía André Kertész.
<<https://diaphotography.files.wordpress.com/2010/08/72-529-d1.jpg>>
- Figura 9.** Reconstrucción del estudio de Piet Mondrian, 26 Rue du Départ.
<http://1.bp.blogspot.com/-oR4IFgVbHy0/UUtmkEJgcII/AAAAAAAAAEk/jAwwNgrLyzE/s1600/Mondrian_2.jpg>

FRIDA KAHLO Y DIEGO RIVERA

- Figura 10.** Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, San Ángel, México, 1931-1932.
<<https://viviryconocermexico.files.wordpress.com/2011/09/museo-estudio-diego-rivera.jpg>>
- Figura 11.** Casa estudio Diego Rivera, San Ángel.
<http://4.bp.blogspot.com/-yloHaAP46kE/UVB8ON574jI/AAAAAAAAE-I/XyucwrfzcTM/s1600/Kahlo_Rivera_OGormann+%25281+de+1%2529-3.jpg>
- Figura 12.** Escalera helicoidal, Casa estudio Diego Rivera.
<<http://2.bp.blogspot.com/-DTy8spYEoLo/UgH7OmGkjII/AAAAAAAAA2g/Q8Pl1ApbPGc/s1600/DSC01427.JPG>>
- Figura 13.** Casa estudio Frida Kahlo, San Ángel.
<http://static1.squarespace.com/static/51d30df6e4b04bc7892214ea/51d36c12e4b0fc82c7b8328d/51d36cafe4b0276725bd9120/1372810418246/EAC_4773+-+Version+2.jpg?format=1000w>
- Figura 14.** Casa estudio Frida Kahlo, recibidor. Ministerio de Fomento, España.
Las casas de Juan O’Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera. Madrid: Ministerio de Fomento, D.L. 1999, 6
- Figura 15.** Casa estudio Frida Kahlo, salón. Ministerio de Fomento, España.
Las casas de Juan O’Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera. Madrid: Ministerio de Fomento, D.L. 1999, 14
- Figura 16.** Plantas, Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.
Bresnick, Adam L. La diva en casa: arquitectura para artistas. Madrid: Ediciones Asimétricas D.L., 2012, 27
- Figura 17.** Isométrica, Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

<[http://3.bp.blogspot.com/-PNcFUI1Y5E0/UvNydRzhB6I/AAAAAAAAAR4/73jsAfNr2Q4/s1600/Carolina+Corcho_arqui_Diego+y+Frida+\(3\).png](http://3.bp.blogspot.com/-PNcFUI1Y5E0/UvNydRzhB6I/AAAAAAAAAR4/73jsAfNr2Q4/s1600/Carolina+Corcho_arqui_Diego+y+Frida+(3).png)>

Figura 18. Taller de Diego Rivera, San Ángel.

<https://carlabrancaccio.files.wordpress.com/2012/04/img_5939.jpg>

Figura 19. Taller de Diego Rivera, San Ángel. Las losas de hormigón aligerado se dejan a la vista.

<<https://puntodepartidadf.files.wordpress.com/2012/11/p1000636.jpg>>

Figura 20. Taller de Diego Rivera, San Ángel.

<http://1.bp.blogspot.com/-DE1LndcA-f0/VYgRPyxFT9I/AAAAAAAAAGCw/UeAqbtPs1ls/s1600/20141128-Casa-Estudio-Diego-Rivera-y-Frida-Kahlo_Corregidas-DSC_2725.jpg>

Figura 21. Frida Kahlo posa junto a su colección de figuras, en la Casa Azul en Coyoacán.

<<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/57/0d/fa/570dfa9b2f1e908d3fab7d910bf2cddc.jpg>>

Figura 22. Colección de muñecos en la Casa Azul.

<https://farm9.staticflickr.com/8348/8237634239_2151456baf_o.jpg>

Figura 23. Mis Abuelos, Mis Padres y Yo. Frida Kahlo, 1936. Óleo y tempera, 30.5 x 34.5 cm. Museo de Arte Moderno, New York, Estados Unidos.

<http://farm3.staticflickr.com/2050/2267819414_8133d8f71e_o.jpg>

Figura 24. Habitación de Frida en la Casa Azul.

<http://4.bp.blogspot.com/-GqHtTA7sQS0/VallhaNzEtI/AAAAAAAAEzhw/xcqRk4ER5uU/s1600/la_casa_de_frida_kahlo_en_cayoacan_mexico_885697926_1200x800.jpg>

Figura 25. Estudio de Frida Kahlo en la Casa Azul. El estudio fue construido en 1946, por Juan O’Gorman.

<http://1.bp.blogspot.com/-WaRVcmVWe1U/VallHLtCL1I/AAAAAAAAEzgQ/G-a_6ig3Xbk/s1600/la_casa_de_frida_kahlo_en_cayoacan_mexico_363241038_1200x800.jpg>

Figura 26. Casa Azul, comedor.

<<http://d8nz9a88rwc9.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/02/casa-azul-interior.jpg>>

Figura 27. Casa Azul, cocina.

<http://4.bp.blogspot.com/-dxGI8r-7M1U/ValliWUV6dI/AAAAAAAAEzh4/vFBWlkG9ywy/s1600/la_casa_de_frida_kahlo_en_cayoacan_mexico_890921915_1200x800.jpg>

CAPÍTULO 3: LA CASA MANIFIESTO

PHILIP JOHNSON

Figura 1. Casa de Cristal, New Canaan, Connecticut, 1949, fachada principal.

<<https://blakerobinsonphotography.files.wordpress.com/2010/10/dsc0029.jpg>>

Figura 2. Casa de Cristal, planta del pabellón de cristal.

Dominic Bradbury y Richard Powers, Casas icónicas: 100 obras maestras de la arquitectura contemporánea (San Sebastián: Nerea, 2009), 128.

Figura 3. Casa de Cristal, salón.

<http://1.bp.blogspot.com/_rM95no_DCtg/TKEQqAl4h4I/AAAAAAAAAEdu/zZo55Qy9OA8/s1600/glass+house+079.jpg>

Figura 4. Casa de Cristal, espacio interior, vista hacia el sur.

<<http://images3.arq.com.mx/noticias/articulos/3497-23.jpg>>

Figura 5. Residencia Philip Johnson. Vista de las unidades de cristal y ladrillo.

<http://www.blankandco.com/wp-content/uploads/2012/04/Philip_Johnson_Glass-House.jpg>

Figura 6. Residencia Philip Johnson. Casa de invitados. Espacio interior.

<http://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2013/01/120909_Stoller_1953-Philip-Johnson-Own-House-New-Canaan-Guest-HouseS.jpg>

Figura 7. Casa de Cristal.

- Figura 8.** Johnson leyendo un libro entre transparencias y reflejos en su casa de New Canaan, Connecticut. Fotografía Nora Feller/Corbis.
<http://4.bp.blogspot.com/-SewcQJ3eqfI/VFNJ-_VizII/AAAAAAAAAeI/iDvPYadu-IM/s1600/dsc0008-edit.jpg>
<<http://assets.dwell.com/sites/default/files/2012/12/13/the-world-of-silence-philip-johnson.jpg>>

FRANK GEHRY

- Figura 9.** Residencia Gehry. Detalle de la ventana de la cocina en la fachada norte.
<<https://ezabella.files.wordpress.com/2010/12/dsc063791.jpg>>
- Figura 10.** Fachada norte tras la primera renovación.
<<http://www.ncmodernist.org/gehry-gehry-3.jpg>>
- Figura 11.** Residencia Gehry. Santa Mónica, California, (Estados Unidos), 1978.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Gehry_House_-_Image01.jpg>
- Figura 12.** Detalle en el desván: acero corrugado y malla metálica.
<http://c1.staticflickr.com/5/4018/4660717268_763fbaea1b_b.jpg>
- Figura 13.** Residencia Gehry. Isométrica.
Mildred Friedman, Frank Gehry: The Houses (New York: Rizzoli, cop. 2009), 66.
- Figura 14.** Residencia Gehry. Plantas.
Friedman, Frank Gehry: The Houses, 67.
- Figura 15.** Residencia Gehry, dormitorio principal, 1982.
<<http://latimesblogs.latimes.com/.a/6a00d8341c630a53ef0120a5eef429970b-pi>>
- Figura 16.** Residencia Gehry, salón después de la renovación, 1977-1978.
<http://www10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/files/2012/02/883-03_57_sc_v2com.jpg>
- Figura 17.** Vista de la cocina tras la remodelación inicial, 1977-1978.
<<http://images2.laweekly.com/imager/frank-gehry-house-kitchen/u/original/5351486/gehrykitchencredit-timstreet-porter.jpg>>

JOHN PAWSON

- Figura 18.** Casa Pawson, Londres, (1997-1999). Fachada posterior.
<http://www.johnpawson.com/resources/421/Pawson_House_1999_01b_medium.jpg>
- Figura 19.** Pieter Saenredam. El coro de la iglesia de San Bavón de Haarlem para Kerstkapel, 1636.
<[http://www.fondationcustodia.fr/universintime/plaatjes/53_saenredam_396.jpg](http://www.fondationcustodia.fr/ununiversintime/plaatjes/53_saenredam_396.jpg)>
- Figura 20.** Casa Pawson (1997-1999). Acceso principal.
“Casa Pawson”. El Croquis, no. 127 (2005): 51
- Figura 21.** Vista desde la cocina-comedor hacia el jardín.
<https://architecouture.files.wordpress.com/2013/02/johnpawsonhouseinside_0.jpg>
- Figura 22.** Pila de la cocina.
<http://www.eriksenphoto.com/img/PawsonHouse_KitchenTap.jpg>
- Figura 23.** Cocina-comedor.
<http://www.johnpawson.com/resources/70/Pawson_House_1999_02_medium.jpg>
- Figura 24.** Sala de estar.
<http://www.daniellaondesign.com/uploads/7/3/9/7/7397659/6270641_orig.jpg>
- Figura 25.** Chimenea en la sala de estar.
<http://www.eriksenphoto.com/img/PawsonHouse_diptych_01.jpg>
- Figura 26.** Plantas y secciones, Casa Pawson.
“Casa Pawson”. El Croquis, no. 127 (2005): 54.

- Figura 27.** Panel de vidrio cocina-comedor.
<http://www.johnpawson.com/resources/72/Pawson_House_1999_04_medium.jpg>
- Figura 28.** Armarios en la cocina-comedor.
John Pawson y Annie Bell, *Living and Eating* (London: Ebury Press, 2001), s/p.
- Figura 29.** Ducha abierta al cielo.
<<http://es.phaidon.com/resource/foto-030-059-p22-01.jpg>>

CAPÍTULO 4: LA CASA COMO REPRESENTACIÓN

KARL LAGERFELD

- Figura 1.** Residencia Karl Lagerfeld en el Quai Voltaire, París, Francia.
<<http://www.karl.com/wp-content/uploads/2012/05/KL-VOLTAIRE-044Bleucouve.jpg>>
- Figura 2.** Biblioteca lineal, residencia Karl Lagerfeld.
<<http://www.karl.com/wp-content/uploads/2012/05/KL-VOLTAIRE-1082-1280x950.jpg>>
- Figura 3.** Estación de iPod, residencia Karl Lagerfeld.
<<http://www.karl.com/wp-content/uploads/2012/05/KL-VOLTAIRE-009-1280x950.jpg>>
- Figura 4.** Comedor, residencia Karl Lagerfeld.
<<http://www.karl.com/wp-content/uploads/2012/05/KL-VOLTAIRE-124-950x960.jpg>>
- Figura 5.** Cocina, Residencia Karl Lagerfeld.
<<http://www.karl.com/wp-content/uploads/2012/05/KL-VOLTAIRE-052.jpg>>
- Figura 6.** Baño, residencia Karl Lagerfeld.
<<https://www.designworld.se/wp-content/uploads/2013/05/karl-lagerfeld-parisian-apartment-8.jpg>>
- Figura 7.** Dormitorio, residencia Karl Lagerfeld.
<<http://www.karl.com/wp-content/uploads/2012/05/KL-VOLTAIRE-020-1280x950.jpg>>
- Figura 8.** Vestidor, residencia Karl Lagerfeld.
<<http://www.karl.com/wp-content/uploads/2012/05/KL-VOLTAIRE-060-950x960.jpg>>

KARIM RASHID

- Figura 9.** Karim Rashid en el salón de su casa en Hell's Kitchen, New York.
<http://living.corriere.it/case/gallery/2014/03/24/img/a-casa-di-karim-rashid/casa-karim-rashid-o_MGbig.jpg?uuid=112e0e7a-b35e-11e3-bc8a-21d67152947d?v=20150409113603>
- Figura 10.** Surf Lounger (2010).
<http://www.archello.com/sites/default/files/product/media/SURF_2.jpg>
- Figura 11.** Aparador, residencia Karim Rashid. Fotografía Dean Kaufman.
<<http://pixel.nymag.com/imgs/thecut/slideshows/2014/10/design-hunting-great-rooms-hells-kitchen/4.nocrop.w1800.h1330.2x.jpg>>
- Figura 12.** Salón, residencia Karim Rashid. Fotografía Dean Kaufman.
<<http://pixel.nymag.com/imgs/thecut/slideshows/2014/10/design-hunting-great-rooms-hells-kitchen/1.nocrop.w1800.h1330.2x.jpg>>
- Figura 13.** Cocina, residencia Karim Rashid. Fotografía Karen Fuchs.
<http://cdn.admexico.mx/uploads/images/thumbs/201446/la_casa_de_karim_rashid_77063820_1000x675.jpg>
- Figura 14.** Recibidor, residencia Karim Rashid. Fotografía Karen Fuchs.
<http://cdn.admexico.mx/uploads/images/thumbs/201446/la_casa_de_karim_rashid_311428040_667x1000.jpg>
- Figura 15.** Dormitorio, residencia Karim Rashid.
<https://www.scmp.com/sites/default/files/styles/486w/public/2015/03/03/20150306_style_rashid2.jpg?itok=IdAVWMxd>
- Figura 16.** Terraza, residencia Karim Rashid.
<http://cdn.admexico.mx/uploads/images/thumbs/201446/la_casa_de_karim_rashid_397921428_1000x667.jpg>