

Las artes escénicas como interfaces del habitar doméstico

GONZALO HERRERA LEÓN

> Mg. Desarrollo regional y medio ambiente. Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Chile
gonzalo.herrera@uv.cl
ORCID 0000-0003-4563-769X

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
Las artes escénicas como interfaces del habitar doméstico
Agosto 2022 Vol 15 N° 22
Páginas 34 a 46
Recepción abril 2021
Aceptación agosto 2022
DOI 10.22370/margenes.
2022.15.22.3244

Este escrito está dedicado con toda humildad y cariño a Rafael Casado, quien fuera director de mi tesis doctoral en los inicios de esta investigación y que agradezco haber conocido por sus enormes valores humanos, académicos y profesionales, un maestro eterno.

Este artículo pertenece al desarrollo de la investigación de la tesis doctoral del autor en el programa Proyecto de arquitectura y realidad contemporánea, de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Sevilla, es además una profundización y avance del artículo *El habitar doméstico como arte escénico* publicado junto a los académicos Rafael Casado, Carlos Lara y Luz Fernández Valderrama en la revista IdPA_06_2020, del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA de la Universidad de Sevilla. Ver en formato digital en <https://hdl.handle.net/11441/127189>.

RESUMEN

Existe una suerte de conexión cercana entre arquitectura y escultura, la forma en que ambas artes ocupan el espacio y las profundas relaciones que existen tanto en el trabajo de arquitectos como de escultores, podríamos decir que la escultura es una adelantada¹ de la Arquitectura, puesto que, debido a la ausencia de programa, es mucho más libre y autónoma, muchas veces mostrando un camino posible. La pintura también ha estado muy relacionada a la arquitectura, no solo acompañando sus interiores y exteriores por medio de cuadros y murales, sino también mostrando profusamente el habitar y sobre todo la vida doméstica.

Es precisamente el habitar doméstico que con la llegada de la modernidad se transforma y modifica esta conexión, o más bien la complejiza, influenciándose y relacionándose con otras artes, nuevas tecnologías y medios. Sobre todo, con artes escénicas como la fotografía de estudio, el cine y la dramaturgia, las cuales se adelantaron a la arquitectura para llevar adelante estas enormes transformaciones.

Esta investigación se propone realizar un viaje, estudiando, vinculando y analizando como las artes mencionadas se convirtieron en las interfaces que usaron tres arquitectos del siglo XX para desarrollar sus proyectos de arquitectura doméstica.

Para esto hemos iniciado el camino cruzando tres ámbitos, el primero desde el pensamiento contemporáneo respecto a la casa y el habitar doméstico, luego estudiando tres proyectos de casas de tres arquitectos, para finalmente desde las artes escénicas, indagar de qué forma estas determinaron un modo de proyectar y contextualizaron la obra de los arquitectos estudiados determinando en gran medida todo el habitar doméstico del siglo XX y que abre más preguntas que respuestas respecto del nuevo habitar doméstico sobre todo en el mundo post pandemia.

PALABRAS CLAVE

proyecto, pensamiento arquitectónico, artes escénicas, domesticidad

The performing arts as interfaces of dwelling

ABSTRACT

There is a kind of close connection between architecture and sculpture, the way in which both arts occupy space and the deep relationships that exist in the work of both architects and sculptors, we could say that sculpture is a prelude of Architecture, since, due to the absence of a program, it is much freer and more autonomous.

Painting has also been closely related to architecture, not only accompanying its interiors and exteriors through paintings and murals. From frescoes in Roman residences throughout the Ro-

manesque, Gothic, Renaissance, and Baroque and up to the 19th century, painting has made visible the act of habiting, both public and domestic.

It is precisely the domestic dwelling that with the arrival of modernity transforms and modifies this connection, or rather makes it more complex, influencing and relating to other arts, new technologies and media. Above all, with the performing arts such as studio photography, cinema and drama, which were ahead of architecture to carry out these enormous transformations.

This research will embark on a journey studying, linking and analyzing how the aforementioned arts hinted at or helped three architects from the beginning of the 20th century to project the commissions for houses and qualify the dwelling.

For this, I intend to generate a study from three intersecting dimensions: cases provided by architecture; contemporary conceptualization and philosophy of living during the 20th century and finally; the performing arts and mass media which have guided the work of architects and that opens up more questions than answers regarding the new domestic dwelling, especially in the post-pandemic world.

KEYWORDS

project, architectural thought, performing arts, domesticity

INTRODUCCIÓN

El mundo en mi habitación

Sin duda escribir sobre los asuntos del proyecto y el habitar doméstico en estos tiempos es extraño, más que una investigación, tiene momentos de experimentación empírica en el tiempo real, probablemente en otras áreas del conocimiento, esto sea una virtud, un regalo de la naturaleza. Al parecer para los arquitectos, es más difícil, pues si bien una de nuestras herramientas fundamentales es la observación sensible de la realidad, también es cierto que trabajamos en y con el tiempo, este visto como un soporte, un medio sobre el cual navegar, un presente alimentado de pasado y futuro. Sin embargo, hoy estamos viviendo y [re]viviendo una sobredosis de presente, un hiper presentismo, lo cual dificulta nuestro quehacer por la ausencia de uno de los tiempos, por lo menos el futuro, y podríamos decir también por la difuminación del pasado. Una condición que además de su violenta irrupción es omnipresente, ha unido a los humanos alrededor del planeta, con una magnitud inédita y de consecuencias insospechadas. Es tan radical la transformación de la cual estamos siendo testigos que olvidamos lentamente qué éramos antes, cómo vivíamos, las cosas que eran tan normales y hoy son excepcionales y nos hacen comprender la fragilidad del estado natural de las cosas, de un mundo que creíamos seguro.

Es en este momento que encontrarse con un libro como “Un viaje alrededor de mi habitación” de Xavier de Maistre, escrito a principios del siglo XVIII y que nos cuenta el primer secreto de este viaje, permite dar el primer paso, o por lo menos comprender que este trabajo tendrá mucho desde la habitación propia, o como diría Perec, *Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible por no golpearse* (Perec, 2001:25).

He emprendido y ejecutado un viaje de cuarenta y dos días alrededor de mi habitación. Las interesantes observaciones que he hecho, y el placer continuo que he experimentado a lo largo del camino, me impulsaban a hacerlo público; la certeza de ser útil me ha decidido a ello. Mi corazón experimenta una satisfacción inefable cuando pienso en el número infinito de malhadados a los que ofrezco un recurso asegurado contra el aburrimiento y un



> Figura 1. Grabado de D. Weyssier. Fuente: Xavier de Maistre (1871) *A journey round my room*, 1^a ed., p. 1.



alivio a los males que soportan. El placer que uno siente viajando por su habitación está libre de la envidia inquieta de los hombres; es independiente de la fortuna (de Mais-tre, 2007:11).

Como poder darle sentido en estos momentos al proyectar el habitar doméstico, para pensarlo como una posibilidad de espacio creativo y no como la condena a la cual hemos sido sometidos la gran mayoría de los habitantes del planeta. Sin duda después de cada pandemia, una de las mayores consecuencias son las profundas transformaciones que sufre la concepción del habitar doméstico y las condicionantes que la estructura espacial y temporal de la casa ofrece como aprendizaje y evolución, sin embargo esta investigación no se refiere o centra en los asuntos propios de la acción de los virus en los seres humanos, sino más a bien a fenómenos que derivan de situaciones globales que, o a los efectos que los cambios culturales progresivos de una era a otra terminan transformando nuestra manera de entender la domesticidad.

La Arquitectura, un arte de retaguardia

Desde la mirada de José Ramón Moreno en su "Adentrándose en la sombra, hay una arquitectura" podríamos decir que las vanguardias artísticas de principios del siglo XX fueron los laboratorios donde se realizó la transición entre la vida doméstica del siglo XIX y el habitar contemporáneo. En consecuencia, las grandes transformaciones culturales que impactaron el habitar doméstico iban sobre los hombros de una producción artística que rompía, por lo menos de manifiesto, con sus antecesores. Se trata entonces de buscar algunos antecedentes en las primeras décadas del siglo pasado, pensando como esos vestigios puedan iluminar las primeras décadas del siglo presente.

Dicho lo anterior es que se plantea tomar tres artes fundamentales del primer tercio del siglo XX como son la fotografía de estudio, el cine y el teatro para dilucidar la pregunta inicial: como aquellas artes escénicas se adelantan a la arquitectura, determinando en gran medida, las transformaciones del habitar doméstico urbano occidental de los últimos 100 años.

Estas tres artes tienen incorporado de formas distintas el componente escénico, cada uno a su manera presenta una interfaz donde existe un espectador que se conecta con una serie de mensajes que van construyendo un modo de ser y estar en el mundo. Para explicar la decisión que involucran a estos ámbitos de creación podríamos decir que las tres, tienden a comprometer en totalidad al cuerpo y los sentidos respecto a su capacidad de constituir en palabras de Arlindo Machado²; la *Institución del espectador*, en cuanto a, comple[men]tar, con su experiencia interior la obra.

Ahora bien, donde encontrar las huellas, indicios y vestigios que permitan inferir lo planteado como pregunta inicial; pues en el trabajo de los arquitectos, ¿cuál es el trabajo de los arquitectos? Proyectar espacios que den cabida al habitar. ¿Cómo se proyectan espacios que den cabida al habitar? Dibujando. Dibujos de tres arquitectos, tres dibujos de proyecto cada uno utilizando un arte escénico como soporte, que por medio del proyecto de arquitectura incorpora una mirada de vanguardia en un arte de retaguardia.

¿Por qué hablar de este asunto?, del proyecto, del dibujo que imagina, pues porque en esos dibujos están probablemente los más originales deseos de los arquitectos, sus ideas más puras, el fuego sagrado, de aquello que se expresa en líneas sobre una superficie y que responden al movimiento de las manos que se mueven libremente

> Figura 2. Tessenow, 1916. Fuente: <http://www.architektenlexikon.at/de/726.htm>. Le Corbusier, 1922. Fuente: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>. Gray, 1926. Fuente: Eileen Gray, Centre Pompidou, p. 138.

sobre el papel transfiriendo información, ideas, principios, sueños de como vivirán otros en esos lugares que algún día existirán.

Las transformaciones habitables

La arquitectura también es una escenografía, para Quetglas en "Viaje alrededor de mi alcoba" respecto a la obra de Le Corbusier, *La arquitectura no está hecha de espacio o piedra sino de impresiones; no se construye en el suelo, sino en la cabeza del espectador*.

Luego, en el mismo artículo y refiriéndose a la participación temprana de Le Corbusier en la revista L'Esprit Nouveau señala: "*La obra de arte*" —decían ahí— *es un objeto artificial que permite colocar al espectador en un estado requerido por el creador. La obra de arte es un objeto físico artificial destinado para producir reacciones subjetivas*. Entonces acá tenemos una cuestión importante que nos ocupa, y que dice relación con el sentido más profundo que Le Corbusier le otorga a su arquitectura, despojándola de sentido material e inclinándose por llevarla a una profunda condición espiritual. Un ejercicio interesante sería por ejemplo determinar qué elementos del dibujo proyectual comparecen en los espacios habitables construidos, o mejor dicho que de aquello expresado en el dibujo inicial de proyecto subsiste en la experiencia de quienes habitan la arquitectura.

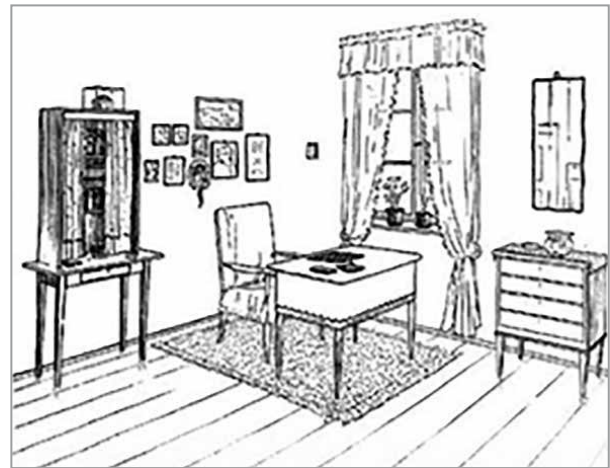
ESTANCIA 1 LA AUSENCIA DE ARISTAS, EL SIN FIN FOTOGRÁFICO DE HEINRICH TESSENOW. FOTOGRAFÍA DE ESTUDIO

Hay algo en los dibujos de Tessenow que detienen la mirada, una especie de actitud contemplativa que la propia imagen trae consigo, es sin duda una puesta en escena, pero también podríamos hablar del retrato de una época. Hay algo extremadamente melancólico, como diría el pintor Juan Sánchez la *pérdida del atardecer*, algo que se va, un mundo que cambiará para siempre y en esa transformación, la vida cotidiana, la domesticidad. La modernidad trae una nueva contradicción; La cultura va dando pie a la civilización, el campo retrocede, la ciudad avanza.

Durante la segunda mitad del s. XIX en el ámbito de la sociología alemana la contraposición entre cultura y civilización señala los límites y la incardinación del debate. La cultura representaría así los valores ligados a la tierra y al carácter local, son valores de permanencia, de resistencia, que expresan la cualidad específica de una comunidad. En cambio, civilización proviene de civitas, se refiere a un proceso de deslocalización y está representada básicamente por esa organización que llamamos "sociedad" (Hernández et al., 2007:13).

La pregunta en este caso es: de qué manera los retratos de las estancias Tessenianas en su búsqueda de la expresión del habitar doméstico de principios de siglo está conectado con el modo del retrato fotográfico de los estudios a partir de la disolución de la arista. Considerando este elemento, la arista, como fundamental desde la aparición de la perspectiva en el dibujo, que se transforma como sabemos en lenguaje expresivo y representativo del quehacer arquitectónico.

Pero hay un contrapunto entre ambas imágenes, los dibujos de Tessenow muestran el habitar desde la ausencia, es decir el secreto del habitar doméstico y su privacidad comparecen cuando quedan los vestigios de quienes usan las estancias. Es decir, el arquitecto muestra una escena donde los habitantes existen y ha-



> Figura 3. Heinrich Tessenow. Casa para repatriados en Dresde 1917.

Fuente: Heinrich Tessenow 1876-1950 de Marco de Michelis (p. 67). Estudio de la fotografía artística Guerra ca. 1900, Amézaga, G. (2012). Fuente: Revista Alquimia (45ª ed., p. 58).



> Figura 4. Carlos Relvas, Construcción de Casa Estudio, 1873.1874, Golega. Portugal. Fuente: <https://fasciniodafotografia.wordpress.com>. Carlos Relvas, Estudio (interior), 1876. En "Carlos Relvas e a Casa da Fotografia", Lisboa: IPM, 2003 e António Pedro Vicente, "Carlos Relvas Fotógrafo", Lisboa: INCM, 1984.

bitan los espacios, porque quienes observamos ese dibujo así lo intuimos, lo sabemos, porque hay vestigios de humanidad, como cuando alguien llega a una casa vacía y la tetera aún está caliente, o la chimenea prendida. Tessenow nos transforma desde espectadores a habitantes.

Yo empiezo con una discusión a partir de una crítica que Pauline Kael hace a El ciudadano Kane (Orson Welles, 1941), donde dice que, si el film empieza con Kane muriendo solo en su cuarto, entonces nadie pudo oírlo decir "rosebud", por lo que sería un error estructural de la película. Entonces yo empiezo diciendo "cómo que no había nadie si yo estaba, hay un testimonio", y ese "yo" es alguien que está presente dentro del film, y la película está toda construida para ese alguien que está ahí como una especie de testigo, todo está hecho para mostrarle, pero también para no mostrarle, para ocultarle lo que está siendo producido (Machado, 2016).

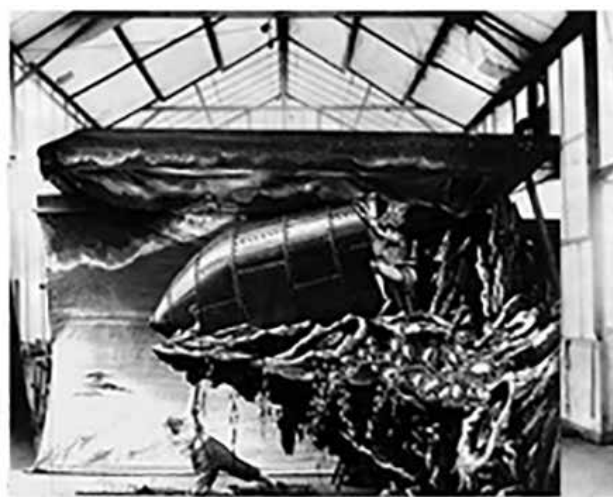
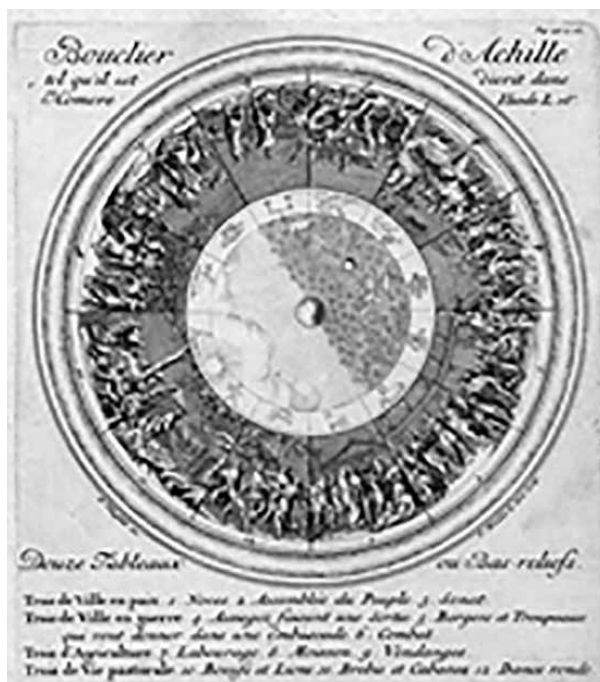
El asunto es que de alguna manera Tessenow hace desaparecer las aristas y como consecuencia desaparecen también los muros, desde estos imaginarios se está abriendo una puerta a una transformación del habitar doméstico en cuanto a una nueva *levedad espacial*, donde al invisibilizar los muros, estas superficies se transforman en otra cosa, un croma, una pantalla, una ventana. Podríamos decir que es una especie de insinuación de una transformación de los muros omnipresentes de los siglos anteriores a una especie de interfaz que tiende a desaparecer para transformarse. De la misma forma las fotografías de laboratorios fotográficos nos muestran una latencia de habitar y sus instalaciones comparecen cuando el retratado se para frente a la máquina fotográfica y su operador.

LA CASA ESTUDIO

Los estudios fotográficos durante la segunda mitad del siglo XIX se multiplican por todo el planeta, la fascinación de la fotografía requiere de espacios adecuados, que poseen características propias como posición de los objetos, un tamaño apropiado y una iluminación específica, todos elementos que transmiten un relato. Los estudios que escenificaban el retrato en un ambiente de luz controlada y con el croma o sin fin como soporte etéreo a los personajes retratados, masifica el acceso a la *inmortalidad del retrato*, donde el soporte escénico muestra una especie de estancia ideal que alberga al retratado. En 1873 un fotógrafo portugués, llamado Carlos Relvas construye una Casa-Estudio³, quizás empleado por primera vez como concepto que junta ambos términos y que más allá de no ser un edificio que albergue la vida doméstica se constituye como una casa de la fotografía, al ser una edificación realizada por un fotógrafo con las especificaciones precisas respecto al proceso de fotografía de estudio y de laboratorio. Sin embargo, además de sus prestaciones técnicas genera una habitabilidad versátil que busca generar el ámbito arquitectónico adecuado para el *viaje fotográfico* de quienes acceden a dicha experiencia. Su emplazamiento, dimensiones, diversos espacios y un programa definido que permite generar escenografías, momentos de espera para los clientes, pero al mismo tiempo instalaciones y estancias dedicadas a los laboratorios de fotografía hacen de este edificio un caso único.

LA PANTALLA

Hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte de variada labor, con triple cenefa brillante y reluciente, provisto



de una abrazadera de plata. Cinco capas tenían el escudo y en la superior grabó el dios muchas artísticas figuras con mucha inteligencia.

Allí puso la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable y la luna llena; allí las estrellas que el cielo coronan. Las Pléyades, las Híades, el robusto Orión y la Osa llamada por sobrenombre el Carro, el cual gira siempre en el mismo sitio, mira a Orión y es la única que deja de bañarse en el océano.

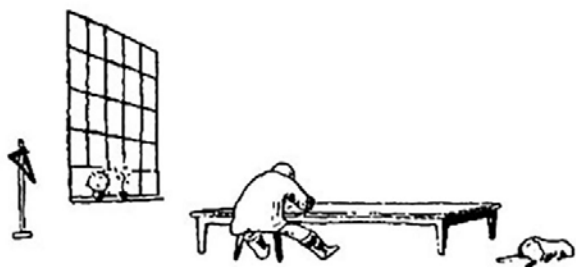
Allí representó también dos ciudades de hombres dotados de palabra (Segalá y Estalella, 1927:213).

Como habitualmente Homero explica los diversos asuntos de su gesta, la descripción del Escudo de Aquiles considera tantos aspectos de la vida de los hombres y las ciudades, pero también del cosmos y los paisajes, las culturas plantas y animales, que es la totalidad universal la expresada en ese objeto de guerra.

Y porque podía caber el universo en aquella superficie finita, pues porque no existía, Hefesto lo construye y al hacerlo aparecer, es capaz de fundar y fundir un objeto que trae consigo el universo.

> Figura 5. a. Schild van Achilles, François Morellon La Cave. Fuente: <https://www.rijksmuseum.nl/>. b. A Trip to the Moon (1902) Georges Méliès. Fuente: <https://www.goldposter.com/movie/27818/>

> Figura 6. Estudio en invernadero de Méliès para Viaje a la Luna. Fuente: <https://cineenabierto.wordpress.com>



> Figura 7. Fra Angelico, La Anunciación. Convento de San Marco, 1444.
Fuente: <https://www.madeoftuscany.it/>. Bremer Freiheit, Rainer Werner Fassbinder, 1972. Fuente: <https://www.tumblr.com>.

> Figura 8. Heinrich Tessenow, 1916. Fuente: Hausbau und dergleichen, p. 1.

Hefesto ha construido una interfaz, que media entre los hombres y los dioses, entre el todo absoluto y el fragmento, entre la vida y la muerte. Pero como puede estar todo el universo, ¿lo absoluto en un espacio tan pequeño como un escudo?

Toda imagen del escudo de Aquiles es posterior evidentemente a los escritos de Homero, un esfuerzo por graficar y por visibilizar lo legible, todo un esfuerzo realizado por el arte occidental para masificar o interpretar los textos antiguos. Al momento de transformar en imagen los textos, esto trae una dicotomía en sí mismo, y es que el relato tiene tantas interpretaciones e imágenes como pensamientos emerjan en quienes pueden acceder a ellos, y la imagen se hace conclusa para todos quienes la miren. La pantalla existe, pero tiende a desaparecer, por otro lado, protege y entrega información como proyecciones, luces, sombras. Y en el origen de los efectos especiales, la pantalla es utilizada por Georges Méliès para filmar imágenes sobre un telón cubriendo fragmentos de tonalidad negra para *engañar* al proceso químico y producir movimientos proyectando sobre los telones que al mismo tiempo eran nuevamente filmados.

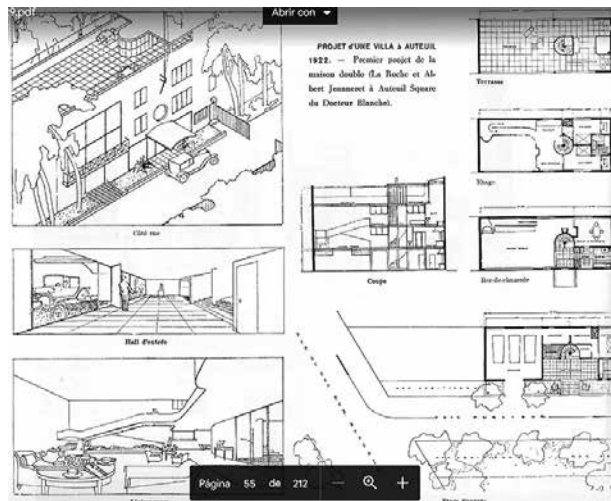
EL MURO CROMA

Cuando Cosimo il Vecchio, patriarca de los Medici, comprendió que la salvación para aquellos pecadores expuestos al infierno por el enriquecimiento por medio de la usura pasaba por invertir su dinero en obras para la Iglesia Católica, expandió los límites de su generosidad patrocinando un convento en la ciudad de Florencia. El convento de San Marcos del arquitecto Michelozzo di Bartolomeo junto al trabajo del pintor Fra Angelico, quien además era monje de la orden destinataria del convento, se transformó en la primera de las grandes obras absolutorias para los Medici. Los frescos que revisten los muros de las celdas y los diversos espacios del convento, se convierten en fugas del pequeño espacio de las celdas escenificando fragmentos de la Biblia, materializando la pintura, pues las escenas están ambientadas en el mismo convento, pero al mismo tiempo disolviendo los muros y transformándolos en soporte del relato.

Hay una suerte de dicotomía entre la disipación de los muros y la información que trae como soporte, existe porque supone que la información que contiene cualifica el contenido, pero por otro se diluye al otorgar el sentido de protagonismo al espacio contenido y habitable.

En 1972 Reiner Fassbinder realiza su versión para televisión de la obra teatral que había compuesto y que se denomina Libertad en Bremen (*Bremer Freiheit*), en la cual recoge los principios de su puesta en escena, esta vez para un formato televisivo y donde el soporte vertical es una pantalla en la cual están siendo proyectadas diversas imágenes que de alguna manera potencian el discurso dramático, pero sobre todo la experiencia, es una especie de materialización de las emociones generadas en la performance, y su respuesta por parte del espectador encontradas en el muro pantalla que cierra la obra. En ambos casos la disolución del soporte vertical dice relación con información que apela a la emocionalidad de la experiencia habitable. Sin duda desde el relato de Fra Angelico es el contexto religioso que el convento supone, el que contiene el relato silencioso que proyecta un espacio habitable en una puesta en escena, en el caso de Fassbinder es el recuerdo de todo habitar donde un atardecer que se cuele por las ventanas tiñe de rojo anaranjado algunos momentos de nuestra niñez que recordamos y nos acompañan en la vida.

La escena es el lugar donde se representa la complejidad, y esta se constituye en el entramado que sostiene



la metáfora, en el juego de mecanismos que la origina. La realidad compleja se transforma en puesta en escena, en juego de elementos escenográficos que acaban transformándose en una imagen situada entre la abstracción y la concreción, una metáfora de lo real que hace asequible lo que en primera instancia era etéreo o indeterminado (Catalá, 2005:449).

ESTANCIA 2 LA IRRUPCIÓN MODERNA, LE CORBUSIER - EL CINE Y EL TRAVELLING

La identificación del espacio como principio conductor de toda forma arquitectónica coincide con los modelos de espacio-tiempo del universo tal y como fueron expuestos por Nikolai Ivanovich Lobachevsky, Georg Riemann y Albert Einstein sucesivamente. Como sabemos estos paradigmas se utilizaron de diversas maneras... para racionalizar la apariencia de la forma espacial dinámica en el ámbito del arte de vanguardia (Frampton, 1999:12).

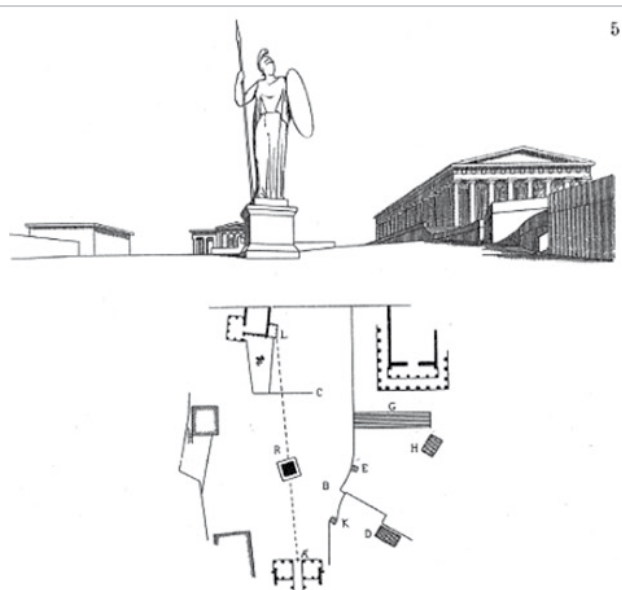
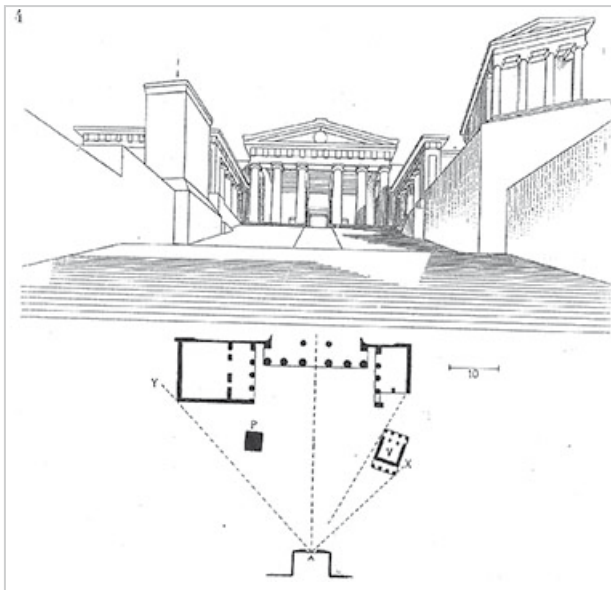
Le Corbusier entonces ya había usado en sus mataderos las rampas para el ascenso de las vacas, sin embargo, es la primera vez que aparece una propuesta de rampa para una casa particular. En este caso es un asunto relevante, pues esa propuesta aparecida en el Libro de las Obras Completas de 1936 y definido como proyecto inicial y fechado en 1922, incorpora un dibujo realizado de un espacio definido como Living Room, donde podemos observar una distribución espacial que busca mostrar la relación vertical del espacio, con una doble altura, una rampa al fondo, un ventanal y una escalera de tipo caracol con un muro curvo como segundo recorrido vertical. La historia sobre este proyecto ha llevado a más de alguna confusión, precisamente por la bajada que acompaña al dibujo, en referencia a lo que sería el primer proyecto de la casa La Roche-Jeanneret, sin embargo, esta propuesta corresponde efectivamente a un proyecto no realizado, y no sería la propuesta que terminó en las casas construidas posteriormente. De hecho, según lo establecido por Tim Benton (1987) y Jacques Sbriglio (1997) es que este proyecto estaría destinado a un tal Monsieur Sarmiento y correspondería a una primera iniciativa tendiente a obtener financiamiento para tres casas en la calle del Dr. Blanche.

La casa no es más que una serie de visitas coreográficas para el visitante a la manera en que un director de cine efectúa el montaje de una película. Y si Le Corbusier es un cineasta, sus películas dislocan al espectador (Colomina, 2006:11).



> Figura 9. Villa La Roche Jeanneret 1922. Croquis elaboración propia. *Projet d'une villa a auteuil*, en Le Corbusier. (1936). *Ouvre Complete 1910-1929* (p. 58).

> Figura 10. Raoul La Roche en la galería 1930. FLC.L2 (12) 104. Fuente: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3390.pdf. El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería. Fuente: <https://www.museodelprado.es>



> Figura 11. . Auguste Choisy. L'Histoire de l'architecture. Tomo 1 1899 Gauthier.Villars. Paris. pp. 415 y 414.

> Figura 12. Dibujos de Eisenstein. Montaje y Arquitectura. 1937 en <https://www.bloc.tecnne.com/eisenstein-montaje-y-arquitectura/>. Jack Birns, 1949. Bernini altar in St. Peter's Basilica. LIFE Photo Collection en <https://artsandculture.google.com/asset/IQHDaHk-xnHxiw?hl=es>

Pero lo que aún para mí no tiene respuesta, es por qué Le Corbusier plantea este primer proyecto con una configuración de la circulación vertical con una escala generosa al costado del espacio de la doble altura en sus dibujos originales y luego en Oeuvre Complee se presenta como un proyecto con rampa dejándolo además en una condición pionera respecto a la utilización de la rampa en un espacio habitacional. Dicho esto, claramente la rampa aparecería después en el proyecto y en la obra de la villa La Roche Jeanneret en la casa de Raoul La Roche, como parte de una casa-galería, donde el mandante pensaba exponer su colección de pinturas.

El espacio se constituye en la construcción del recorrido físico visual, es el cuerpo mirando, la contemplación activa de las obras, por medio de una transición oblicua. Le Corbusier crea una manera de moverse en el espacio mirando las obras y habitando al mismo tiempo, acá la construcción de la escena es un continuo recorrible, es un travelling, donde el cuerpo es la cámara.

Sabemos que en cada obra Le Corbusier está planteando una idea, un mensaje, una escena para el resto de la Escena valga la redundancia. En este caso a partir del programa se plantea la ocupación del espacio vertical de un modo inédito.

MONTAJE Y ARQUITECTURA

Para Eisenstein el montaje es el centro de la producción cinematográfica y no deja de ser llamativo el hecho de que deba recurrir a la arquitectura para poder expresar algunas de sus ideas más importantes referidas a este asunto. En 1937 escribe un ensayo denominado Montaje y Arquitectura en el cual se apoya en dos ejemplos ligados a la arquitectura para clarificar su idea del montaje y la importancia que supone para el desarrollo cinematográfico. Tomando el relato de Choisy respecto a una experiencia cinematográfica en la manera en que la Acrópolis se presenta a quien la recorre o inicia la ascensión.

La claridad de texto de Eisenstein dice relación con una forma de mirar desde el oficio del cineasta, entendiendo el relato de Choisy el cual cita de manera textual, tratando de dejar con meridiana claridad el proceso consecutivo de fabricación de imágenes que esconde el pensamiento griego en la construcción de la acrópolis. Para Eisenstein el relato de Choisy y de cómo va relatando una serie de planos en el ascenso del caminante hacia la explanada de la

Acrópolis nos habla de “yuxtaposición secuencial de esos planos” y eso es el principio del montaje cinematográfico.

La Minerve Promachos se dresse au premier plan; l'Érechtheion et le Parthénon occupent le fond: dans ce premier tableau c'est la Minerve Promachos qui domine, elle forme le motif central, c'est sur elle que l'unité d'impression repose: le Parthénon ne prendra son importance qu'au moment où le visiteur aura perdu de vue cette statue gigantesque. Le Parthénon et ses vues d'angle. — Suivant nos idées modernes, le Parthénon, le grand temple de l'Acropole, se placerait en face de la principale entrée: les Grecs entendent les choses tout autrement. Le rocher de l'Acropole n'est point de niveau: ils en acceptent les reliefs, et mettent le grand temple sur le point culminant, près de la rive qui regarde la ville.

Ainsi posé, le Parthénon s'aperçoit obliquement: les vues d'angle sont celles que les anciens cherchent en général à ménager. Une vue d'angle est plus pittoresque, une vue de face plus majestueuse: à chacune son rôle; la vue d'angle est la règle, la vue de face une exception toujours motivée (Choisy, 1899:416).

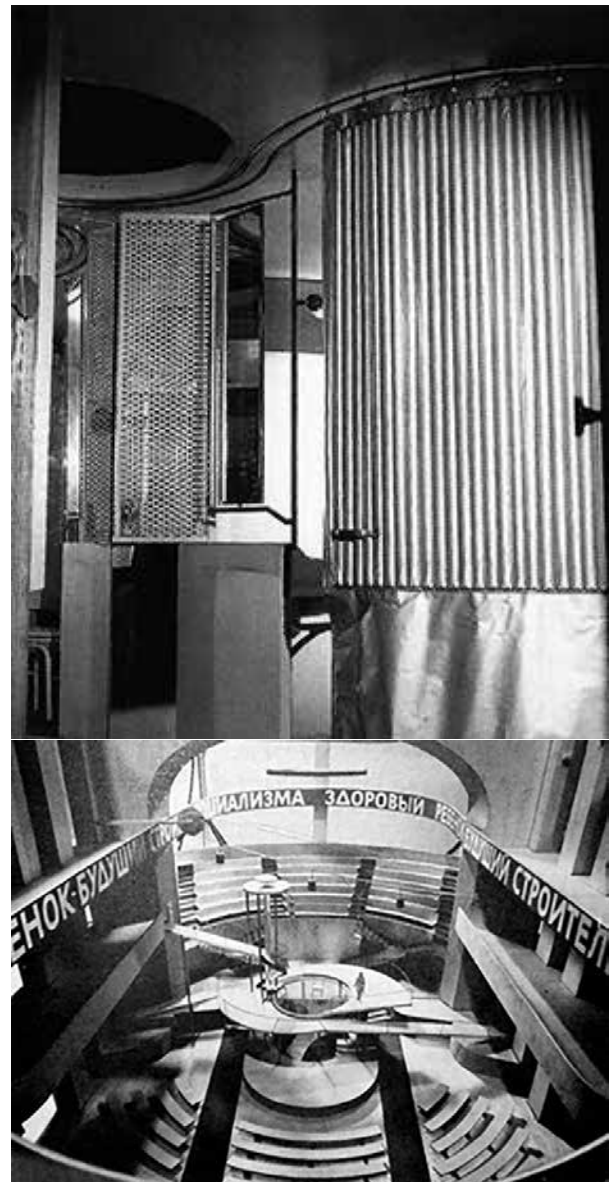
El segundo ejemplo que utiliza Eisenstein presenta otra historia, que a partir del montaje oculta una información que solo el ojo estudiado y el conocimiento histórico pueden develar. El soporte físico para tal historia es el baldaquino de Bernini en la Basílica de San Pedro. En las bases de cada columna el escultor incorporó un fragmento de una historia de 8 capítulos que relatan la transformación del rostro de una mujer dando a luz, esta historia según lo consignado por Eisenstein en su escrito se trataría de como Bernini cuenta la historia del parto de una mujer que habría sido embarazada por Taddeo, sobrino del Papa Urbano VIII, esta mujer sería hermana de una de las alumnas del taller de Bernini. El hermano de la mujer le pide a Bernini que interceda ante el Papa para que su sobrino reconozca al hijo que la mujer lleva en el vientre, Urbano no solo rechaza de plano esta solicitud, además regañando al artista por su impertinencia, le prohíbe volver a hablar del tema. Este hecho gatilló la pequeña venganza de 400 años que Bernini le asestó al Papa en el altar de San Pedro.

ESTANCIA 3 EL HABITAR COMO ESCENARIO MUTANTE - ARTE TEATRAL

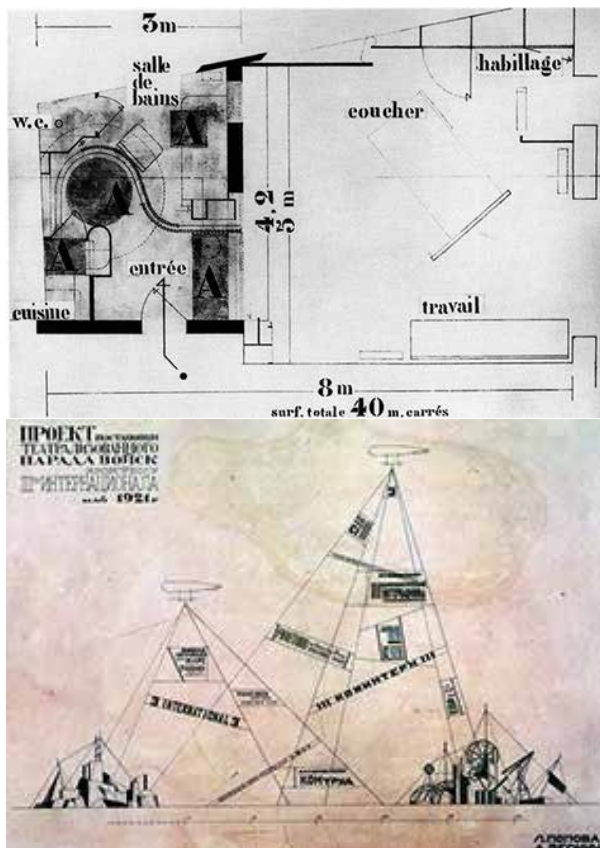
El origen artístico, el mundo de la artesanía y el diseño de bellos objetos determinaron todo el quehacer de Eileen Grey, separándose de los arquitectos de su tiempo, su obra es única, sensible y distante de los preceptos rígidos del movimiento moderno. Su trabajo siempre fue pensado para ella o su entorno cercano, podríamos decir que su obra siempre contempló el más absoluto conocimiento de aquellos que protagonizarían sus obras, tanto en el ámbito del diseño como de la arquitectura.

Hay algo nuevo y fresco que trae el pensamiento creativo y la forma en que Eileen Gray proyecta su obra, y es poner al cuerpo humano y su condición de percepción táctil y kinestésica en el centro del proyecto, podríamos hablar del protagonismo del cuerpo en la escena. Esto comparece tanto en sus dibujos y esquemas proyectuales, como en toda su presencia visual en diversos momentos de su vida artística.

Pese a ser un arte arcaico, el teatro o la dramaturgia, se transforma en un arte experimental con la llegada del siglo XX, si bien ya desde



> Figura 13. Apartamento para Jean Badovici. París. Eileen Gray. 1930 en Morales, J. (2005) La disolución de estancia, p. 20. El Lissitzky, maqueta para el montaje de ¡Quiero un niño!, 1928-1929. en <http://www.aat.es/>



> Figura 14. Eileen Gray. Plan du studio de Jean Badovici, 1930. Fuente: Centre Pompidou, p. 107. Liubov Popova y Aleksandr Vesnin, Lucha y victoria de los soviets, 1921. en <http://www.aat.es/>

la segunda mitad del siglo XIX venía dando pequeños pasos de transformación profunda, son las vanguardias rusas y sobre todo el constructivismo el que pone al teatro en el centro donde confluyen todas las artes, una especie de arte total de vanguardia de los años 20.

La primera obra, la ópera Victoria sobre el sol, fue pionera en el campo del teatro experimental y es trascendental por dos aspectos fundamentales. Por un lado, supuso la irrupción de nuevos planteamientos en el diseño escenográfico, y por otro inicia una fructífera serie de colaboraciones entre artistas de distintas disciplinas del ámbito artístico que entienden el teatro como unión de las artes (Ruiz, 2014:132).

ELEMENTOS ARTICULADOS

Movimiento y arquitectura podría ser una contradicción, la arquitectura es inmóvil una continuidad espacial sobre la cual transcurre el tiempo, sin embargo, en el caso de la obra de Gray es el movimiento de múltiples elementos pensados sincrónicamente con la arquitectura los que le dan movimiento al espacio arquitectónico. Eileen Gray crea una especie de *Exoesqueleto arquitectónico* que se articula doblemente sobre la arquitectura que lo contiene y sobre sí mismo, con elementos móviles median entre el cuerpo humano blando orgánico y el contenedor arquitectónico duro frío. Pero quienes estaban dando pasos gigantes en el desarrollo de la dinámica escénica eran los artistas vinculados al nuevo teatro ruso posterior a la revolución de octubre. En el devenir del arte teatral intervinieron artistas de toda índole y tan disímiles en su objeto de creación como Vladimir Mayakovsky poeta y luego dramaturgo, Natalia Goncharova y Mijail Larionov pintores cubistas, Aleksandr Tairov, director teatral, Kazimir Malévich, Serguei Eisenstein entre muchos otros.

DRAMATURGIA ESPACIAL

La experiencia que propone Eileen Gray de su habitar doméstico está vinculado a la teatralidad a llevar al cuerpo humano a una posición de acto. Acto que determina la forma de sus proyectos y su condición habitable. Esto está referido a que el habitar se transforma en acto y no mera acción, y esto debiera estar en el centro de cualquier proyecto de arquitectura, probablemente el acto de habitar es lo que constituye la experiencia final de habitar un espacio interior, más allá de sus consideraciones formales, constructivas y materiales. El proyectar y habitar doméstico debería incorporar esta dimensión del acto, donde probablemente deberemos remitirnos al teatro para generar imaginarios y consideraciones relevantes para el desarrollo proyectual. En este caso en particular uno entiende que la sensibilidad otorgada por su trabajo junto al maestro del lacado Seizo Sugawara le entrega una distancia de cercanía, táctil, sensible con las superficies y los materiales, es el cuerpo en contacto con su entorno habitable directo. Pero al mismo tiempo son elementos que por su propia dinámica transforman el espacio interior.

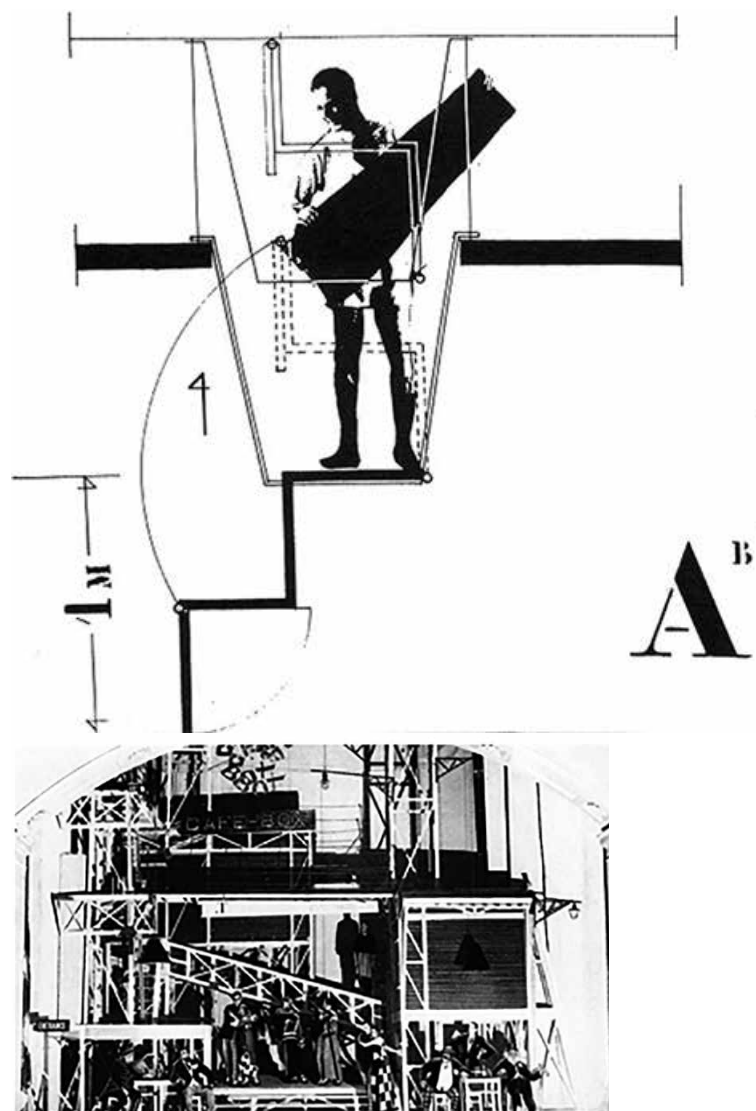
CONSIDERACIONES TEMPORALES

Este momento de la investigación nos pone a las puertas del ataque final a la cumbre de la tesis, eso quiere decir que se han podido encontrar las principales rutas que permitirán ir acercándose al corazón del proceso investigativo. Dicho de otro modo, se ha podido establecer una estructura básica que pueda ir siendo consolidada y complementada con los contenidos más profundos y específicos.

Dicho esto, podemos exponer que las transformaciones del habitar doméstico de las primeras tres décadas del siglo XX están definidas en gran medida por la acción de las vanguardias artísticas y fundamentalmente de las artes escénicas. Podemos ir concluyendo que, en los casos incorporados en este avance, los arquitectos mencionados que han imaginado las casas que darán cabida al habitar doméstico se pueden analizar desde las artes escénicas que les acompañan. Más allá de que hayan realizado su trabajo al modo de un fotógrafo en el caso de Tessenow, un cineasta en el caso de Le Corbusier y de una dramaturgia en el caso de Gray, es a partir de la conexión con las artes mencionadas que podemos adentrarnos en una manera de comprender las operaciones, pensamientos y decisiones de los arquitectos a la hora de proyectar el espacio doméstico de principios del S XX y sus implicancias hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Benton, Tim (1987) *Les villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. 1920-1930*. Paris: Ph. Sers.
- Catalá, Josep M. (2005) *La Imagen Compleja*. Barcelona: U.A.B. Bellaterra.
- Choisy, Auguste (1899) *L'Histoire de l'architecture*. Tomo 1. Paris: Gauthier Villars.
- Cohen, Jean Loui (1992) *Le Corbusier and The Mystique of the USSR*, trans. Kenneth Hylton. Princeton: Princeton University Press.
- Colomina, Beatriz (2006) *Doble Exposición*. Madrid: Akal.
- Colomina, Beatriz (2014) *La Casa de Mies. Exhibicionismo y Coleccionismo*. Bitácora Arquitectura. México: UNAM (27) pp. 04-019.
- De Maistre, Xavier (2007) *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Editorial Funambulista.
- De Michelis, Marco (1991) *Heinrich Tessenow 1876-1950*. Milán: Electa.
- Eisenstein, Serguei (2018) *La puesta en escena*. Madrid: La pajarita de papel.
- Evans, Robin (1978) *Figures, Doors and Passages, Architectural Design*, vol. 48.
- Frampton, Kenneth (1999) *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Akal Arquitectura.
- Hernández, Moneo; Dalco Lahuerta (2007) *Arquitectura y Ciudad*. Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes.
- Le Corbusier et P. Jeanneret (1936) *Ouvre Complete*. Paris: Les éditions d'architecture.
- Machado, Arlindo (2016) *Un pensamiento de las imágenes*. Entrevistado por Iván Pinto Veas, <http://2016.lafuga.cl/un-pensamiento-de-las-imagenes/408>.
- Morales, José (2005) *La Disolución de la Estancia*. Madrid: Editorial Rueda.
- Moreno, José Ramón (2020) *Adentrándose en la sombra, hay una arquitectura*. Málaga: Recolectores Urbanos.
- Perec, Georges (2001) *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.



> Figura 15. Detalle de acceso a falso techo tipo Ab del Apartamento de Jean Badovici, en Rue Chateaubriand, París (1931) en el Mecanismo espacial y funcional del faux plafond: Eileen Gray. De María Pura Moreno. Aleksandr Vesnín, montaje para *El hombre que fue jueves*, 1923 en <http://www.aat.es/>



> Figura 16. Mme Juliette Mathieu-Levy reclines on the Pirogue chaise longue designed by Eileen Gray, 1922. Fuente: <https://www.bbc.com/>.
Mme Juliette Mathieu-Levy in her living room designed by Eileen Gray, 1930. Fuente: Courtesy of the Bancroft Library <https://www.surfacemag.com/>

Pitiot, Cloe (2013) Eileen Gray. Paris: Centre Pompidou.

Quetglas, Josep (s. f.) Promenade architecturale, WAM. Recuperado 23 de abril de 2021, de <http://www.arranz.net/web-arch-mag.com/5/homeless/05s.html>

Ruiz, M. (2014) El movimiento a escena: propuestas de la vanguardia rusa para la génesis de un nuevo teatro. P+C (5).

Sbriglio, Jacques (1997) Le Corbusier: Les villas La Roche-Jeanneret. The vilas La Roche-Jeanneret. Paris: Fondation Le Corbusier.

Segalá, Luis y Estalella (1927) Obras Completas de Homero. Barcelona: Montaner y Simon Editores.

Tessenow, Heinrich (1916) Hausbau und dergleichen. Berlin. Bruno Gaffirer/Beriag.

NOTAS

- 1 Persona a quien se confiaba el mando de una expedición marítima, concediéndole de antemano el gobierno de las tierras que descubriese o conquistase. Que se anticipa a su tiempo en alguna cosa. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> [20/07/20].
- 2 Arlindo Machado, (Brasil, 1949). Es Doctor en Comunicación, Profesor del Departamento de Cine, Radio y TV de la Universidad de San Pablo y del Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la Universidad Pontificia de San Pablo.
- 3 La ejecución de esta obra, que tardó cerca de cuatro años en concluirse, fue encargada al arquitecto Enrique Carlos Afonso, pero la experiencia y el rigor puestos en su construcción, sugieren que probablemente fuera Relvas el verdadero director del proyecto. http://www.casarelvass.com/site/es/php/casa_estudio.php

§