

Escenari, entorn, refugi

Interiorisme domèstic i espais narratius

Judit Colomer Mascaró

Escenari, entorn, refugi

Interiorisme domèstic i espais narratius

Judit Colomer Mascaró

Eina Escola de disseny i art

Cultura del disseny

Abstract

The house is a set of physical conditions that constitute a dwelling, but it is also a network of relations that make up domestic life. Although design has a number of effective tools that can guarantee the standards of living, it does not take into account, to the same extent, the quality of domesticity, whose regulation is restricted to the domain of the dwellers' uses. The case study of the narrative space in August Strindberg's Chamber Plays, analysed from the set of common areas of social life that is proposed by Peter Sloterdijk, allows us to establish four ideal types of homeless houses and to identify severe domesticity deficits. From these counterexamples, new perspectives open up that broaden the horizon of the project on domestic spaces.

Keywords: *Design, domesticity, fiction, Peter Sloterdijk, August Strindberg.*

La casa es un conjunto de condiciones físicas que componen una vivienda, pero también, es una red de relaciones que conforman la vida doméstica. Si bien el diseño dispone de instrumentos muy efectivos para garantizar los estándares de habitabilidad, no se plantea, al mismo nivel, la cualidad de la domesticidad, la regulación de la cual, es responsabilidad de los usos de los habitantes. El estudio de caso del espacio narrativo de las Piezas de Cámara de August Strindberg, analizado a partir del conjunto de ámbitos comunes de la vida social, que propone Peter Sloterdijk, permite establecer cuatro tipos ideales de casas sin hogar e identificar graves déficits de domesticidad. Desde estos contraejemplos se abren perspectivas que amplían el horizonte del proyecto de espacios domésticos.

Keywords: *Diseño, domesticidad, ficción, Peter Sloterdijk, August Strindberg.*

La casa és un conjunt de condicions físiques que en fan un habitatge, però també, és una xarxa de relacions que conformen la vida domèstica. Si bé el disseny disposa d'instruments molt efectius per garantir els estàndards d'habitabilitat, no es planteja, al mateix nivell, la qualitat de la domesticitat, la regulació de la qual, queda en el terreny dels usos dels habitants. L'estudi de cas de l'espai narratiu de les Peces de Cambra d'August Strindberg, analitzat a partir del conjunt d'àmbits comuns de la vida social, que proposa Peter Sloterdijk, permet establir quatre tipus ideals de cases sense llar i identificar greus dèficits de domesticitat. Des d'aquests contraexemples s'obren perspectives que amplien l'horitzó del projecte d'espais domèstics.

Keywords: *Disseny, domesticitat, ficció, Peter Sloterdijk, August Strindberg.*

Índex

1. Introducció	1
1.1 Motivació	1
1.2 Justificació	2
1.3 Context	2
1.4 Problema de recerca	3
1.5 Tema de recerca	3
1.5 Metodologia	3
1.7 Objectius	4
2. Marc teòric	6
2.1 De l'habitabilitat a la domesticitat	6
2.1.1 El llindar de l'habitabilitat	6
2.1.2 L'univers de la domesticitat	8
2.1.3 Producció d'habitatges i de subjectes domèstics	17
2.2 La ficció	17
2.2.1 Model per a la domesticitat	17
2.2.1.1 La trama	20
2.2.1.2 Espai narratiu vs. Posada en escena	21
3. Cas d'estudi: l'espai narratiu a les <i>Peces de Cambra</i> d'August Strindberg	23
3.1 August Strindberg	23
3.1.1 El Teatre Íntim i l'infern domèstic	23
3.2 Les <i>Peces de Cambra</i>	25
3.3 Domesticitats sistemàtiques	29
3.3.1 Peter Sloterdijk i l'illa antropògena	29
3.3.2 Perímetres d'accions primàries	31
3.4 Aplicació del mètode	38
3.4.1 Tipus ideals: Cases malaltes	43
4. De la ficció a la realitat: detecció de quatre casos reals	45
4.1 Cas 1: L'estància immortal	45
4.2 Cas 2: La taula absent	48
4.3 Cas 3: La reforma continuada	50
4.4 Cas 4: El buit	53
5. Conclusions	56
6. Noves línies de recerca	59
7. Índex d'imatges	61
8. Bibliografia	62
9. Annex	65

1. Introducció

1.1 Motivació

Ara fa quatre anys, tenia seriosos dilemes per escollir quin havia de ser el camí per continuar els meus estudis: teatre o disseny. Per situar en l'imaginari del lector una imatge d'aquestes dues disciplines com a illes isolades, em serviré de dues fotografies: per l'art escènic, El Teatro do Mundo, d'Aldo Rossi i pel disseny d'espais, la casa-vaixell d'estiu d'una dona nòmada al riu Kennebec.



1. Aldo Rossi, Teatro do Mundo. 1979. Venècia



2. Casa-vaixell. Riu Kennebec

Davant d'aquesta elecció, vaig demanar consell a la veu de l'experiència i em va recomanar que comencés pel disseny. - Pel teatre,- va dir-me, - com més plena portis la motxilla de la vida, més profitós et serà d'estudiar-lo-. La traducció lògica, davant d'aquesta recomanació, va ser un pla estratègic força senzill: començo pel disseny i acabo al teatre, vaig dir-me. No volia renunciar a tot el que havia après, fins llavors, sobre el món de l'espectacle, abans i tot, de conèixer l'existència del disseny.

Continuo pensant que és una possible via, però, ara puc dir que no és la meva. Després d'aquests quatre anys "d'omplir-me la motxilla", m'enganyaria, a mi mateixa, si no reconegués que el teatre m'enamora, però, confesso que estimo el disseny, i actuant en conseqüència, li dec tota la meva implicació. Ara m'adono que no he renunciat a res del que he après, i que la "motxilla" continua omplint-se. Tal i com em diu la meva àvia, que ja li deia la iaia Lola, en temps de guerra: "t'ho poden prendre tot, menys els estudis".

Aquest treball respon a la recerca continuada per trobar un pont d'unió entre aquestes dues illes, en les que m'he format per separat, per deixar enrere la independència entre elles, i crear-ne un vincle efectiu.

1.2 Justificació

La resposta lògica a la conjunció de disseny d'espai i teatre és l'escenografia. Per bé que l'escenografia estableixi, doncs, un pont entre tots dos camps, de forma general, es concep l'espai com a reforç a la dramaturgia a partir del seu propi llenguatge.

D'aquesta manera s'estableix una única direcció. La representació teatral com a objectiu principal, en la que s'hi uneixen diferents llenguatges escènics; sonor, corporal, actoral o estètic en la que s'hi inclou: disciplines com la il·luminació, el figurinisme i l'escenografia, entre d'altres, per un únic fi, el teatre.

Ara bé, si ens col·loquem a contracorrent i la construcció del pont no és en direcció al teatre, sinó a la inversa; del teatre cap el disseny, i reformulem la pregunta, la resposta es desdibuixa. Una possible solució seria comprendre la projecció d'espais escenogràficament, on la concepció del disseny de l'espai té molts punts formals en comú amb l'escenografia teatral. Si ens deturem a la resposta, veurem que no és un reforç al disseny, sinó, tan sols, una manera més de projectar espais, tan vàlida com la resta. Així, s'arriba a la conclusió que només és una possibilitat entre tantes, i no una suma. Per tant, queda exclosa com a possible resposta pel plantejament de les bases del treball.

Aquest treball teòric, en canvi, no tracta de teatralitzar el disseny d'interiors sinó de trobar una eina des del teatre pel disseny que amplifiqui la mirada en la projecció dels espais amb la possibilitat d'omplir mancances que des de dins la professió puguin arribar a passar desapercibudes en funció del tipus de projecte.

1.3 Context

Per emmarcar l'àmbit d'actuació és imprescindible acotar límits. Tant en l'illa disseny com en l'illa teatre cal apuntar què en queda dins i què s'exclou per no obrir massa el camp i perdre's en el laberint de possibilitats i petites diferències que inclouen cada una d'elles.

Pel que fa el disseny d'espais, ens apartem de qualsevol disciplina que pugui confondre's amb l'escenografia. Així, l'àmbit d'espais comercials, espais efímers i de treball queden fora dels límits i es concentra l'atenció en els espais domè-

tics per la seva naturalesa menys especialitzada i més polivalent, on s'hi superposen més funcions, quotidiana i tan relacionada amb el refugi de les persones, en que la comoditat, el confort, i l'usabilitat queden com a premisses imprescindibles per davant de l'espectacularitat i l'impacte visual.

Pel que fa el teatre, cal trobar alguna forma de relació amb l'espai perquè l'aliança sigui fructífera. Per això, focalitzem la mirada una mica més lluny de l'espai escènic de representació, que construeix un pont en direcció al teatre i no al disseny d'espais, i ens centrem en l'espai narratiu; l'espai de ficció descrit i escrit a la dramàturgja de l'obra a mans de l'autor, i no pas pensat per un dissenyador, com en l'escenografia.

1.4 Tema de recerca

L'àmbit dels espais interiors domèstics acostuma a projectar-se des de l'habitabilitat, i en canvi, la domesticitat, malgrat provingui de les persones que hi viuen, hi té, realment, poca incidència. En aquest treball, es pretén re-valoritzar la importància de les relacions simbòliques entre l'espai, els objectes i les persones dins la llar, per tal que tinguin un paper coprotagonista en els processos projectuals del disseny d'espais interiors domèstics, juntament amb els aspectes més tècnics.

1.5 Problema de recerca

La dificultat de descriure habitabilitat i domesticitat pot portar a afirmacions com la que Michelle Perrot en el capítol "Formas de habitación" de l'obra *Historia de la vida privada* diu: "Fundar una llar és el mateix que habitar una casa" (1989, 315) on s'evidencia una confusió. Els termes *llar* i *casa*, tot i significar l'espai de refugi per a les persones, sostenen matisos diferents. Aquest treball pretén redefinir, des de la diferència, els dos termes dins dels àmbits on s'incriuen: habitabilitat pel que fa a *casa* i domesticitat pel que fa a *llar*. El teatre ens ajudarà a reformular l'afirmació errònia de Perrot i ensenyar-nos que es pot "malviure" en una casa, sense rastres de llar.

1.6 Metodologia

Aquesta investigació per les seves característiques requereix una metodologia qualitativa. S'utilitzen tècniques com l'anàlisi de continguts (textual i documen-

tal) per la definició de les limitacions del marc teòric i conceptual; l'observació per conèixer l'estat de la qüestió i saber quins sistemes i quines eines existeixen avui i com funcionen; i un estudi de cas per fonamentar el concepte de "tipus ideals" de casa, cases habitables però amb problemes de domesticitat per excés o per defecte d'elements, a partir d'un mètode inductiu.

Per definir la domesticitat m'he basat en la ficció i no en casos reals. Per una banda, per la dificultat d'observació, ja que l'entrada d'un individu aliè a la casa alteraria les seves conductes, i per l'altra, les estratègies mentals que la ficció ens aporta. Com veurem en el capítol 2.2, el teatre està dissenyat amb accions seqüencials que formulen un conjunt d'hipòtesis pràctiques per fer front als dilemes similars al món real, des de considerar-los, fins a lluitar contra ells.

En la tradició teatral, August Strindberg ha estat considerat l'autor turmentós per excel·lència. Chakravorty Spivack (1963) qualifica l'obra de l'autor com un compendi de cinquanta-quatre inferns. Les *Peces de Cambra* (2009) són quatre obres curtes que passen cada una d'elles dins la casa, i aquestes es converteixen en coprotagonistes amb la resta de personatges. Seguint el camí que inicia Spivack, podem considerar que Strindberg situa quatre inferns domèstics en aquestes obres. A fi de poder tenir una visió general dels diferents àmbits de la llar, i poder analitzar les obres, en el capítol 3, he partit d'un esquema general per localitzar els aspectes de la vida social que es veuen afectats, i que Sloterdijk (2006) dibuixa en nou esferes, tantes com àmbits d'acció existeixen en una comunitat de vida aïllada.

Un cop tenim definits els quatre "tipus ideals" de cases, en el capítol 4, comença la fase deductiva de treball, servint-nos d'aquesta eina d'anàlisi per identificar dèficits de domesticitat en el meu entorn més proper. Així doncs, confrontar la realitat amb els tipus ideals permet una aproximació a la casa des d'una perspectiva no contemplada en els instruments d'anàlisi propis del disseny, i alhora, comprovar la incidència d'aquest, més enllà de l'habitabilitat, a fi d'esbossar regles generals per un disseny conscient de la domesticitat en forma de conclusions del treball.

1.7 Objectius

Principals

1. Investigar els límits teòrics que emmarquen la projecció d'espais domèstics.
2. Distingir els dos aspectes que conformen l'espai interior domèstic: habitabilitat i

domesticitat.

Secundaris

Generals

1. Diferenciar les aportacions rellevants de la ficció per a la definició de domesticitat.
2. Definir uns tipus ideals de llar amb dèficit de domesticitat com a contraexemple orientatiu al disseny.
3. Detectar i analitzar casos reals de “patologies” domèstiques a partir dels tipus ideals de “cases malaltes”.

Referents a l'estudi de cas

1. Comprendre la relació entre personatges, espai i objectes dins la ficció de les *Pecces de Cambra* i detectar-ne les “patologies” morals.
2. Dirigir de manera sistemàtica els resultats obtinguts de l'anàlisi de l'obra d'Strindberg cap al disseny.

2. Marc Teòric

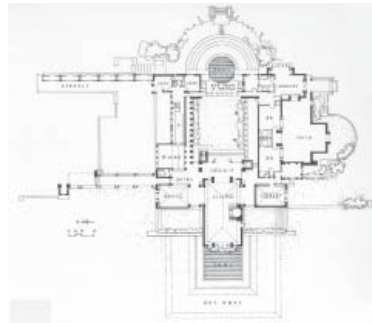
Aquest apartat se centra en l'exposició dels sentits de les paraules *casa* i *llar*, que fan de la primera un concepte tècnic, habitabilitat, i de la segona, un àmbit poc definit en el que centro el meu problema de recerca, la domesticitat.

2.1 De l'habitabilitat a la domesticitat

Mentre llegia el títol “A house is not a home”; una casa no és una llar, l'article d'Alice T. Friedman (1992) que parla sobre el projecte de la Hollyhock House dissenyada per Frank Lloyd Wright entre 1919 i 1921; una casa en suma amb un teatre que conforma una comunitat artística, vaig entendre que els conceptes casa i llar es distanciaven i que comportava fer-ne una diferenciació més clara. Casa entesa com a habitabilitat, i llar com a domesticitat. Per analogia diríem que habitabilitat és a comestibilitat; que és apte per ser menjat, com domesticitat és a comensabilitat; és a dir, la comunió del col·lectiu entorn la taula apunt per l'àpat. Aquest va ser l'origen de la meua recerca per l'estructura del treball. A continuació m'estenc en la descripció i definició dels dos termes.



3. F. Lloyd Wright, Hollyhock House. 1919-1921. Hollywood



4. Planta de la Hollyhock House

2.1.1 El llindar de l'habitabilitat

L'origen del concepte d'habitabilitat, entès com a conjunt de requeriments objectius que determinen les condicions mínimes de l'habitatge, se situa històricament amb el procés de revolució industrial i urbana de la Modernitat que Michelle Perrot especifica a “Formas de habitación”:

La noció d'habitatge mínim amb normes de cubicació d'aire i de confort comença a perfilar-se a finals del s. XIX. El mateix moviment obrer, durant molt de

temps insensible a aquesta “qüestió d’habitatge” comença a reivindicar a principi de segle “aire pur” i “salubritat”. (1989, 320)

L’habitabilitat configura la base qualitativa mínima del que un habitatge ha de disposar per a considerar-lo residència humana. Resol el primer límit a assolir perquè les persones hi puguin viure amb unes condicions de vida bàsiques i específiques. Per aquest motiu, es detallen per decret aquestes condicions mínimes d’habitabilitat que defineixen quines han de ser aquestes premises de caràcter normatiu. Tan arquitectes com dissenyadors les hauran de tenir en compte alhora de projectar com a requisit previ al projecte.

En el *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* es publica a dos de novembre del 2012 el *Decret del Departament de Territori i Sostenibilitat* que recull les mesures de qualitat relatives a la funcionalitat, la seguretat, la salubritat, la confortabilitat i la sostenibilitat. El primer capítol s’hi troba:

El primer capítol conté disposicions generals que determinen l’objecte, la coordinació amb les ordenances generals de l’edificació i les llicències, les dades per incloure en els projectes tècnics a presentar per a l’obtenció de la llicència d’obres d’edificació, l’estàndard de superfície per persona i el llimitar màxim d’ocupació dels habitatges, el manteniment de les condicions d’habitabilitat de l’habitatge, els principis generals de les intervencions de rehabilitació o gran rehabilitació i l’activitat d’inspecció. El segon capítol regula i defineix la cèdula d’habitabilitat,” que és “l’acte administratiu en virtut del qual s’acredita que un habitatge compleix les condicions mínimes d’habitabilitat que preveuen la Llei 18/2007, del 28 de desembre, del dret a l’habitatge, i aquest Decret que, per tant, és apte per ser destinat a residència humana, sense perjudici que s’hi desenvolupin altres activitats degudament autoritzades.

També es publica el *Documento Básico SE-AE* que determina el camp d’aplicació de les accions sobre els edificis per verificar el compliment dels requisits de la seguretat estructural (capacitat portant i estabilitat). I a nivell de Catalunya existeix el *Codi tècnic de l’edificació* (CTE) i la *Normativa d’accessibilitat* de la Diputació de Barcelona en l’àrea d’Infraestructures, Urbanisme i Habitatge, a més de la *Normativa i Prevenció d’Incendis*.

En tots aquests documents es detallen un conjunt de regles que esdevenen unes

instruccions tècniques oficialment acordades. Ara bé, hi ha un segon grup de criteris que encara que no tinguin un caràcter normatiu, sí que n' existeix un consens col·lectiu per a la seva aplicació. Són consells que també es contempen com a criteris objectius. Expliquen distàncies òptimes entre els espais, dimensions dels edificis, relacions espacials, instal·lacions... sempre en relació amb l' ésser humà com a mesura i objectiu. Dit d' altra manera, allò del que s' ocupa l' ergonomia. Un exemple exhaustiu sobre el seu estudi és, més que un llibre, gairebé una guia o manual: *Arte de proyectar en arquitectura* (Ernst Neufert, 2011). En el pròleg, el mateix autor, comenta que és el recull d' informació imprescindible per a la projecció d' un edifici, però no és la solució, sinó sols, els elements perquè els arquitectes puguin crear-la.

Aquesta suma de regularitzacions objectivables de criteris conviu amb una contradicció; alhora que vetllen pel benestar de les persones amb aspectes aplicables en el procés creatiu, també es distancien de l' ús de l' espai i de les relacions que es creen al viure-hi, ja que es basen en un usuari tipus que viu una vida estàndard, així la naturalesa instructiva de les normes és pensada per a les persones, però, no des d' elles.

2.1.2 L' univers de la domesticitat

Les societats no són estàtiques ni la família és un concepte universal ni intemporal, sinó que al llarg de la història ha anat variant de significat i conseqüentment també s' ha modificat la projecció de domesticitat a la llar. És per aquest motiu que de les múltiples formes de casa, aquest treball es limita al concepte de llar occidental sorgit amb la Modernitat.

Tot i l' alteració formal del binomi família-llar s' estableixen uns lligams que acaben convertint la domesticitat en un ordre natural i particular de les coses dins la casa. Hi ha doncs, un procés de naturalització que converteix el model cultural propi en el "natural", això dificulta l' estudi de la domesticitat perquè la fa invisible dins el seu context cultural. Per tant, considerarem la llar com un marc dinàmic que permet les relacions entre els seus habitants i el món exterior però que també en surt modificada.

El terme *home*, llar, comença a popularitzar-se al 1830 i significa tenir una casa o racó propis. En aquest sentit, demostrava l' autonomia d' una nova família que dins

la llar hi creava interior, com a condició de la casa i confort, del benestar. (Michelle Perrot 1989, 315)

A diferència de l'habitabilitat, la domesticitat se situa en l'àmbit de les funcions simbòliques; posant èmfasi en les relacions d'ús vinculades a la societat. Per entendre la domesticitat com a funció simbòlica dins la casa, pot ser útil l'estudi precís i minuciós que Pierre Bourdieu escrivia en el seu article "La casa o el món capgirat"(2009, 59-78). Bourdieu planetjava un exercici estructuralista sobre la casa de la Cabília, una regió muntanyenca de Maghreb al nord d'Argèlia, on descriu la situació dels objectes a la casa, però no des del punt de vista de la distribució i disposició en l'espai, sinó de l'ús de l'objecte i el seu sentit. Així, esdevé una descripció espacial, no tal i com és, sinó com es viu. "...comprendrem que la part fosca, puga ser alhora i sense cap contradicció el lloc de la mort i el lloc de la procreació o del naixement com a resurrecció."(65) Tal i com escriu l'autor "La casa s'organitza segons un conjunt d'oposicions homòlogues: foc/aigua, cuit/cru, dalt/baix, llum/ombra, dia/nit, masculí/femení, nif/hurma, fecundat/fecundable, cultura/natura." (66)

Un exemple clar d'aquesta confrontació és el mur. "Els murs reben dos noms diferents segons que es consideren des de l'interior o des de l'exterior. L'exterior està enlluït amb la plana pels homes; en canvi, les dones han emblanquinat i decorat a mà l'interior." (60) En realitat, la relació d'oposició entre home i dona és asimètrica i acaba essent un instrument de domini masculí. Bourdieu descobreix que en tota porció d'espai femení, hi existeix una part masculina, a diferència de l'espai masculí on la part femenina no hi és present. Per tant, l'oposició no es basa en el contrast dels dos termes, sinó que s'afegeix un tercer(masculí) en una de les parts, en l'espai femení, el "masculí dins el femení" que transforma el sistema de referència.

Aquestes oposicions identificades dins la casa, també serveixen de lògica per entendre la casa en relació a l'exterior "...les mateixes oposicions es donen entre la casa en el seu conjunt i la resta de l'univers." escrivia Bourdieu. La llar configura, doncs, un nucli interior nascut a partir de la confrontació amb la societat exterior, és a dir, representa un punt fix de privacitat i intimitat a la vida on el grup domèstic¹ s'hi troba i hi actua com a tal. Aquest grup reduït dins el col·lectiu, sol enfortir-se quan aquest segon està en situació d'inseguretat econòmica i social. De fet, la societat del s.XIX que s'encaminava cap al capitalisme creava, alhora, un món

1 En anglès existeix el terme *household*, a diferència del català que no existeix la traducció, per definir el conjunt de persones que viuen sota un mateix sostre, sense anar-hi implícit el lligam familiar.

paral·lel, atractiu i compensatori d'intimitat, escalfor i comoditat dins la casa. La llar era una vitrina privada d'exposició al món i al mateix temps, un refugi en contra d'ell (Löfgren, 2003). El creixent pes de la llar en el s.XIX, Virginia Woolf va recrear-lo a la novel·la *Orlando* l'any 1928, com a efecte climàtic d'un augment de l'humitat, que va portar al recobriment del cos i els mobles per tal que res quedés despullat davant del fred, fins i tot, va comportar un canvi de dieta.

El cafè va supplantar el porto de sobretaula, i com que el cafè va menar a un saló on prendre'l, i el saló a vitrines, i les vitrines a flors artificials, i les flors artificials a lleixes de xemeneies, i les lleixes a pianos, i els pianos a cançons de saló, i les cançons (saltant un esglaió o dos) a una gran quantitat de gossets, estores i ornaments de porcellana, la llar - que havia esdevingut extremadament important- va canviar completament. (2008, 222)

També en l'obra *Historia de la vida privada* s'esmenta aquesta recerca de casa burgesa, davant del temor causat per les alteracions populars, en una repartició simbòlica de l'espai: *interior/família/seguretat* contra *exterior/estranyesa/perill*. (Roger-Henri Guerrand, 1989 341) El replegament de la societat industrial dins la casa procurava un enfocament cultural simbòlic d'aquesta, en representació del joc col·lectiu, la família. En relació a aquesta representació, Peter Burke (2006, 6), a partir d'una expressió metafòrica habitual en el teatre, explica que les cases "donen peu" a les persones que hi viuen, potenciant certes formes de conducta. La interacció que existeix entre habitant i casa és una relació bidireccional de la cultura material i de les pràctiques socials.

D'aquesta posada en escena, essència de la teatralitat i indicador de l'activitat artística global que deriva en resultats que promouen la performance, se'n reflexa la unió activa entre espai i subjecte, Mieke Bal explica molt bé el sentit d'aquesta relació, encara que en termes d'art però fàcilment extrapolables a l'àmbit domèstic:

... aquesta performance en la performativitat, és l'única forma en que l'obra d'art pot no només ser, sinó també fer una obra. [...] Més que representar una falsa subjectivitat o inautèntica que es fa passar per autèntica, la teatralitat és la producció del subjecte, la seva escenificació. En aquest sentit, el concepte de *mise-en-scène*² disposa l'escenari per a la performance de la performativitat i, a la

² *Mise-en-scène*: La materialització d'un text - paraula o partitura- en una forma que és accessible a la recepció pública i col·lectiva; una mediació entre una obra de teatre i un públic múltiple, amb cada un dels individus que la componen; una organització artística de l'espai en el que se situa l'obra; una

vegada, per a l'escenificació de la subjectivitat.

Partint d'aquesta situació, proposo dividir l'escenificació de la vida domèstica en tres nivells de domesticitat segons la proximitat o distància en que es relacionen els elements.

Primer nivell de domesticitat: escenari

El primer nivell, i més distant, és la part que existeix d'escenari públic a casa. Es disposa un món d'aparences i il·lusió que no defineix qui hi viu sinó qui voldrien ser els que hi viuen. Així s'estableix un escenari que crea identitat, però no des del "fer" més sincer del grup domèstic, sinó, amb consciència "auto-promocional". Aquest nivell es recrea amb tot allò que estava pensat per a rebre visites, com la sala del rebre o la drawing-room del S. XIX, on els visitants eren el contacte que s'establia entre la família i el món exterior. "L'atmosfera freda contraresta la calor de la benvinguda mentre es parla de cent tòpics que es dibuixen a l'ambient." Burke (2006, 4). Aquestes regions davanteres funcionaven com a teatre per exhibir-hi l'estatus, posa d'exemple les "habitacions de gala", on no s'hi dormia o la Long Gallery, on es penjaven els retrats de família per impressionar a les visites.

Entre 1860 i 1880, el menjador va perdre importància a favor de la saleta, que es considerava un espai calculat per la lectura i les labors d'agulla. Malgrat no totes les famílies burgeses poguessin disposar-ne, sí que hi havia una aspiració general a tenir un gran saló. De fet, "no es podia concebre un membre de les classes acomodades sense aquest espai teatral que emparenta a la nova societat amb l'antiga en el marc d'una comunitat ritual, la recepció en dies fixes³." (Guerrand, 1989, 340). Ara bé, quan la casa tenia sols relacions entre la família, el saló quedava quasi mort. Els especialistes en espais interiors protestaven davant l'existència d'aquesta cambra inútil i, la van declarar *insensible*. Aquesta afirmació, només, s'explica per la subestimació del grau simbòlic, la marca de pertinença d'una classe, que el saló representava. Era, doncs, un espai més d'aquest primer nivell de domesticitat preparat per a la representació. També l'escala, reservada als immobles de la classe

certa disposició d'una secció limitada i delimitada de temps i espai reals. Tots aquests arranjaments donen com a resultat una secció de temps i espais ficticis, delimitada de forma diferent que pot donar lloc a les activitats fictícies dels actors, que representen els seus papers per a construir una trama. (Bal 2002 132)

3 Durant el s. XIX, la casa pren importància en l'art i la literatura. Es comença a descriure amb tal detall que evidencia el canvi dels espais i els objectes (Guerrand, 1989 340)

dominant, era un altre element que s'afageix a aquesta llista. Per la seva sumptuositat, no era simplement un espai de distribució, sinó que reflexava, també, aquesta preparació per a les visites.(Guerrand, 1989, 337)

Actualment, aquestes mostres d'identitat domèstica enfocada cap a l'exterior, sovint, es troben fora del nucli de la llar, es produeixen en forma d'expansió de la casa. L'exemple més evident d'aquest desplaçament seria el cotxe monovolum, on es pot recrear el context domèstic gràcies a l'espai, útil per a famílies nombroses, que disposa de confort, intimitat i seguretat; característiques pròpies de la llar, dins d'un cotxe. La publicitat, també, és un factor decisiu dins aquest nivell. La recreació d'escenes domèstiques inicia un cercle que cada u s'apropia i alhora retroalimenta fent visible aquest primer nivell de domesticitat mitjançant formes d'exposició personals, com les fotos instantànies, que representen un moment quotidià però que no deixen d'estar creades, per res més que, per mostrar-se i publicar la vida, teòricament més íntima, a canals públics com les xarxes socials.

Segon nivell de domesticitat: entorn

La casa com a entorn de la llar serveix per representar el segon nivell. Aquesta posada en escena, però, es considera com el lloc on passa l'acció, com a element passiu, i no com el lloc que fa possible l'acció. En relació a aquesta resolució d'espai perifèric que comporta la casa passiva, existeix un projecte que Beatriz Colomina posa d'exemple al seu article "Domesticity at War" (1991): "La llar subterrània" un projecte d'habitatge suburbà tradicional enterrat com a protecció davant la nova amenaça de la pluja radioactiva.



5. J. Swayze, Underground Home. 1964-1956. Exposició Mundial de Nova York



6. Planta de la Underground Home

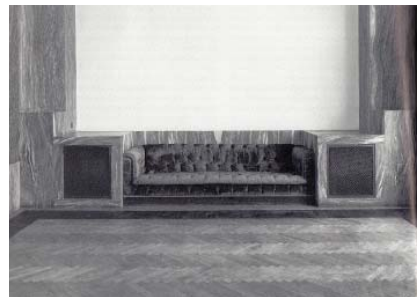
L'autor va ser Jay Swayze, un instructor militar, que durant la crisi dels míssils cubans de 1962, havia estat encomanat per l'ajuntament de Texas per construir un refugi nuclear de demostració amb les especificacions del Departament d'Enginyeria

Civil de Defensa. El fet d'estar enterrada, la casa es convertia en un entorn personalitzable, des de la temperatura i la humitat, fins al paisatge projectat a pantalles que es veien a través de les finestres. Es configurava, res més, que un entorn "idíl·lic" i segur.

També la casa Müller, d'Adolf Loos, concebuda l'any 1927, com a escenari dels melodrames domèstics, exemplifica el sentit d'aquest entorn "... on les persones neixen, viuen i moren" (Colomina, 1999, 62). No és que la casa sigui una llotja en si mateixa; perquè els habitants només en serien espectadors, sinó que col·loca una llotja a casa i crea espectadors i actors de l'escenografia domèstica. La mirada es projecta cap a l'interior i no a través de les finestres panoràmiques a l'exterior. Com el mateix Loos explicava "Un home culte no mira per la finestra; la seva finestra és de vidre mat; existeix només per deixar entrar la llum, no per deixar passar la mirada." El confort, en aquest cas, es vincula a la suma d'intimitat i control, perquè la posició estratègica d'aquestes llotges permet detectar-ne la intrusió de qualsevol.



7. A. Loos, Casa Müller. 1927. Praga



8. Interior de la Casa Müller.

Aldo Rossi (2008-2011) en el seu article "El temps del teatre", escrivia:

S'acaba per arribar a l'habitació de Le Corbusier⁴, al cub de Loos, al vidre de Mies Van der Rohe, és a dir, a aquesta reducció de l'arquitectura. Però és una destrucció que té origen en l'interior, perquè hi ha una denúncia de l'impossibilitat de viure de l'arquitectura, i no una reducció de la qualitat. Hem vist alguna cosa que parla des de l'interior, des d'aquesta estància dins de l'estància on probablement no existeix una altra cosa que el buit.

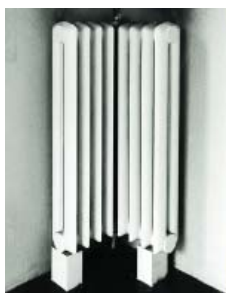
4 Aldo Rossi explicava que Le Corbusier considerava l'amfiteatre com una concentració plàstica que no es devia solament a l'arquitectura sinó també a les coses i les persones. (2008-2011, 48-49) Ara bé, al traspasar aquesta màgia del teatre a l'interior de la casa per potenciar-ne la vida, va decidir optar pel camí d'eliminar la resta de l'estància, una reducció de l'arquitectura que convertia l'entorn en un decorat de cartró pedra despullat.

M'atreviré a afegir un punt més a la llista que Rossi inicia. La casa que Ludwig Wittgenstein construeix a la seva germana Gretl, ubicada al carrer Kundmann-gasse, en el districte est de Viena i finalitzada l'any 1928. El projecte va ser signat per Paul Engelmann, amic de la propietària, malgrat el mateix Wittgenstein s'acabés apoderant del projecte. Va dissenyar tots els detalls al mil·límetre, i avui, és considerada una obra seva. Tot i l'obsessiva execució amb la que ell mateix va projectar la casa també en detecta aquesta impossibilitat de vida esmentada:

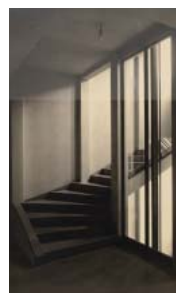
La meua casa de Gretl és el producte d'una escolta decididament refinada, de les bones costums, l'expressió d'una profunda comprensió (de la cultura, etc.) Però la vida primordial, la vida salvatge que s'esforça per ser deixada anar - no existeix. Es podria dir, també, que no té salut. (Wittgenstein, 2000, 173)



9. Wittgenstein, Casa Wittgenstein. 1928. Viena



10. Radiador dissenyat per Wittgenstein



11. Escala Casa Wittgenstein

La relació entre subjecte i espai queda alterada per la falta de narrativitat del segon. Es converteix en un contenidor inconscient de la realitat del seu interior domèstic. Per aquest motiu, considero que tota casa ha d'assolir el tercer nivell de domesticitat per a poder-se considerar llar.

Tercer nivell de domesticitat: refugi

El tercer, i últim nivell, és la part més íntima i privada on entra en joc la dramàtica de l'espai. És important destacar que aquest espai "secret" no és sinònim de feblesa, tal i com a vegades, des del disseny o l'arquitectura moderns, pot acabar traduint-se amb projectes com la casa Farnsworth concebuda l'any 1946 i construïda el 1950 a Illinois; l'exemple extrem de l'absència de privacitat de Mies Van der Rohe. Les transparències del vidre creen una frontera fictícia entre públic i privat, que fan de la domesticitat una representació teatral al món. La visibilitat sorgida del "coming out"⁵ es converteix en un recurs estratègic de teatralització per a la simula-

5 Coming out: procés de gestió d'informació, de revelació i ocultació que produeix identitat mit-

ció o dissimulació del secret entre l'espai públic i privat, i trenca amb la possibilitat de fer de la casa, també, una llar. Edith Farnsworth, en el decurs del procés judicial que Mies inicia, en contra la seva clienta, reclamant el cost de la casa, i en la que ella signarà una contra demanda en la que acusa a l'arquitecte de frau, deia: “Volia canviar-me de roba sense que el meu cap semblés estar penjat sobre la part superior de la paret sense cos. Era grotesc.” O bé “No guardo el cubell de les escombraries sota l'aiguera, i sap per què? Perquè la cuina es veu des de la carretera i això espatllaria l'aparença de la casa, així que el guardo a l'armari, lluny de l'aiguera.”



12. Mies Van der Rohe, Casa Farnsworth. 1950. Illinois

Per acabar de referenciar la domesticitat i la quotidianitat que l'envolta, en aquest tercer nivell, pot ser útil considerar a Sigmund Freud (1919), quan parteix de la definició del concepte alemany *heimlich* com “...pertanyent a la casa, no aliè, familiar, domèstic, de confiança, [...] el benestar d’una calma assossegada, etc., una calma plaent i una protecció segura, com la que produeix la casa, el recinte tancat on s’habita.” Ara bé, Freud també explica que aquest significat no pot deslligar-se del seu contrari, *unheimlich* o ominós, el significat del qual és alguna cosa familiar i propera que havia d’estar amagada, però que en canvi, acaba sortint a la llum. D’aquí es pot intuir que *heimlich* defineix allò familiar i agradable, però, també pot situar-se en l’esfera de representació d’allò clandestí i que es manté ocult. Aquest punt, absent en el projecte de la casa Farnsworth de Mies, és el que desplaça aquesta casa del territori privat on, per culpa del règim de visibilitat, l’organització es regeix per l’aparença abans que per la relació quotidiana entre persones, espais i objectes, que explica l’aspecte utilitari i simbòlic de la casa.

Philip Johnson, arquitecte americà, del qual Mies n’era mentor, va construir-se, al 1949, la Glass House a New Canaan, Connecticut, que remet directament a la casa Farnsworth, per la “caixa de vidre” amb la que també és erigida. Situada, doncs,

jançant un procés de representació. Preciado, B. Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente. Recuperat a 20 abril 2013 <http://www.hartza.com/farnsworth.pdf>

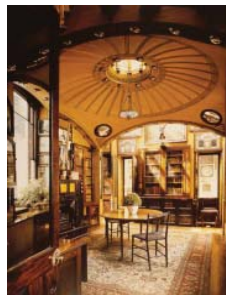
dins els nivells de domesticitat, igual que la seva predecessora, quedaria fora del refugi. Ara bé, just al costat, Johnson va alçar, alhora, la Brick House. Ell mateix, en un documental cinematogràfic sobre John Soane, diu: “Va ser una gran oportunitat de donar una lliçó al meu mentor Mies Van der Rohe i de dir que les coses haurien de ser més càlides, fogoses i “sexis”, que en la quadriculada i rutilant arquitectura Moderna” (Murray Grigor, 2005). L’ús inicial del projecte, destinava la casa als convidats, però mai es va utilitzar en aquest sentit, al contrari. El mateix Johnson afegia al documental: “i aquí entrem a l’habitació dels convidats, o també pot dir-se l’habitació del sexe”⁶. I és que, la formalització de l’espai amb unes elegants voltes, blanques i baixes, inspirades amb la cúpula de la casa que John Soane va construir-se l’any 1824, a Londres⁷, creen l’espai més íntim, privat, secret i m’atreviria a dir, sacre que ens podem imaginar. Si pel règim de visibilitat, dèiem, la Casa Farnsworth se situa en l’extrem oposat a la privacitat, la Brick House, doncs, serveix d’exemple paradigmàtic, del tercer nivell, pel secrets que hi guarda.



13. P. Johnson, Glass House (esquerra) i Brick House (dreta). 1949. New Canaan



15. “Habitació dels convidats”, Brick House



16. John Soane, The Soane Museum. 1824. Londres

6 Murray Grigor (2005) *Sir John Soane, arquitecto inglés, legado americano*. Estats Units: Fundación Caja de Arquitectos, arquia/documental 11

7 http://press.philipjohnsonglasshouse.org/press-images/cat_view/74-brick-house-the-philip-johnson-glass-house.html recuperat 23 juny 2013

2.1.3 Producció d'habitatges i de subjectes domèstics

Malgrat sol considerar-se que l'habitabilitat queda relegada sota el domini del disseny, mentre que la domesticitat depèn de l'ús, cal entendre la relació dialèctica entre casa i subjecte. Els subjectes alteren la casa i la casa fa els subjectes, és a dir, es modifiquen l'un a l'altre.

Així doncs, un cop plantejada aquesta relació entre habitabilitat i domesticitat, s'evidencia el fet que el disseny s'orienta a construir espais habitables que construeixen subjectes que, al seu torn, reconstruiran els espais. Ara bé, mentre el disseny actua en el projecte, els habitants no. Ells reconfiguren l'espai des del seu ús al viure-hi. Tot i que aquesta seqüència s'allargui en el temps, no vol dir que el disseny s'hagi de desvincular d'aquests usos, sinó que convé comprendre'ls en la seva complexitat i facilitar-ne solucions.

2.2 La ficció

Per situarnos en relació a la ficció aplicada al procés creatiu del disseny, em serveixo de l'exercici que es va plantejar durant el quart curs de l'escola, des de l'assignatura d'espais domèstics. Un exercici de distribució d'una casa a partir d'una planta concretada a classe. Si bé l'espai perimetral estava fixat sense possible modificació, el programa; el llistat d'estàncies i espais necessaris en relació a les persones que hi viuen, es va deixar obert. La meua intervenció, a partir de la planta del projecte, va ser crear un nou final pels personatges de ficció de la novel·la *1Q84* de Haruki Murakami. D'aquesta manera, vaig poder repensar els espais de la casa a partir de plantejaments que no solen intervenir en la metodologia convencional del projecte de disseny. Després de l'exercici, vaig adonar-me que fent la casa, havia construït, també, els personatges. Aquesta entrada de ficció al projecte d'espais domèstics m'obligava a preguntar-me sobre quines possibilitats aportava la ficció en el procés creatiu del disseny.

2.2.1 Model per a la domesticitat

Si bé l'habitabilitat, com s'ha explicat en el capítol anterior, estudia la distribució d'espais i mesures de la casa de forma teòrica, durant el projecte, tractar la domesticitat és més complex⁸. El fet que la domesticitat es manifesti en l'usabilitat de la

⁸ Veure capítol 2.1

casa, posteriorment al projecte, implica que el seu estudi també es porti a terme en aquest moment. Entrar al si de la llar per estudiar-ne les relacions que s'hi estableixen i que el comportament del grup domèstic no es modifiqui amb l'arribada intrusa d'un individu aliè és una idea il·lusòria. I encara que es permetés l'entrada, no s'aconseguiria viure amb normalitat, sinó que la conducta es veuria alterada per culpa d'uns ulls externs. La literatura, en canvi, possibilita un model d'estudi, tal i com la lectura de *IQ84* va oferir-me, que permet endinsar-nos, per la seva naturalesa de relat, en la vida d'uns personatges de ficció que, preparats per ser llegits, la seva actuació es porta a terme sense canvis.

Aquesta diferència entre l'estudi de la casa des del manual normatiu i des del relat literari s'emfatitza posant un exemple. La definició de la sala d'estar pel que fa als requeriments tècnics s'inscriu en els requisits per obtenir la cèdula d'habitabilitat dels edificis usats o preexistents:

- La superfície útil ha de ser de més o igual a 10m², i si conté equip de cuina ha de ser de 14m².
- La ventilació adequada és per mitjà d'una obertura a façana, directa o a través de galeria a un espai públic, un pati d'illa o un pati parcel·la amb superfície en planta de més gran o igual a 4m². La superfície de l'obertura ha de ser igual o més gran de 0,80m² i entre 0,80m i 2m d'alçada.
- Pel que fa la configuració de l'espai ha de tenir una alçada mínima de més o igual a 1,90m. Que admeti la inscripció d'un quadrat en planta de 2,40 x 2,40m i que no tingui cap estrangulament en planta inferior a 1,40m.
- Les característiques que s'han de contemplar és que no conté cap aparell higiènic ni es fa a través seu l'obertura a l'exterior o la ventilació obligatòria de cap altra peça.

Ara bé, en aquesta llista de requisits, la domesticitat no apareix. La literatura, en canvi pot donar-nos "pistes" sobre la domesticitat, com W. H. Auden fa en aquest fragment del seu poema *La vida en comú* (1996, 57):

*... A un cert moment, no hi ha un Nosaltres,
només un Tu i un Jo, dues regions
com d'èssers protestants que mai no s'encavallen:
així una cambra és excessivament petita*

*si els ocupants no poden oblidar, quan volen,
que no estan sols, i és massa gran
si els dóna alguna excusa per cridar
quan discuteixen...⁹*

Per bé que aquest poema no descriu cap paràmetre normatiu pel disseny, l'autor descriu l'espai des de les relacions que existeixen en el seu interior i en permet una mirada més humana. Un altre possible exemple que explica l'aspecte simbòlic dels elements que conformen l'interior en relació amb les persones que hi viuen, gairebé de manera específica, és el conte breu "La revolució" de Slawomir Mrozek, dins el llibre *La vida difícil*.¹⁰

David Novitz (1993, 585-593), al seu article "Fiction and the Growth of Knowledge" esmenta les propietats de la ficció. Comença l'article exposant que els lectors de narracions de ficció atents imaginem un món alternatiu del que diuen aprendre "coses". No només de la ficció i el seu món imaginari, sinó també, del món real en el que vivim. Fins i tot, comprendre situacions incomprensibles. Parteix de dues aportacions. Per una banda, la ficció que crea habilitats, és a dir, s'adopten estratègies pràctiques, en situacions similars, a la vida real des del relat de ficció, però, per l'altra, i la que més ens interessa, també ens aporta estratègies mentals. Des d'aquest punt, se'ns brinda la possibilitat de pensar en termes més amplis i eficaços d'aspectes que no es consideraven a priori. Així, mentre s'estén el pensament, alhora, s'altera, crea noves maneres de pensar i percebre el nostre entorn. Comenta que, tant en les novel·les¹¹ com en les obres de teatre, es construeixen situacions desconcertants, a partir del disseny seqüencial d'accions que ens aporten coneixement més enllà del que podríem esperar de la realitat. Així, per exemple, un objecte familiar mostrat des d'una perspectiva diferent pot canviar de significat radicalment. La ficció ens ajuda a prendre consciència de "les qualitats, o les relacions entre, objectes, persones i fets que, abans, ens havien passat desapercibuts" (Novitz 1993, 587) i ens creen, diu, coneixement empàtic. Per coneixement empàtic s'entén la capacitat de comprendre i "fer-se a la idea" d'una situació, des de la seva participació imagi-

9 Versió original: *There's no We at an instant, / Only Thou and I, regions / of protest ant being which nowhere overlap: / a room is too small, therefore, / if its occupants cannot forget at will / that they are not alone, too big / if it gives them any excuse in a quarrel / for raising their voices.*

10 Veure annex, punt 1. i veure: de Maistre, X.(2006)[orig.1839] *Viatge al voltant de la meua cambra*. València: Publicacions de la Universitat de València

11 Durant el s. XIX, la casa pren importància en la l'art i la literatura. Es comença a descriure amb tal detall que evidencia el canvi dels espais i els objectes. (Perrot, 1989 327)

nativa en la ficció. Ens recrea un conjunt d'hipòtesis pràctiques per fer front al món real en dilemes similars, primer per considerar-los i després per lluitar contra ells. Recolzats per Novitz podem afirmar, doncs, que també des del teatre, en tant que ficció, es plantegen situacions de la vida social que no sempre es consideren des dels programes de funcions del disseny d'espais interiors i per tant, el seu estudi des de l'interiorisme ens permet preveure situacions sovint oblidades pel disseny, i consegüentment, millorar i activar l'escenografia domèstica. Posar en escena la domesticitat.

També, Jean Marie Schaeffer (2002) ha escrit sobre la capacitat de la interpretació de les interaccions socials dels individus en rols socials i guions dramàtics en la ficció teatral. En la mateixa postura que Novitz, defensa que aquesta immersió a la ficció ens permet reflexionar i resoldre aspectes importants de les nostres conductes socials fent-los sortir a la llum.

Així, servint-nos del teatre com a instrument pel coneixement del disseny, és important diferenciar quines qualitats específiques ens aporta la ficció teatral i quin ús se'n deriva de cada una d'elles. Primer de tot, cal diferenciar entre l'argument i l'espai narratiu. El primer és el conjunt de relacions i accions que es creen temporalment entre els personatges, mentre que el segon, és el context on es desenvolupen els episodis. És necessari separar els dos components perquè ens ajuden a comprendre aspectes diferents en relació al treball.

2.2.1.1 La trama

Pel que fa a la trama, és útil servir-nos del seu component abstracte i connector. Aristòtil (1998, 330) defensava que la ficció parla en termes generals que poden incloure molts més casos particulars, és a dir que, en el món de ficció es crea un món alternatiu; més abstracte que un altre món factual, a qualsevol lloc de l'univers, que abraça més d'un cas concret:

... l'obra pròpia del poeta no consisteix pas a expressar aquelles coses que s'han esdevingut, sinó a expressar aquelles coses que podrien esdevenir-se [...] Per això la poesia és tant quelcom de més filosòfic com quelcom de més sublim que la història: la poesia, en efecte, més aviat explica les coses en universal, mentre que la història explica les coses en particular.¹²

12 En aquest fragment, cal llegir el terme *poesia* en tant que ficció.

Com es veurà en l'apartat 3.3.1, apart de l'abstracció que es perfila, també, la història de ficció ens connecta, en aquest cas, les esferes de l'*illa Antropògena*¹³ que Peter Sloterdijk (2006, 275) separa per analitzar-ne les accions, a partir del seu experiment filosòfic de distanciament. Així, és necessària la història de ficció per a recrear-hi al damunt una vida, com a mostra de realitat.

2.2.1.2 Espai narratiu vs. posada en escena

Pel que fa l'espai narratiu es pot dir que distingeix i amplifica. Distingeix els marcs espacials de la posada en escena. O com Schaeffer (2002) diu, tota ficció es diferencia per l'accés a aquest univers particular a partir d'un vector d'immersió, com una contrasenya, i la seva corresponent postura d'immersió en la ficció que defineix la perspectiva; l'escena. Segons el grau d'immersió, enumera un seguit d'estadis; des de la immersió purament mental, fins a la immersió en una situació intrahumana. La primera postura, de naturalesa verbal i subjectiva inclou la pròpia vida mental, i la capacitat imaginativa que té la persona per configurar imatges dels ambients i espais immediats on passa l'acció i que formen part de la ficció de la història escrita. En l'obra literària, el discurs espacial pot saltar seqüencialment, sense necessitat de conèixer tota la configuració formal del contenidor (Marie Laurie Ryan). Un exemple seria poder passar del menjador a l'habitació, tots dos espais importants pel desenvolupament de la història, i no situar la cuina per falta d'incidència en el relat; perquè la capacitat imaginativa, per una banda, de l'autor per destriar les parts imprescindibles de les que no ho són, i per l'altre, la del lector prou hàbil per sumar a l'univers de ficció la seva aportació creativa, o no necessitar aquestes parts per comprendre la història, tenen un paper important en aquest primer estadi d'immersió, tal i com apuntava Schaeffer.

Els últims graons de simulació de Schaeffer són els que inclouen l'escenografia presentada físicament a l'espai, al teatre. Des del punt de vista de l'espectador, ens trobem davant la simulació d'esdeveniments intrahumans. És a dir, percebem espais i personatges reals però amb una funció mimètica, on el receptor assisteix sense intervenció possible. Les qualitats de l'escenografia, com a mètode de representació, són moltes. El mateix Strindberg (2007) diu "per mitjà d'una taula i dues cadires es presenten els conflictes més poderosos de la vida" La taula, a part de la seva pròpia funció, també crea un espai de relacions que divideix i uneix els

13 *Illa Antropògena*: concepte que Peter Sloterdijk desenvolupa en el seu llibre, i que es detalla en el capítol 3.3.1 d'aquest treball.

antagonistes. Però, un cop dalt l'escenari, l'actor no pot obviar que està davant d'un auditori que espera veure'l i sentir-lo. L'actor no desenvolupa el personatge "com" si estigués a l'habitació de ficció, tot i aparentar-ho, sinó que tècnicament i a consciència, l'espai està disposat perquè l'espectador pugui seguir l'escena al complet, sense perdre de vista a l'actor i reconèixer tots els racons que configuren l'escenografia. Encara que en la formalització de l'espai s'obri un ampli ventall de possibilitats, deixarem l'escenografia apart, centrant l'atenció als aspectes ficcionals de l'espai narratiu que exposàvem.

Per últim, la ficció amplifica. Si l'espai real habitable ja potencia certes formes de conducta (Burke, 2006, 6), la ficció literària permet augmentar aquesta relació entre persona i casa, exposant, ampliant i focalitzant certes característiques de l'espai, potser impensables a la realitat, que reforcen l'actitud, circumstàncies o relacions dels personatges que hi viuen.

3. Cas d'estudi: l'espai narratiu a les Peces de Cambra d'A. Strindberg

3.1 August Strindberg

August Strindberg (1849-1912) és reconegut com un dels millors escriptors de teatre, fins avui. Va ser un dramaturg suec que va escriure més de seixanta obres de teatre a part de novel·les, poemes, autobiografies i escrits de política, ciència, art..., el seu principal rival artístic en vida va ser Henrik Ibsen, dramaturg noruec, autor de *La casa de les nines*. Malgrat Strindberg iniciés els estudis de medicina, al 1869 va introduir-se al teatre i no va abandonar-lo fins a la seva mort. Tot i la seva professió d'escriptor va interessar-se, també, per a la fotografia, la filosofia, l'alquímia...

La seva vida no va escriure's damunt de línies harmòniques, sinó que va navegar entre extrems; passió amb odi i moments àlgids amb fortes crisis. "El foc que cremava dins seu era tan fort que necessitava remeis tranquil·litzants per poder passar la nit." (Strindberg, 2007, 125-135) Es coneix com un escriptor turmentós que reflexa els seus sentiments a les obres.

3.1.1 El Teatre Íntim i l'infern domèstic

Tot i la multitud de representacions que es van fer en vida de l'escriptor, no solia assistir-hi. Ell mateix deia "No puc suportar veure els fantasmes del meu cap fets realitat." De fet, August Strindberg descriu i escriu autèntics inferns. Tal i com Chakravorty Spivack (1963, 10-16) explica a l'article "The many hells of A. Strindberg", el concepte d'infern, del dramaturg, té diferents sentits, de fet articula 54 inferns, tants com obres va escriure pel lector atent.

Strindberg no volia passar a la història com a escriptor de drames naturalistes i és per això que als cinquanta vuit anys s'interessa per les corrents de Vanguardia que estaven sorgint a Europa central. El 1907 funda, amb August Falck, el Teatre Íntim, en un magatzem de Norra Bantorget, l'estació de trens del nord, a Estocolm. Strindberg va concebre un pla enginyós per equipar l'espai: guarda-roba, sala de senyores, sala de fumadors, lavabos, i un vestíbul presidit pel seu bust. "L'escenari era molt petit, només sis metres d'ample per quatre metres de profunditat." (Priedaux, 2012, 275) Aquest teatre tenia una filosofia molt pròxima al Teatre Kleines, que vol dir petit. Strindberg comentava:

Pel seu nom, el Kleines Teatre indica el seu veritable programa: el concepte de la música de cambra transferit al drama. L'acció íntima, el motiu altament sofisticat, el tractament sofisticat... No hi ha catifes de Brussel·les ni motius lacats... no recorda el diàleg de les preguntes i respostes del catecisme. (Priedaux 2012, 272)

És a dir, es tractaven temes limitats, en profunditat, i per una companyia petita. Per la inauguració del Teatre Íntim es va estrenar l'obra *El pelicà* que configura, juntament amb *La sonata dels espectres*, *La tempesta* i *La casa incendiada*, les *Peces de Cambra*, escrites molt seguides i a un ritme vertiginós durant els preparatius per l'obertura del teatre. En aquestes quatre obres es pot identificar l'infern que crea l'autor, al voltant dels personatges i de les cases que habiten, és a dir, al voltant de la domesticitat. De fet, Francisco J. Uriz autor del pròleg del llibre *August Strindberg, Teatro de cámara* diu: "Strindberg va escriure aquestes peces enmig d'una lamentable situació domèstica."

Així, Strindberg, havent gaudit poc d'una llar calmosa, no la feia present en la seva obra, igual que avorria qualsevol intent de fantasiejar amb un univers domèstic i idíl·lic que pogués arribar a mans dels coneguts. Un vell amic de l'escriptor, Carl Larsson, pintor que havia conegut a la primavera de 1880 i que havien col·laborat en *El Poble Suec*, una història cultural de Suècia en quatre parts, escrita com un conjunt de representacions de la vida de la gent que Larsson va il·lustrar, va popularitzar-se amb les recopiacions d'il·lustracions de *A la llar* i *La meva gent*.



17. Carl Larsson, il·lustració: *El Nadal*. 1904-1905. Estocolm



18. Carl Larsson, il·lustració: *Flors a l'ampit*. 1894. Estocolm

Va dibuixar una imatge perfecte d'ell i la seva família, en una llar moblada i decorada, envejable. Era una presentació continua d'ell mateix com un brillant pare de família presidint situacions desitjables, plenes de tendresa i il·lusió. Per Strindberg, situat a l'extrem oposat d'aquestes escenes, només podia ser una mentida. Va denunciar a Larsson titllant-lo de "persona sintètica" i que en tots els aspectes era

contrari al que il·lustrava. Tota i el cert grau de veritat en que es movia l'escriptor no hi va haver cap paraula amable i l'amistat va distanciar-se fins que anys més tard al 1911, Larsson va escriure:

No el puc veure en la llum del Gran Vilifier, jo no puc. Per a mi segueix sent l'home enormement infeliç, l'home més infeliç que he conegut, però, a més, alguna cosa diferent i més important: el gran poeta que ataca el material del seu voltant com el Ciclò ataca les persones i els batadors de distància en la direcció que el vent bufa, sense aturar-se en el que serà dels objectes empesos a la confusió. En altres paraules, no crec que ell sigui conscient dels intents per venjar-se dels altres. El que va escriure s'ha de llegir com a poesia, i veure-ho en el context de la seva ànima fosca. (Priedaux, 2012, 271)

3.2 Les Peces de Cambra

Tal i com hem apuntat abans, *El pelicà*, *La sonata dels espectres*, *La tempesta* i *La casa incendiada* conformen les Peces de cambra que Strindberg va escriure a la primera meitat de l'any 1907, just abans d'inaugurar el Teatre Íntim.

En el llibre de Sue Priedaux, *Strindberg, A life*, s'hi inscriu una breu descripció del contingut de les quatre obres, i ens adonem que, sense una intenció d'anàlisi espacial, l'argument es reforça amb les connotacions que l'espai, en aquest cas domèstic, aporta per se. Continuant amb l'analogia de l'inici del treball en que habitabilitat és a comestibilitat, el mateix que domesticitat a comensabilitat, Strindberg utilitza, en aquest cas, el menjar com una falsificació que converteix els aliments en alguna cosa sense substància. Un punt a favor per demostrar que la domesticitat de les quatre cases no és saludable. Així les quatre obres, tot i que amb arguments diferents s'impliquen, de la mateixa manera, en la configuració d'un interior malalt.

Per situar el contingut de les obres, cada una en el seu context, i entreveure la importància del component espacial, gairebé com a protagonista juntament amb els personatges, detallo a continuació l'argument de cada una d'elles.

La tempesta

Un home que accepta el seu passat dins l'apartament on viu, el passat d'una família que havia format anys abans i de la que va separar-se, es converteix en un present

que no té sentit i transforma la llar en una casa immòbil, en forma d'objectes permanents, on ni la comunicació existeix, ni les normes internes es replantegen. La llar acaba per tenyir-se d'una rutina estàtica imperceptible. Només la reaparició de la seva antiga família posa en evidència la situació en la que vivia.

Els espais de l'obra, que en un principi podrien semblar només el teixit espacial del context, acaben establint relacions més enllà de l'entorn: les paraules pronunciades tenen lloc al pis de sota, mentre que, l'inconscient podria situar-se al pis de sobre. De la mateixa manera, els llums de dalt s'apaguen en la última intervenció i els fanals del carrer s'obren per il·luminar el seu nou món.

Algunes de les frases de l'obra que reflecteixen directament el contingut simbòlic de l'espai són:

- Crec que aviat em canviaré de casa.
- El senyor ho hauria de fer en qualsevol cas... fa temps que ho penso.
- En qualsevol cas?
- No és bo tancar-se massa temps amb vells records.

Quan jo em sentia presa aquí, la culpa que no m'hi trobés a gust no era la del carceller, sinó de la presó.

És difícil d'esbrinar-ho, perquè ell no parla mai de les seves penes. Bé, aquí, a la casa del silenci, no ho fa ningú. (Strindberg 2009)

El pelicà

L'obra es planteja des del punt de vista d'uns fills no atesos per la seva mare. Ella ni els hi ha donat l'escalfor materna ni ha mantingut el rol d'esposa, abocant els seus desitjos al marit de la seva filla, al gendre. La seva actitud conduirà a la mort del pare i la crema de la llar, per part dels fills, a la recerca de la calidesa que mai ha existit dins.

En l'obra persisteix la falta de confort. Al voltant de l'estufa apagada es metaforitza la relació que mare i fills han tingut al llarg de la vida. Es pot veure la reiteració en algunes rèpliques com:

“ No vol que li encengui l'estufa? Aquí fa fred.”, “Encenc l'estufa?”, “Senyo-

ra, jo en aquesta casa he passat molt fred i he passat molta gana.”, “Puc estudiar aquí? Hi fa tant fred a la meva habitació.”, “Me’n vaig a la meva habitació..., si pogués encendre l’estufa ni que fos una mica.” i “Has de treure’ns d’aquesta casa com abans millor! Jo aquí no aguanto més.” (Strindberg 2009)

D’altra banda, entorn la falta d’aliment també es dibuixa la mare com a un personatge “vampir”, xucla tot allò que pot mentre deixa a la resta a la misèria. Aquest perfil genèric, etiquetat com a “vampir”, es detecta a altres personatges de la producció d’obres d’Strindberg.

Al final de l’obra, gairebé com una al·lucinació, mentre la casa flameja, comença una explosió d’olors pròpies d’una cuina “viva”, malgrat aquesta sempre hagi estat inutilitzada: “Quina olor, no ho notes? És l’aparador de la cuina que flameja..., el te, el cafè i les espècies...” (Strindberg, 2009) Fet que assenyala que l’única manera d’alliberar-se d’aquesta “mort en vida” és morint.

La casa Incendiada

Una llar familiar és heretada per un dels dos germans. Mentre un marxa per apartar-se del món on viu, l’altre es manté fidel a la seva història. No serà fins la tornada del germà gran que s’adonaran que la casa, ara ja en cendres, era una suma de mentides invisibles, l’acumulació d’un fals testimoni. En definitiva, una llar configurada a partir d’ocultacions i falses aparences.

La història es troba a la ruïna. Llegeix tota la seva infància a les cendres, com els nens que llegeixen les cendres a la graella, fins a descobrir que la taula del menjador - el símbol de la unitat familiar i d’orgull - no era de banús com la farsant família explicava, sinó que era de fusta barata pintada per assemblar-s’hi. (Pri-deaux 2012, 279)

Uriz comenta en el pròleg “ ... l’incendi ha col·locat els mobles i els objectes de la casa a la vista de tot el món. És l’incendi, el foc purificador, que permet revelar el passat tenebrós de la casa, la trista realitat oculta darrera la façana burgesa.” I és que, en aquest cas, l’espai es recrea al voltant de les dobles parets que sostenen la casa i alhora reforcen el compendi de mentides que edificava a la família. Strindberg va ser prou hàbil en situar el negoci familiar en el sector de la tintoreria, fet pel qual podia jugar amb els tints. Mentre es tenyia a la botiga, també es recobrien

els objectes, la casa i les persones per amagar allò que eren.

“- El capçal d’un llit de caoba..., el llit on jo vaig néixer. Ostres! ... Item: el peu d’una taula de menjador..., la dels nostres avantpassats..., sí, la que deien que era de banús, la que admiràvem com a tal, i ara descobreixo jo, cinquanta anys després, que no és més que d’arç envernissat..., a casa nostra es tenyia tot per a fer-se irreconeixible. Fins i tot la nostra roba de nens es tenyia.” “Que poc en sap un de les persones més pròximes, de la seva llar, de la seva pròpia vida!” (Strindberg 2009)

Hi ha una rèplica del tintorer que descriu prou bé el lligam que s’estableix entre la casa i els que hi viuen, encara que sigui per mitjà dels ocells:

Saps que els nostres coloms havien fet niu a la teulada? Quan va començar l’incendi es van posar a volar al voltant de la casa, però quan es va enfonsar la teulada, es van llençar de cap a les flames... No podien separar-se de la vella casa. (Strindberg 2009)

La sonata dels espectres

Aquesta vegada és interessant abans d’explicar l’obra, citar textualment el que Sue Prideaux (2012, 279) escriu sobre ella:

Un estudiant s’enamora d’una bella noia que veu a través de la finestra d’una casa exquisidament decorada. [...] L’alumne entra a la casa que es converteix en un món surrealista, malèvol, i macabre en el qual res és el que sembla fins que t’adones que el temps es mou cap enrere i cap endavant, i el lector s’adona que està com a *La tempesta*, entre la part superior i inferior de les plantes de les cases, o com a *La casa incendiada*, entre el present i el passat que mai ha mort, ni tan sols és passat. *La sonata dels espectres* aconsegueix fer que el concepte de veritat sigui tan esfereïdor com tractar d’explicar les estrelles al cel.

Així doncs, una casa que es crea gairebé a partir dels morts i no dels vius, dona lloc a una llar d’incomunicació i de no acció. Aquesta angoixa permanent de la filla en la recerca d’una família amb sentit, l’acaba portant a la mort. El lector entrarà dins la “llar” amb un personatge aliè a la família que acabarà entenent que aquella casa és, només, la façana idealitzada d’un interior mort i fosc.

En un moment de l’obra, l’estudiant diu:

Un silenci massa perllongat va segregant un líquid que es podreix com l'aigua estancada. Això és el que ha passat en aquesta casa. Aquí hi ha alguna cosa podrida! (Strindberg 2009)

També hi ha elements concrets, tant objectes com espais que ressegueixen els problemes entorn la llar on viuen:

“Saps per què fan servir aquest biombo japonès negre que hi ha al costat del divà? ... l'anomenen el biombo de la mort perquè, quan algú s'ha de morir el col·loquen al davant del llit... com en els hospitals.” o “Mira, quan una casa envelleix, es floreix, i quan les persones porten molt temps tancades, martiritzant-se mútuament, llavors es tornen boges. Aquesta dona, la senyora de la casa, aquesta mòmia ha viscut quaranta anys amb el mateix marit, els mateixos mobles, els mateixos parents, el mateixos amics.” i “A aquesta habitació li diem la de les proves... En aparença és bonica, però no és més que un conjunt d'imperficcions.” (Strindberg 2009)

3.3 Domesticitats sistematitzades

Un cop detectades les interaccions, entre personatges, objectes i espais, que sostenen les obres i configuren un espai narratiu, disposem de la base necessària de ficció que ens és útil per conduir-nos fins a la concreció d'uns “tipus ideals” de llar. Ara bé, per tal de poder arribar-hi és imprescindible una esquema d'un nivell de generalització superior que faciliti aquesta identificació sistemàtica entre els inferns d'Strindberg i els atributs de la domesticitat.

3.3.1 Peter Sloterdijk i l'illa Antropògena

Tal i com queda assenyalat en l'introducció d'aquest capítol, el següent pas és assenyalat sistemàticament la domesticitat de les llars i poder-ne crear una fórmula. Estudiant l'experiment filosòfic de distanciament que proposa Peter Sloterdijk a *Esferes III*, es troba l'esquema superior necessari. La possibilitat de pensar una illa que reculli tots els àmbits de la vida social: l'Illa Antropògena.

Peter Sloterdijk és especialment rellevant en termes de disseny tal com Bruno Latour (2008) assenyala:

The great importance of Sloterdijk's philosophy (and I think the major interest of

a designer's way of looking at things) is that it offers another idiom. The idiom of matters of concern reclaims matter, matters and materiality and renders them into something that can and must be carefully redesigned.

Sloterdijk, a *Esferes III*, en el capítol "Isolaments, Per una teoria de les càpsules, illes i hivernacles", defineix les *Illes antropògenes*. Aquest cas concret "serveix a la filosofia contemporània com a radicalització de l'epoché." (Sloterdijk, 2006, 279) S'explica com una aventura protoarquitectònica; on abans d'allò físic apareixen primer les "parets de distància i teulades de solidaritat"(277), és després que vindrà l'arquitectura com a creació d'espais de grup, prenent els factors humans com a variables. És un "nucli de cristal·lització d'una filosofia de la cultura com a producció d'atmosferes" (377).

Per definir l'illa posa d'exemple la suma de dos espais. Per una banda, l'estació espacial; perquè pressuposa la inversió del medi ambient, és a dir, en un context no habitable es projecta un espai interior privilegiat de confort. I per l'altra, l'hivernacle, que estableix la relació directe entre l'ésser humà i la naturalesa exterior en un mateix contenidor. D'aquesta manera del "món de vida en un món-de-no-vida" i del "biotop" s'obté un espai que explica als seus habitants. L'aparició d'aquest marc habitable no s'ha d'entendre com un desplaçament físic, sinó, com un canvi en la manera tradicional d'habitar un medi natural com a animal. Aquesta definició estructural de societat pot traslladar-se en micro-isolaments a tota casa, parella, o grup que formen, ja, una mostra en miniatura de l'antroposencer.

L'hivernacle humà es compon d'una estructura de nou dimensions fonamentades a partir de l'acció humana mínima, des d'aquest punt de vista, la societat es construeix a partir "d'un camp de llocs amb tensions d'explicació desiguals."(378) Solament l'experiència de viure a l'illa aporta a l'habitant la pràctica suficient per moure's amb prou seguretat per les nou esferes: "l'útil de la mà, l'espai sonor, el món maternal generalitzat, l'esfera del confort, l'àmbit dels desitjos i anhels, la cooperació amb els altres, el requeriment per la veritat, l'afectació pels déus i la tensió per les exigències de la llei."(380)

3.3.2 Perímetres d'accions primàries

Per tal d'analitzar cada una de les esferes, detallades a continuació, he cregut convenient substituir-ne els neologismes que Sloterdijk utilitza com a mètode de distanciament, és a dir, per no concretar una "cosa" existent a l'esfera, ja que en el meu cas, el que intento és exactament el contrari. Apropar l'abstracció que assolixen a partir de l'aproximació de les esferes a la casa i de passada, emprar una terminologia relacionada al concepte "espacial".

Àmbit d'acció (Quirotop)

En aquest cercle, els humans s'allunyen dels animals pel fet de tenir mans manipuladores que els permeten d'establir relacions amb les coses. Sloterdijk explica que l'útil és la connexió de l'ésser humà amb el món, perquè obre un espai d'expectativa més enllà de l'entorn, on cada eina és el mitjà per activar una acció, per exemple; el ganivet tallar, o l'olla, cuinar. La mà és un "òrgan" explorador d'aprenentatge continuat que tant produeix útils com els utilitza per produir; així genera un entorn pròxim i familiar, lluminós i de tranquil·litat, fet que conduirà a la rutina; la naturalesa imprevisible de la producció es normalitza en costums de creació.

Ara bé, quan un útil es revela per indòmit contribueix a una conducta que afecta a la pau de les rutines. La direcció del seu trencament, per propietats indòmites de la matèria, evidencia que la domesticitat dels utensilis no és del tot anàloga amb la domesticació dels animals.

Sloterdijk diferencia tres accions principals generades pels útils: La primera, llançar, que crea la ruptura definitiva amb el món animal perquè permet actuar a distància. La segona, colpejar, entès com a escenari de les primeres produccions: la creació d'útils que mai abans havien existit. I la tercera, tallar, que permet l'autòpsia del món i estableix la divisió de trossos, encara que repartits segons les diferències de "dignitat, rang i rol" i no equitativament.

Per acabar de comprendre aquesta esfera, és important entendre la matriu d'intel·ligència social que s'hi genera. Qualsevol acció es completa amb ajudar a l'altre teixint col·laboracions: bé siguin cooperacions simètriques, on tothom pot assolir el rol de l'altre, o cooperacions heterotècniques, on tothom aporta allò que millor sap. Així s'estableix una coexistència entre un mateix, l'altre i la cosa.

Aquest àmbit podria traduir-se com els hàbits que s'apropien de la casa i que alhora la mantenen activa. Totes aquelles tasques que es duen a terme dins la llar: cuinar, netejar, dormir, cuidar el jardí, les sessions de bricolatge... En definitiva, les accions que unixen una persona amb les altres i els objectes, dins d'un espai actiu.

Campana vocal (Fonotop)

El fonotop recull el so. Mentre a l'entorn existeix el silenci, el col·lectiu crea un estat acústic diferenciat on s'hi suma: el soroll de l'ús dels útils, el murmuri de les representacions i les veus dels membres, que dona com a resultat l'evidència de vida. Aquesta esfera no s'entén com un dany col·lateral sinó que serveix d'escena del grup i en fa societat. Dins d'aquesta, cal discernir entre la veu del col·lectiu, i la veu interior que implica retirar-se, aïllar-se fins a trobar la pròpia. Sloterdijk explica que fins que l'ésser humà no ha viscut entre llibres, ni en cel·les de convent, ni en deserts en solitud, un no pot entendre la raó de ser de la veu interior.

Tot i aquesta diferenciació acústica entre soroll/silenci, en tant que veu col·lectiva/veu interior, el fonotop no obvia la divisió entre el soroll del col·lectiu i el so familiar de situacions concretes, que no impliquen un silenci absolut, sinó que existeixen entorn la domesticitat de la casa.

Per identificar el so de la llar, només, cal fixar-se en el to de veu general que és habitual entre els membres que hi viuen, o el dringar del vidre dels vasos mentre es manipulen, distint al dels veïns o, fins i tot, l'absència de por al conèixer l'espectec propi del paviment de fusta que sembla queixar-se pels canvis del temps¹⁴.

Matriu primordial (Uterotop)

Aquesta esfera és una suma de visions: biològica i topogràfica. Biològica per la presència de la mare, i topogràfica per la seva projecció a l'espai. "Una metàfora escenificada del cos de la mare." Si bé, l'úter és el primer interior on s'habita, el naixement comporta, a l'ésser humà, una sortida al món exterior, on la seva situació canvia de significat. Quan pensem el món, es constata l'efecte d'exterioritat immensa en contrast amb qualsevol inclusió, embolcall o casa.

14 Dins l'obra *Historia de la vida privada*, en el capítol "Formas de habitación" hi ha un fragment similar a la descripció d'aquesta esfera: "Cris i xiuxiejos, riures i plors afogats, murmurs, soroll de passes que s'apropen, portes que grinyolen, i el pèndol inexorable, teixeixen les ones sonores de la casa" (Perrot, 1989 316)

L'uterotop s'origina amb la reproducció d'escenes d'estat interior compartit, en una situació exterioritzada del col·lectiu, per exemple, una nau espacial. Aquest fet pren significat quan es pensa el naixement com el primer trauma viscut i en conseqüència, la condemna infinita a la producció d'interioritat. Així, mentre perduri la territorialització, tal i com dèiem, entesa com a producció d'interioritat, els membres del grup es diferenciaran d'altres individus pel privilegi d'un origen comú que es manifesta com a úter social.

Aquesta esfera és la que més aproxima la dona i la llar. La relació que al llarg de la història ha representat la dona dins els límits de la casa. Pot ser útil, per entendre el significat que Sloterdijk atorga a l'uterotop, incloure el que Bourdieu esmentava al seu article "La casa o el món capgirat" (2009, 69) sobre la casa de la Cabília:

La llar, el melic de la casa (identificada amb el ventre de la mare), on cova la brasa, foc secret, dissimulat, femení, és el domini de la dona, investida d'una autoritat completa per a tot allò que té a veure amb la cuina i la gestió de les reserves.

De la mateixa manera en l'evocació de l'infància de la Suècia victoriana, citada per Orvar Löfgren es produeix la mateixa identificació de la casa amb la mare:

"Quina va ser la tasca vital de la meua mare? [...] " Va ser construir una llar per a nosaltres. En aquesta tasca va invertir les seves cures més minucioses i l'amor més càlid. Aquesta era la seva vocació..." Un altre autor resumeix els mateixos sentiments en les paraules "La Llar era, per sobre de tot, la Mare..." (Löfgren 2003, 147)

Refugi de confort (Termotop)

El termotop engloba el repartiment intern de benestar que ens fa valorar el lloc com a refugi. El signe més visible de sentir-se a casa, en el grup, és l'escalfor de la llar; no l'espai concret, sinó el confort rebut per protectors que ofereixen avantatges i caliu. El foc és el símbol d'humanitat més antic, i la seva força és l'aliada de la casa. El termotop absolut seria la dissolució en un de l'ésser humà i la llar.

Des de l'Antiguitat, el vincle entre els conceptes de sort i poder dels déus, i la casa s'establia gràcies a la màgia que girava al voltant del foc. És d'aquesta màgia en sinergia amb l'entorn pròxim que es creen els útils i sorgeix la quotidianitat.

Ara bé, una mala situació, insalvable per falta de força col·lectiva, podria portar a l'efecte d'aire viciat; on la fidelitat a la misèria familiar és un deure. Sloterdijk posa d'exemple el fòrum romà com a prova d'unitat entre casa i imperi, perquè "l'Imperi Romà era un erototop domèstic portat a format universal"(307).

Si relacionem, directament, aquesta esfera amb els tres nivells de domesticitat: escenari, entorn i refugi; el mateix nom ens delata l'implicació d'aquesta amb el tercer nivell, el domini que t'encercla i et guarda. Possiblement és més fàcil referenciar el significat a partir de l'expressió "Home, sweet home!", que després d'un dia cansat, dels múltiples problemes en els que un batalla, o la tornada a casa, tant d'un llarg viatge, com de les vacances d'estiu, sol prendre sentit.

Domini del desig (Erototop)

Aquest és el camp de domini de la gelosia. La competició en els grups estimula i controla el desig del col·lectiu, ja que es produeix un estat de tensió que activa l'atenció entre les diferències dels seus membres. Els processos eròtics són la forma fonamental de la competència, aquesta provocació s'entén en forma de triangle; un vol i estima allò que suposa que pot voler i estimar l'altre. El desig segueix unes pautes similars d'acció tant en el terreny personal, com en el de possessions materials i els privilegis espirituals.

Hi ha tres punts de vista que diferencien els habitants: diferències del ser, el que un és més que l'altre; diferències de possessió, allò que un té més que l'altre; i diferències d'estat interior, allò que un representa més que l'altre. L'aparició del "tercer" és on adquireix presència la prohibició, però com que no és suficientment poderosa, les cultures avançades apliquen el desinterès actiu cap a l'objecte o persona, encara que el consum i la competència actuals hagin conduït a una desregulació total de l'erototop.

Cada habitant de la casa assoleix un rol que està en interdependència amb els altres. Conviure en grup comporta la gestió dels desitjos, sentiments i emocions en relació a les seves pertinences, l'espai on viu i les persones que hi habiten. A més, la posició que ocupa cada u representa un tracte concret en funció d'aquesta. En el si d'una família tradicional la mare té un rol diferent amb el pare que amb el fill, i en el cas d'un grup domèstic, per exemple un pis d'estudiants, cada u desenvolupa unes funcions que poden acabar adoptant perfils "pare" o "mare" i que per tant, in-

cideixen en la relació del col·lectiu.

Centre d'organització (Ergotop)

Aquesta esfera procura aïllar situacions crítiques que provoquen estrès i que suposen un desgast innecessari d'energia, ara bé, també apareix una figura amb esperit de lideratge que crea una comunitat d'esforç i cooperació a través d'entrenament, aprenentatge, educació i cultura per combatre-les, en cas que apareguin. És per això que reparteix el pes de les tasques configurant un espai d'obligacions comunes.

Les obres col·lectives poden produir-se a partir d'una necessitat, en la que hi col·laboraran voluntaris amb diferents rols laborals, o en forma de guerra, que desencadenarà en un període de postguerra en que el “decorum, sistema del comportament (la parla i organització domesticats), es reajustarà a la llum de la distensió de l'estrès”,(323) junt amb períodes constituents culturalment.

Si l'àmbit d'acció pren sentit en el “fer” la cosa, aquesta esfera és anterior. Envoltat l'organització del col·lectiu per portar a terme correctament la suma de tasques comunes, gràcies a la seva planificació prèvia. Una possible materialització seria el conjunt de notes col·locades amb imans a la porta de la nevera, per distribuir tasques com parar la taula, fer el dinar, o saber l'horari dels fills.

Suport de novetats, contenidor de residus (Alethotop)

L'Alethotop distingeix l'espai lluminós on s'habita del cercle desconegut, encara que la frontera entre tots dos no sigui fàcil de comprendre. La veritat es fonamenta en dues direccions: quan d'allò desconegut en despunta una novetat, i al contrari, quan allò conegut retorna a l'oblit. És aquest, el fet que demostra la naturalesa dinàmica de la veritat.

Aquesta esfera es veu influïda tant per veritats com per errors, comparable, doncs, el primer amb un magatzem on es guarda tot allò que es considera cert i un abocador de brossa el segon, on es llença l'inútil, malvat, defectuós o nul. Així els seus habitants es veuen sotmesos a satisfer la veritat, des del seu cultiu fins a la recollida de coneixement, amb la seva pretensió de validesa però assumint el risc de la possible falsificació.

Existeix una bipartició d'esfera entre aquells a qui els afecta i s'impliquen en la veritat; savis i experts amb interessos lògic-cosmològics i tècnics, i aquella qui l'eviten; simples membres de la tribu, creients, d'assumptes de negocis quotidians. El científic acreditat aconsegueix autoritat, i fins i tot, poder, enfront el col·lectiu, encara que avui dia està en decadència. De fet, apartar l'expert d'aquesta posició privilegiada suposaria el canvi més profund d'aquesta esfera.

Tots els objectes que es guarden a casa per alguna raó simbòlica, incideixen en aquesta esfera. Aquesta col·lecció de "coses" sol atribuir-s'hi o bé una història o una utilitat que les converteix en verdaderes i que fan que la casa se senti com a part d'un mateix. Per exemple: El regal que em va fer quan..., El record del viatge a..., l'eina que em serveix per... Ara bé, un canvi, una ruptura o fins i tot, l'entrada d'un nou objecte dins la llar pot modificar el sentit dels que ja hi eren. Aquest dinamisme explica la connexió dels canvis entre els de la casa i els de les persones.

Sala de vetlla i cambra de dol (Thanatotop)

Si es parla del món dels vius, no pot obviar-se la relació que guarden amb el món dels morts, relatiu a ell, i que els manté en estrès. És per aquest fet que es dedica una zona de visita dels difunts anomenada thanatotop. Els avantpassats es converteixen en "veïns invisibles" que entren i surten de casa. Ara bé, sempre que es presentin de manera ordenada, parlarem de culte, però, de la seva aparició desregulada, n'apareixeran els fantasmes.

L'interès per allò absent o transcendent pren sentit en dues direccions: per la presència dels morts, i per l'emergència de noves veritats de l'espai no aclarit. Totes dues comparteixen un horitzó comú que separa l'exterior desconegut de l'illa on s'habita. Allò dolent i temut que prové de l'exterior és imprescindible per entendre la raó de ser de l'esfera, que explica, tant la voluntat de recloure's davant d'un entorn nociu, com per l'estat d'alerta constant que implica la possible submissió a ell.

L'estrès continuat per la sospita d'invasió es materialitza en tres categories d'intrusions: la infiltració regular dels avantpassats, les irrupcions de les catàstrofes naturals, i la descoberta de noves veritats. D'aquest principi d'invasió en sorgeix un de prevenció, "tenir experiència" és la capacitat de preveure tant invasions, com lesions. Així es crea un sistema d'immunitat, un mecanisme de defensa, que correspon al theotop (sortit del thanatotop) on es categoritzen invasors i lesionadors; déus

arcaics que expliquen l'incidència en l'estrès que permet fer-ne una cultura. En conseqüència, el procés de civilització es dibuixa entorn la transformació de déus d'invasió i catàstrofe, i déus de creació i manteniment.

Aquesta esfera pren importància en la gestió dels morts. S'ha de tenir en compte però, que, tal i com diu Sloterdijk, els fantasmes hi tenen veu. És a dir, no només és la presència d'un cadàver, sinó que en aquest cas, pren importància la mort en vida, simbòlica. Les persones que actuen com a fantasmes dins la casa ja sigui a causa d'una separació, d'una mort real, del sentiment d'enyor...

Marc de consens (Nomotop)

El nomotop és un tancat construït per normes amb prou grandesa i resistència perquè el col·lectiu el reconegui com a vàlid. Les costums i constitucions, formes i lleis permanents, tenen una dimensió objectiva que fa que els humans hi convisquin d'acord. La norma genera una estabilitat positiva que els "obliga" a d'aturar-s'hi. "Només la societat contemporània ha après a admetre que tot el conjunt de regles està dins d'una xarxa d'excepcions tolerables."

La pressió a la que se sotmeten els membres del grup, compromesos uns amb els altres a "tasques tipificades", prové de "les expectatives preformulades de tots amb respecte a tots i d'individu amb individu." La tensió de normes demostra tant, una reglamentació interior vigent davant dels canvis de perfil que l'illa pot adoptar, com, el teixit comunitari creat per la varietat de condicions d'habitatge i d'accions regulades i consolidades a través d'intimitacions i amenaces.

L'ordenació evita, al col·lectiu, haver de decidir constantment. Així doncs, aquesta pressió no es viu com un estat d'alteració, sinó com una rutina d'esforç esperat que es torna imperceptible. Ara bé, el nomotop no només consta d'aquesta part oculta, sinó que també apareix la voluntat de manifestar-se per tal de fer visible l'autoritat com a "creadora d'ordre."

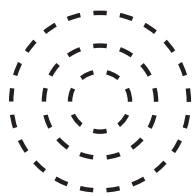
Aquest àmbit alberga tot el conjunt de regles que s'imposen i alhora s'accepten, sense massa qüestionament, com a funcionament intern del grup domèstic. No es conceben com a novetat, s'adquireixen com a pròpies en un procés de naturalització que ens condueix a entendre-les com a quotidianitat. Per exemple: A l'habitació dels pares no s'hi entra, o heu de descalçar-vos per entrar, o prohibit jugar a pilota

al menjador, entre altres normes que s'estableixen dins d'una casa.

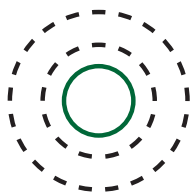
3.4 Aplicació del mètode

Un cop filtrat l'experiment filosòfic d'Sloterdijk, a partir de la concreció de cada esfera dins l'espai de relacions domèstic, se superposa amb la base de ficció extreta de les *Peces de Cambra* d'Strindberg i s'activen els àmbits d'acció desconnectats. És llavors quan es grafien uns esquemes que per mitjà de connectors s'entreveuen les alteracions, per excés i per defecte, de cada un d'ells¹⁵.

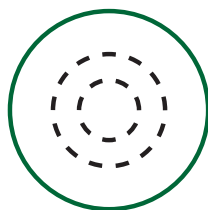
Abans de començar a veure les gràfiques completes, adjunto els components amb la seva corresponent explicació, a mode de llegenda:



Esfera estabilitzada, sense alteracions.



Esfera alterada per excés.



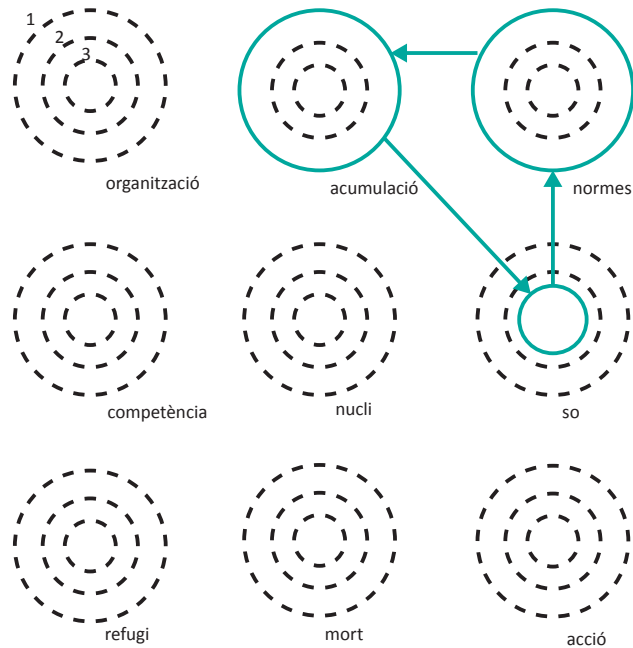
Esfera alterada per defecte.



Direcció de l'alteració entre les esferes. Estableix quina esfera efecta a quina.

¹⁵ Per tal de fer més àgil l'anàlisi de les alteracions de les esferes, s'han traduït els noms dels àmbits per un terme més proper, que resumeix el contingut global de cada una d'ells.

La tempesta



1. Alteracions detectades:

	<i>Per excés</i>	<i>Per manca</i>
<i>Esferes implicades</i>	Acumulació Normes	So

2. Anàlisi:

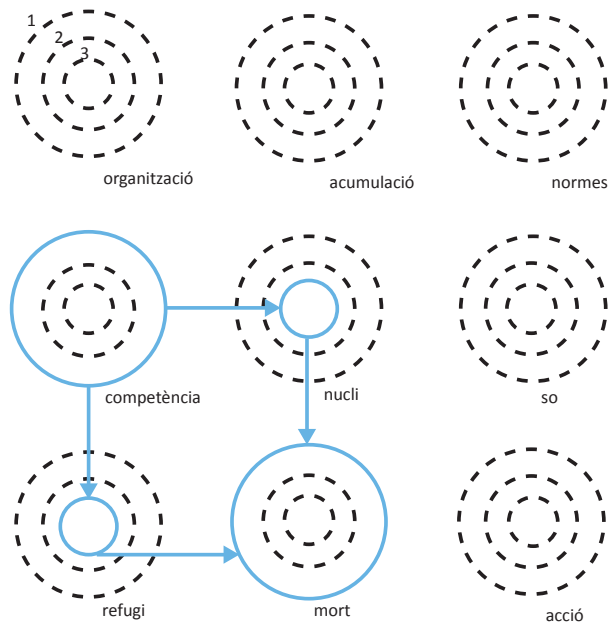
Acumulació: presència d'objectes que remeten al passat a partir d'una acumulació excessiva en el present.

Normes: imposició de normes per gestionar el record, sense el seu qüestionament, que condueixen a una rutina petrificada.

So: en aquesta casa hi regna el silenci; no s'estableix comunicació.

3. Plantejament pel disseny: com contenir el record dins la casa?

El pelicà



1. Alteracions detectades:

	<i>Per excés</i>	<i>Per manca</i>
<i>Esferes implicades</i>	Cometència Mort	Nucli Refugi

2. Anàlisi:

Competència: no existeix l'acceptació dels rols dins la casa i apareixen enveges i desitjos mal direccionats.

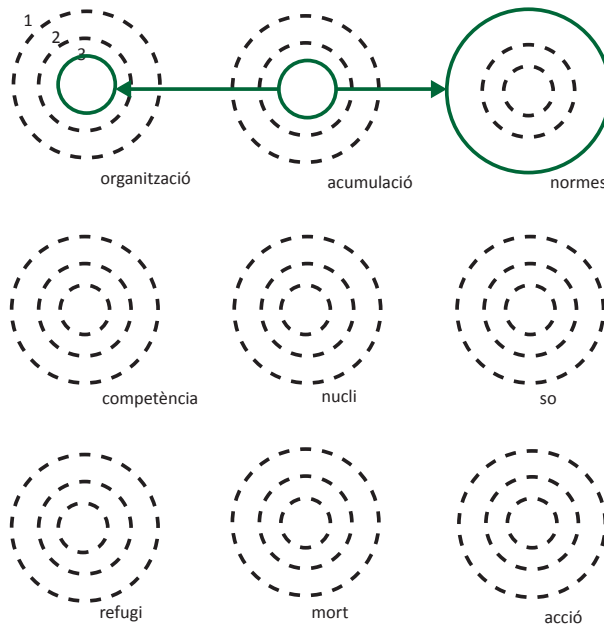
Mort: la desregulació de les distàncies crea l'aparició de fantasmes.

Nucli: desapareix la cohesió i es trenca el nucli.

Refugi: la llar deixa de ser un refugi pel grup domèstic

3. Plantejament pel disseny: com materialitzar l'integració?

La casa incendiada



1. Alteracions detectades:

	<i>Per excés</i>	<i>Per manca</i>
<i>Esferes implicades</i>	Normes	Organització Acumulació

2. Anàlisi:

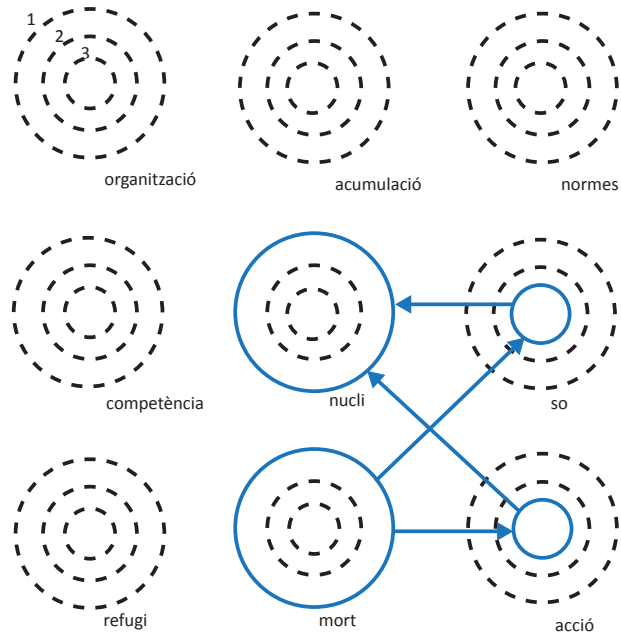
Organització: dèficit de funcions en els membres del grup domèstic.

Acumulació: ocultació i manca d'autenticitat, per mitjà de tiny i dobles parets.

Normes: imposició de normes per gestionar la falta d'autenticitat.

3. Plantejament pel disseny: com controlar l'autenticitat?

La sonata dels espectres



1. Alteracions detectades:

	<i>Per excés</i>	<i>Per mancaça</i>
<i>Esferes implicades</i>	Nucli Mort	So Acció

2. Anàlisi:

Mort: desbordament d'un passat en forma d'ocultació que es fa present.

So: no es parla de la qüestió.

Acció: tot i l'evidència de l'alteració, no s'actua en conseqüència per establir la situació.

Nucli: No existeix, es multiplica per cada personatge que es tanca en el seu propi món i en resulta una suma de "jos".

3. Plantejament pel disseny: com materialitzar l'absència?

3.4.1 Tipus ideals: les cases malaltes

Un “tipus ideal”¹⁶ és un concepte desenvolupat pel sociòleg Max Weber com un terme subjectiu en la teoria social que s'utilitza com a eina útil, i que la distància de la ciència natural. El “tipus ideal” es forma tant de característiques com d'elements comuns dels fenòmens donats, però, que no han de correspondre a totes les característiques d'un cas particular. “Ideal”, en aquest sentit, remet al món de les idees i no pas a la perfecció. L'utilització d'aquest concepte serveix per posar ordre a un aparent caos de la realitat social, en un sistema coherent intern.

A partir de l'anàlisi dels esquemes construeixo, doncs, uns “tipus ideals” de llars: les cases malaltes, quatre models de casa que són espais habitables però, no “vivi- bles” i que, per tant, defineixen quatre models patològics, en cap cas, exemplars.

La casa en reserva que remet a *La tempesta*

La presència d'objectes i d'espais, en excés, provoca un vincle massa fort amb el passat i en conseqüència la casa es manté estàtica.

La casa en cendres que remet a *La casa incendiada*

La construcció de la casa a partir d'uns objectes o espais inautèntics provoca l'alteració dels vincles per la seva falsificació, que n'impedeix l'estabilitat.

La casa en dol que remet a *La sonata dels espectres*

La falta de materialització d'un passat que es guarda en secret provoca que s'evidenciï per la seva absència dins de casa, i es creï un vincle constant amb l'ocultació que es fa present. Enllaçar constantment amb allò “que no va existir” no permet evolucionar.

La casa en flames que remet a *El pelicà*

L'absència d'integració en el grup i dins la casa provoca la desaparició de vincles efectius que distancien els membres dins el col·lectiu.

Aquestes quatre cases malaltes ajuden, per una banda, a entendre més a fons el contingut de l'obra d'Strindberg, a partir de l'espai que reforça el caràcter de les persones que viuen sota el mateix sostre, i per l'altra, porten a considerar aspectes socials i relacionals, des del punt de vista de la domesticitat, que sovint queden

16 Weber, M. <http://plato.stanford.edu/entries/weber/#IdeTyp> recuperat 16 juny

oblidats en els programes de disseny d'interiors per la seva naturalesa d'usos posteriors a la seva projectació. Per altra banda cal destacar el sistema d'inversions que hi apareix:

	<i>Elements materials</i>	<i>Vincles socials</i>
Casa en reserva	+	+
Casa en flames	-	-
Casa en cendres	+	-
Casa en dol	-	+

Així, casa en reserva és inversa a la casa en flames, de la mateixa manera que casa en dol ho és de casa en cendres.

La problemàtica de les cases recau sobre el fet que, vincles massa sòlids impedeixen la mobilitat i la casa es petrifica, és a dir que espai i persones no evolucionen i s'aturen en el temps, mentre que, quan els vincles són dèbils anul·len la seva estabilitat i s'omple de succeïments, que provoquen modificacions, en una direcció equivocada. De la mateixa manera, un excés d'elements materials fossilitzen la casa, i la seva absència d'esmesurada, la desequilibra.

4. De la ficció a la realitat: detecció de quatre casos reals

Les cases malaltes són un sistema d'identificació de patologies domèstiques útil des de dos punts de vista: per prendre consciència de l'incidència del disseny en la domesticitat, abans d'iniciar un projecte, ja que obre nous plantejaments i ,per re-soldre, també des del disseny, casos existents en cases en funcionament.

Després d'estudiar els dèficits de domesticitat, observo el meu entorn més proper i detecto quatre casos que s'inscriuen en el sistema.

4.1 Cas 1: l'estància immortal

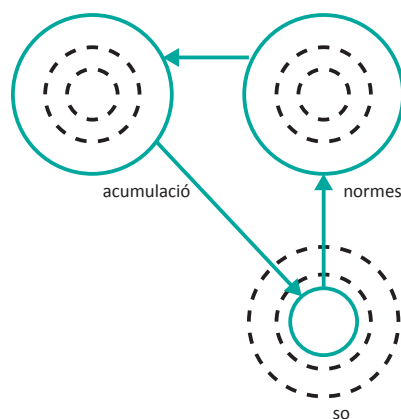
La família del meu pare sempre ha estat una família nombrosa. Els pares de la meua àvia tenien un petit negoci familiar, la ferreteria. Damunt del local s'aixecaven dos pisos. A la primera planta hi vivien els meus besavis, i al damunt hi van anar a viure els meus avis un cop casats. Per raons d'espai i pel bon funcionament del negoci, que llavors ja portava l'avi, va construir un bloc de pisos un parell de carrers més amunt d'on vivien. Va mudar-s'hi la família sencera, avis, pares i fills. El meu pare es va criar amb quatre germans més, i els meus avis també tenien cura de les seves respectives mares, la iaia Lola i la iaia Francisca, un cop van enviudar. Vivien tots junts a l'àtic del bloc que estava previst per col·locar cada un dels fills, en un pis, un cop s'independitzessin i la planta baixa per continuar-hi el negoci familiar.

Conviure dins la casa no va ser fàcil, la meua àvia sempre m'explica que la seva mare, la iaia Lola, primera propietària del negoci i filla de Manlleu, va tenir la sensació que convidar a viure la iaia Francisca, filla d'Oristà, dins de casa, va ser una intrusió en tota regla. Voltava per casa i xiuxiuejava: -de fora vingueren i de casa ens tragueren!- Tot i aquests dilemes de convivència, la meua àvia M^a Dolors vivia feliç al mig de tota la família. Però, per raons del destí i gairebé com una premonició, va morir abans la iaia Lola i amb la seva mort es va tancar la porta d'una habitació de la casa, que restaria per sempre més inútil i fermada. Els fills es van anar fent grans i van començar a deixar el niu on havien crescut. L'àtic, que havia estat sempre una llar de corredisses, cada vegada es va anar fent més gran per la falta de nens i àvia. Vam arribar els néts i vam tenir la sort, els més grans, de poder conèixer la iaia Francisca, sempre reclosa a la seva saleta comunicada directament amb la seva habitació. Era una saleta, malgrat el diminutiu, àmplia, i lluminosa. Hi recordo a la meua besàvia passar-hi hores dient el rosari quan l'anava a veure al

tornar, a les cinc, de l'escola. La seva habitació era plena de figuretes del nen Jesús, d'angelets i creus, i quan ja no va poder sortir a la saleta i feia llit, els besnèts hi entràvem a fer-li el petó de rigor i jo solia sortir-ne amb alguna figureta per endur-me a casa, o amb un rosari per encomanar-me la fe cristiana. S'havia convertit en el seu temple de repòs fins a la fi dels seus dies. En aquelles quatre parets plenes dels seus tresors hi va morir plàcidament ara farà, gairebé, deu anys.

De cop, es va fer un buit. L'espai que, per poc que era, omplia amb la seva presència va esfumar-se, i la casa va continuar eixamplant-se, ara amb una sala i una habitació buides de més. La porta va tancar-se, els radiadors van deixar d'escalfar i els llums no s'encenien. El meu avi, fill de la iaia Francisca, va cuidar-se de deixar-ho tot tal i com estava; amb figuretes, angelets i creus. De fet, es va convertir en el recinte on tot s'hi guarda, en record del passat viscut, però, engabiat en el present.

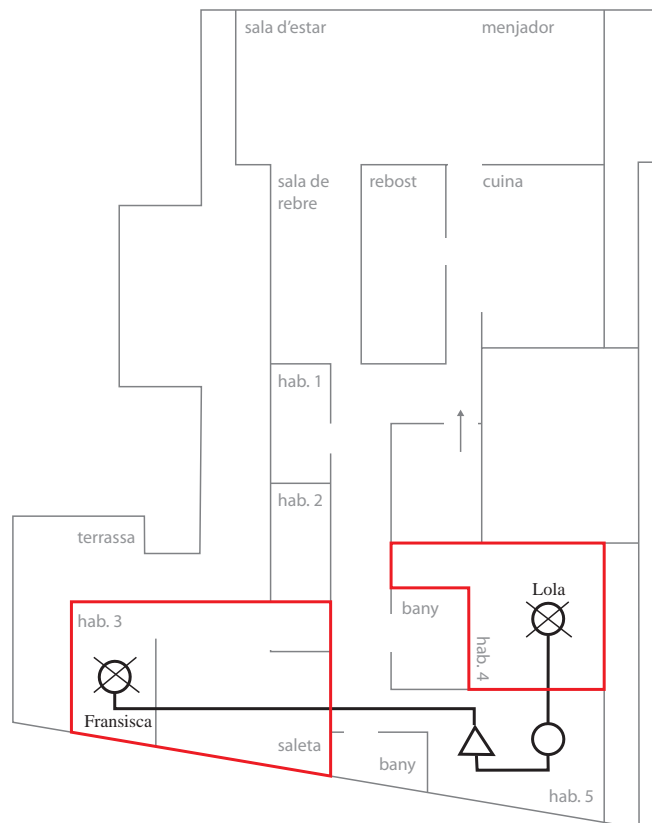
De fet, deu anys després, a vegades penso que la porta tancada és el principal indicador de la seva presència. Tot i semblar que tancar la porta aparti "aquella vida" de "la d'avui", es converteix en el record constant d'allò que va ser i que ara ja no té sentit. La falta de vida, d'entrades fortuïtes, de descoberta pels rebesnèts, l'ha convertit en la saleta on no s'hi entra. Ara, les habitacions tancades, només, obren la seva porta per dos motius. L'habitació de la iaia Lola, per guardar-hi els regals del Nadal, fet que comporta mantenir l'estança ben tancada per tal que els més menuts no hi facin cap. La saleta, només hi ha un dia a l'any que guarda a tota la família sencera, l'estona abans de cagar el tió que hi anem a resar i a cantar cançons de Nadal mentre esperem "ansiosos" l'arribada dels regals.



Si agafem aquesta història com a cas d'estudi i el comparem amb les cases malaltes veurem que per l'alteració de les esferes, ens resulta aproximar-nos a la casa en re-

serva. Les esferes alterades són: l'acumulació, les normes i el so. Que traduïdes al cas real ens porten a: l'acumulació dels objectes de la meva besàvia, la restricció de les entrades i l'estança que resta en silenci per la falta de vida al seu interior.

Tan pel meu avi, com per la meva àvia, l'acumulació de tots aquells objectes fa referència a l'enyor, al record d'aquells temps viscuts feliçment, i a la meva besàvia. Probablement és un vincle que els lliga amb la seva joventut i que no pensen trencar per bé que passin els anys. Qui hi ubica a la iaia Francisca quan hi vivia pot arribar a entendre la situació, però, tots els néts i besnéts posteriors, que no van conèixer-la, no saben la història que hi ha al darrera, i per tant, aquest enllaç que els avis persisteixen en no rompre, tampoc arriba a les noves generacions. Fins que, la saleta resta envoltada d'una aura fosca que arriba a tots els membres de la família sense explicacions. Si, pel contrari, deixem de banda el record i prenem consciència de l'espai, mantenir tota una sala i habitació buides, no porta enlloc. És clar que essent ells dos, només, les persones que hi viuen, tampoc necessiten aquella cambra per falta d'espai al pis.



Esquema de parentiu aplicat damunt la planta de distribució de l'àtic.

Llavors prenen importància els dilemes entorn:

- Què fer amb el record i l'estància?
- Quina importància i visibilitat ha de tenir el passat dins una casa plena de vida?
- Quin lloc podria destinar-se al record sense faltar el respecte a les persones que ja no són entre nosaltres?
- Quin ús es podria fer d'aquells espais que perden la seva funcionalitat primària perquè s'activen juntament amb la resta de la casa?
- Com guardar un record dins de casa perquè l'espai no es converteixi en enigmàtic i encantat?
- Si hi hagués una ubicació clara del testimoni, concentrada i determinada, aquests espais serien reutilitzables sense sentit de culpa?

4. 2 Cas 2: la taula absent

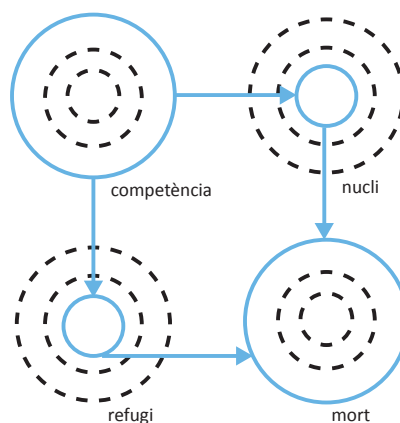
Aquesta vegada la domesticitat se situa en un pis d'estudiants de Barcelona, concretament, el que comparteixo amb tres noies més. Dues d'elles són de la colla d'amigues del meu poble. Amb l'Íngrid ens coneixem des de que fèiem pàrvuls i sempre hem mantingut l'amistat. Pel que fa a l'Ariadna, ens vam conèixer en una escola de pintura, fins que a l'ESO, coincidint al centre, vam acabar formant la colla d'amigues juntament amb l'Íngrid i vuit noies més, fins avui. Per tant, dins de casa formem un nucli molt unit i de plena confiança. La tercera noia, però, és una inquilina temporal. Tenim una habitació per estudiants d'Erasmus i cada cert temps canviem la companyia.

A finals de gener d'aquest any, va marxar l'Anke, una noia holandesa, molt divertida i alegre, tendre i pròxima. Encara que al principi ficava el nas a tot arreu, al final, ens vam acostumar a la seva presència, i de fet, ens va acabar agradant, tant que la despedida es va fer costosa. Va organitzar un comiat que va resultar ben emotiu. Va convidar els amics estrangers que havia conegut a Barcelona a casa amb nosaltres, per compartir una vetllada, la última, amb totes les persones que havien donat sentit i envoltat d'alegria l'estada lluny dels seus. La taula rodona del menjador ens va unir a totes durant les hores que entre rialles i llàgrimes vam recordar els moments que havíem viscut juntes dins del nostre piset.

Ara hi ha una noia portuguesa que es diu Liliana, i malgrat les bones intencions per totes bandes, la relació amb ella no ha aconseguit ser massa fluida. És per això que

tot i viure juntes es mantenen certes distàncies. El tracte no és ni bruscat ni de males maneres, sinó al contrari, hi ha un excés de cordialitat que fa estranya la relació per les que vivim sota el mateix sostre. Potser, perquè semblaria que hi hauria d'haver una comunió entre totes que no existeix. Ni li encomanem els riures, ni s'expliquen anècdotes, ni motivacions. Es podria dir que "convivim". En canvi, la taula rodona del menjador era un espai òptim de trobada. Cada una, des del seu lloc, podia establir relacions amb les altres, sense trepitjar-se. Era una superfície compartida de treball, àpats i fins i tot converses. Recordo el segon dia, després de la seva arribada, que jo hi menjava creps de postres amb un amic, vam convidar-la perquè s'unís a compartir les postres amb nosaltres i a construir, així, el primer contacte. També recordo quan treballava al seu ordinador i podíem compartir la seva música, o es connectava a l'Skype amb la seva família i apreníem portuguès. Quan va explicar-me el seu treball final de carrera, l'escena, també, va girar al voltant de la taula. Però, aquella taula de fusta, rodona, i càlida no era propietat de cap de les tres noies que hi vivim, sinó d'una quarta amiga que s'ha situat en una masia i que necessita mobiliari per omplir-la. Així és que, amb tot el dret, va demanar-nos si podia endur-se-la del pis i no vam poder dir-li que no.

L'únic espai col·lectiu i compartit que teníem, ha desaparegut i les trobades entorn la taula també. El sofà és un espai compartit, massa proper, per a seure-hi juntes i des de que la Liliana ha aconseguit connectar-se a Internet, a la seva habitació, que ja no hi ha cap motiu perquè estigui al menjador amb nosaltres. S'ha creat una distància física i alhora personal entre les tres amigues i ella.



Situant aquest cas domèstic als tipus ideals de cases malaltes trobem el perfil de la casa en flames. Aquesta, contempla alteracions a quatre àmbits, dels nou. Al nucli, a la mort, la competència i al refugi. Traslladat a la nostra història, pot explicar-se

que davant la falta d'integració de la Liliana i l'absència d'espais col·lectius, la taula rodona, es disgrega el nucli i el refugi col·lectiu, la Liliana es converteix en una aparició fantasmagòrica que ronda per l'espai sense compartir res amb la resta de noies que hi vivim.

Quines preguntes poden plantejar-se entorn aquesta qüestió:

- Quin són els espais que generen la distància adequada per crear col·lectiu?
- Quin paper té la taula a les nostres llars?
- Hi ha prou "taules", enteses com a espais col·lectius, dins la casa, pel diàleg entre les persones que hi viuen?
- Caldria repensar els espais segons les distàncies que creen en el grup?
- Substituint l'absència d'una taula per una altra de formes diferents, s'aconseguiria mantenir la igualtat que creava l'altra?
- De quin punt s'hauria de partir per entendre la distància justa de convivència, entre persones que no tenen el mateix nivell de confiança?

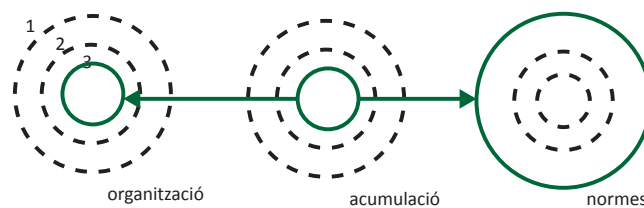
4.3 Cas 3: la reforma continuada

Una masia, que abans havia servit per cuidar porcs i altres animals de granja i amb una basta extensió de camps, es va desvincular del seu ús inicial, fins a convertir-se en una casa pairal, a la frontera entre l'aglomeració de les cases del poble que pertany, i el paisatge del camp. Conservava, però, un terreny prou ampli per fer-ne tres porcions perquè cada fill s'hi pogués construir la seva casa. Quan es va fer la repartició, van començar a construir-se la casa, al mateix temps, la germana gran i el germà petit, tot i que per la germana gran suposava un trasllat, perquè ja vivia amb el seu home i la seva filla en un pis, al poble veí, pel germà petit, va suposar la construcció de la seva primera llar amb la seva parella, encara sense fills. La germana que resta, ara fa un any, va acabar la seva casa i va mudar-s'hi a viure amb tota la família. Per tant, es va crear un nucli familiar molt pròxim: germans i mare situats al mateix indret.

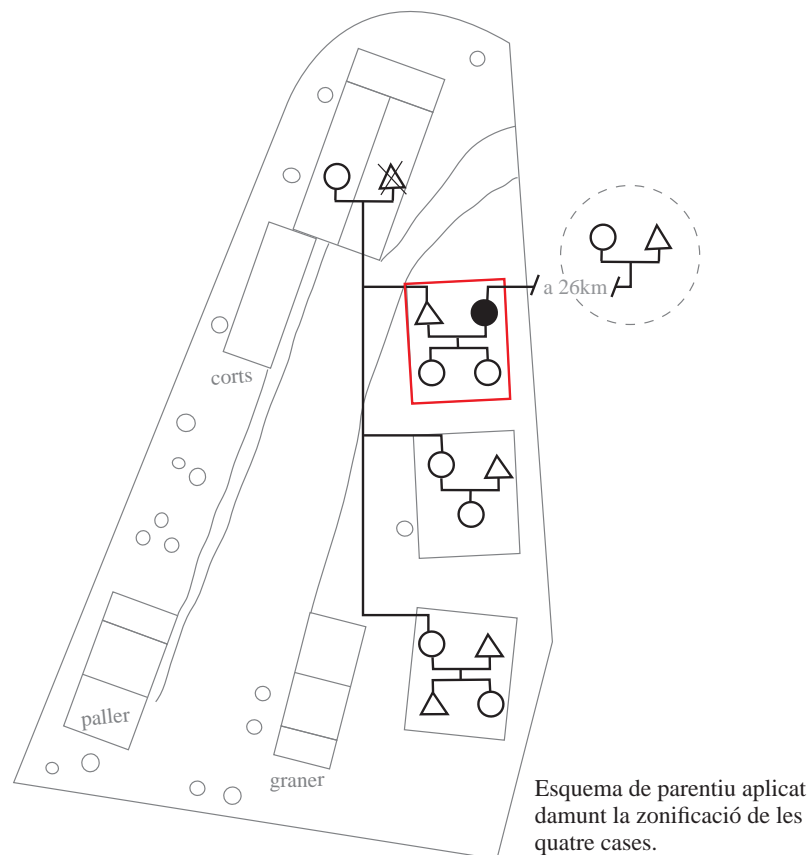
Si el vincle que uneix les dues germanes és molt estret, i la mare, difícil de tractar, la jove assoleix un paper delicat. Per bé que cada un dels fills va construir-se a mida la casa, aquest nucli que s'estava teixint, la jove ja el tenia construït amb la seva respectiva família, en una altra població. Així és que ella va viure aquest canvi com un desplaçament del refugi dels seus, cap a un altre que ja estava format.

Tot i la voluntat de crear un nou niu per a la família creixent, no ha deixat de ser una desubicació o un desplaçament del lloc on creu que ella hauria de ser. Aquest sentiment i aquesta força per fer de casa seva, també, una llar, s'ha vist representat a l'espai per les múltiples reformes que s'han fet al llarg d'aquests anys. Des del canvi de la cuina, a col·locar una llar de foc al menjador, a tapar una doble alçada per fer de l'altell un primer pis, construir per les dues filles, que tenen actualment, una caseta de fusta al jardí, repintar les parets, preparar l'habitació de les seves filles, tapar amb portes d'armari un vestidor que abans estava obert, posar venecianes al porxo del jardí per a fer-ne un espai més privat i ara recentment, obrir una porta al primer pis, que amagava al darrera un espai inacabat. El nou objectiu és pintar-lo, posar-hi parquet i moblar-lo per tal de reservar un espai perquè les seves filles hi convidin a les amigues i puguin fer-ne el que vulguin, mentre no alteren l'ordre que sempre s'ha mantingut a casa, una casa neta, impecable, impol·luta.

Encara que si es pensa bé, i no només des d'uns únics ulls, es coincideix, que aquesta habitació es construeix amb l'esperança que algun dia hi puguin arribar a dormir-hi els seus pares, per reconstruir el nucli del que va marxar.



Aquesta vegada, ens trobem davant d'un exemple de casa en cendres, on les esferes que no mantenen el seu estat òptim són: l'organització, l'acumulació i les normes. Traspassats al cas real, l'alteració material s'explica en la remodelació de la casa, que amb voluntat de fer-se la seva, desestabilitza persones i casa, ja que, sols, és "apadaçar" l'espai, i no tractar el problema des de l'arrel.



Algunes de les preguntes que s'obren:

- Com fer de la casa una llar, en un context aliè?
- Podria ser una solució construir un espai oficial, en representació a la seva família?
- Caldria adaptar un lloc d'accés restringit?
- La solució seria obrir un espai col·lectiu, a tota la família, perquè ella se'n pogués sentir part?

Des d'aquest punt de vista, les parelles que es formen amb persones de diferents cultures serien casos comparables al seu:

- Quina és la manera per distribuir un protagonisme equitatiu de les parts, per tal que cap se senti exclosa?
- Com s'ha de mantenir viva la diferència amb respecte mutu, en un context compartit?

4.4 Cas 4: el buit

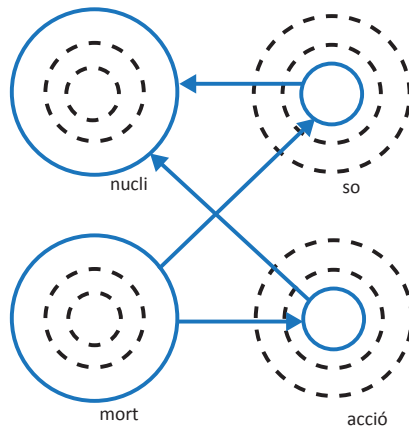
El quart, i últim cas real, no està situat en el meu entorn familiar més directe, sinó que descrivint les circumstàncies que expliquen la casa en dol, una amiga va confessar-me que a casa seva es vivia una situació semblant i que potser podia formar part d'aquest "tipus ideal". Vaig demanar-li si podia escriure'm el seu testimoni per comprovar si, realment, les esferes que es trobaven alterades coordinaven amb la casa. Adjunto el seu text, aquesta vegada en forma de poema, que expressa la sensació d'incògnia, ocultació i absència d'història que ella sent dins de casa.

8

*Tenia 8 anys i les ganes de saber
perquè la meva germana tenia uns cognoms
diferents als meus.
Ester Torrents Vila.
Raquel Santanera Vila.
"Quan era petita se'ls va voler canviar,
ara porta els meus girats del revés"- em deia la meva mare.
Era molt estrany.
No obstant, amb una fe de religiosa cristiana m'ho creia
i quan altres nens d'escola m'ho demanaven
els hi explicava la mateixa història que la mare utilitzava amb mi.
Amb els avis remenàvem fotos i, a poc a poc,
em vaig adonar que hi havia un 8.
Per què no hi ha fotos de l'Ester quan era petita?- preguntava curiosa.
Després me'n treien una o dues, més algun àlbum vell.
-I el papa?-
-I els vestidets de l'Ester de quan era petita? Per què no els puc veure?-
-Que no tenia joguets l'Ester?-
Suposo que el final les meves preguntes varen començar
a incomodar. I l'espai del 8 tant físic com històric es va arribar
a fer tan espès, gran i tèrbol que un dia el meu pare em va explicar
una altre història:
"La teva mama quan era molt jove va tenir l'Ester
i després, uns anys més tard,
em va conèixer a mi.
Malgrat tot, jo sóc el papa de l'Ester, oi que sí?"*

*Vaig assentir amb el cap i sense saber perquè
 el 8 de cop em va colgar
 fent-me venir moltes ganes de plorar.
 Tenia 8 anys.
 Però aquest no era l'únic 8 que hi havia hagut en mi.
 Després de la revelació per part del meu pare,
 molts espais es varen completar.
 Tot i això, sempre he sentit i sento que
 hi ha parts de casa que intenten amagar aquesta història.
 És absurd! Jo ara ja sé la veritat.
 Potser
 la casa
 no.*

Després de la lectura, ens adonem, que efectivament, tal com pronosticava la Raquel, la domesticitat de casa seva s'inscriu dins la casa en dol. Intentar esborrar un passat dins la casa i per tant, provocar-ne la seva desubicació, fa que l'enigma floti a la casa, i la seva presència s'evidenciï més del que les persones que hi viuen, voldrien. En aquest cas, les preguntes innocents de la Raquel, quan era petita, revelen l'incomoditat amb la que vivia.



Les esferes que queden alterades, com es pot veure a l'esquema, són: nucli, acció, mort i so. Les respostes que buscava la Raquel i no trobava són el reflex de l'absència de comunicació que existia. I malgrat al final acabessin explicant-li la veritat, la casa continua mantenint l'immaterialització d'aquest passat. Per tant, els fantasmes continuen rondant per la casa, sense tenir un lloc on poder descansar. La casa, s'ha convertit en un espai permanent on els vincles amb el passat són massa

forts per activar-la de nou.

A partir d'aquesta reflexió s'obren preguntes com:

- Com ocultar un fet, per tal que la seva presència no sigui constant?
- S'hauria de materialitzar, perquè un cop físic, desapareixés la seva presència que tot ho tenyeix?
- Quin element o elements relacionats amb el disseny de l'espai són els que incidirien en la reactivació d'un espai arrelat en el passat amagat?
- L'absència d'un objecte fa més evident un secret, que la seva presència?
- Hem observat que l'ignorància del secret és sinònim de la percepció d'aquest en forma de presència oculta i enigmàtica. Concretar un espai de secrets per visitar, equivaldria a una descoberta menys dolorosa?
- Com hauria de ser un espai que guarda secrets?

Com a reflexió final, val a dir, que la proximitat dels quatre casos reals ens serveix per mostrar que aquestes alteracions, o "patologies", domèstiques poden trobar-se a qualsevol llar del nostre entorn més proper, i alhora demostra que els "tipus ideals" de cases malaltes són útils per adquirir la sensibilitat, que sovint manca en el disseny, sobre les relacions que s'estableixen a la casa i la seva interacció amb l'entorn material.

4. Conclusions

Després d'indagar sobre els components que formen l'habitatge, s'han establert dos àmbits distints: l'habitabilitat, definida a partir de codis tècnics i normatius, a mode d'instruccions, per a la distribució i instal·lacions, a diferència de la domesticitat, que se situa en l'extrem simbòlic i que estableix una relació bidireccional entre casa i habitant, entre la cultura material i les pràctiques socials.

També s'ha comprovat que entorn el projecte d'espais domèstics, l'habitabilitat hi té una incidència clara, però basada en l'usuari tipus, amb una vida estàndard. Això comporta projectar per a les persones però no des d'elles. La domesticitat en canvi, sol quedar exclosa del procés, i la seva inclusió equivaldria a treballar des de les persones i per a elles.

Pel que fa a la ficció, ara sabem que treballa de forma general i pot albergar un cúmul de casos particulars, fet que ens aporta coneixement empàtic per a la percepció de casos similars a la vida real, i conduir-nos a solucions factibles.

En aquest treball, a partir de les *Peces de cambra*, d'August Strindberg, s'ha establert un sistema complet de cases, habitables però sense llar, on la domesticitat quedava alterada per les "patologies" entorn els vincles que es generaven dins d'elles. És a dir, amplificaven la causa i la conseqüència de la "malaltia" de l'interior domèstic. Aquests "tipus ideals" han servit de contraexemple pel disseny, per analitzar quatre casos reals que pateixen símptomes, amb el mateix origen. A més, la proximitat dels quatre casos demostra que no es parla ni de casos aïllats, ni poc freqüents. Sinó que la falta d'una domesticitat saludable es pot trobar en entorns ben propers.

Després de desplaçar-nos entre teatre i disseny, o ficció i realitat, i malgrat el sentit del treball fos del teatre, com a emissor, cap al disseny com a receptor, val a dir que el cas d'estudi ens demostra que també des del disseny, i des de la seva mirada anàtica espacial, ens entrena activament a comprendre millor l'espai narratiu de l'obra, i el seu significat simbòlic que, al seu temps, ens fomenta la capacitat d'establir relacions entre espai i persones a la vida real. Per aquest motiu, podem afirmar que es crea un vincle efectiu entre els dos àmbits.

La mirada inversa, del disseny cap al teatre, ens ha portat a entendre l'obra

d'Strindberg des d'un altre punt de vista, no només és un conjunt de quatre peces curtes al voltant de la casa, sinó que, ara, creen un sistema complet, on cada una d'elles és exemple únic dins la relació entre l'aspecte material de la casa i els vincles que es creen dins d'ella. Així, des d'obres d'altres autors, es crearien nous sistemes que focalitzarien la mirada en altres aspectes de la llar.

Tornant a les aportacions de la ficció, com a eina pel disseny, s'ha reflexionat entorn a quatre preguntes que incideixen directament al plantejament de la projecció d'espais dins l'àmbit domèstic i que no s'inclouen en el seu programa. D'aquestes preguntes en surten quatre punts a tenir en compte:

1. Cal ser conscients que les cases es projecten per a persones que hi hauran de viure, des d'aquell moment en endavant, però no es pot oblidar que tots tenim una història al darrera i que la casa s'hi sumarà. És per això que el record i la seva materialització són rellevants quan casa i persones evolucionen. La nostàlgia pot condicionar el valor simbòlic dels objectes, i de l'espai, però s'hauria d'evitar que es convertissin en "cadenaes" que retenen les persones al passat. Per això, fora bo que, des del disseny, es preguntin: com contenir el record dins la casa?

2. Cal ser conscients que sota un mateix sostre hi conviuen persones, cada una amb les seves peculiaritats, que formen un col·lectiu o grup domèstic. Però, per assentar un refugi comú, cal que totes les persones el sentin per igual, malgrat hi hagi diverses procedències (culturals, geogràfiques, familiars...) La llar hauria de compartir amb espais integradors, on cada persona se senti part d'aquella realitat, sense percebre-ho com una renúncia de l'origen. Així, la pregunta és: Com materialitzar l'integració?

3. Cal ser conscients que la casa és un reflex de les persones que hi viuen, i les persones, de la casa on viuen. Aquesta bidireccionalitat fa que una a l'altra es modifiquin. Un diàleg deshonest, on entra en joc l'intent frustrat d'amagar allò que som o de mostrar allò que no som, desvia la direcció conjunta que llar i persona haurien de seguir. És llavors que el mirall no projecta una imatge perfecte, sinó que, es desdibuixa el col·lectiu. La pregunta pel disseny que incideix directament a aquest tema és: com controlar l'autenticitat?

4. Cal ser conscients que tota llar pot guardar passats dolorosos: ruptures, canvis involuntaris, morts, secrets... i que tota casa, de nou en nou, s'exposa a aquests fets.

Amagar, intentar esborrar o ocultar la traça d'aquest passat, s'ha comprovat que n'evidencia la presència. La desaparició dels rastres materials, amb intenció o remei per negar la història, fan de la llar un espai enigmàtic i incomprensible. Les distàncies entre casa i membres augmenten i el refugi, esdevé inestable. Així, des del projecte de disseny, s'hauria de valorar la pregunta: com materialitzar l'absència dins la casa?

El disseny atent a les particularitats de la vida domèstica, i no només a les condicions de l'habitatge, hauria de considerar la relació entre els elements materials i els vincles que s'estableixen entre els habitants de la llar (vincles que, com hem vist, poden incloure individus absents) i que, en aquest treball, ha quedat encerclada pels conceptes: record, integració, autenticitat, i absència. Aquestes relacions es poden veure alterades tant per excés, com per defecte, d'elements materials, així com, per vincles massa forts, o massa dèbils, entre les persones.

El disseny, des d'aquesta perspectiva, pot aportar mecanismes de regulació que facilitin el bon funcionament dels diferents àmbits de la vida social que tenen lloc dins de casa.

5. Noves vies de recerca

La conclusió del treball deixa sobre la taula alguns interrogants i línies de recerca que podrien continuar-se investigant:

V1. Seguir la recerca sobre la domesticitat per reforçar-ne la base teòrica. Si bé en el treball s'ha partit de la història per assentar unes bases sobre aquesta, hi ha material que tampoc hauria d'apartar-se:

V1.1 Donald A. Norman, en el llibre *El diseño de los objetos del futuro* (2010) diferencia entre les coses intel·ligents autònomes i les augmentatives. A partir de l'evolució tecnològica caldria estudiar la seva incidència dins la llar i els canvis que hi provoca.

V1.2 La domesticitat a través de la imatge de la llar, des de la pintura de costums fins a la publicitat.

V2. Tal com Burke (2006) comentava, existeix la *literatura de casa*, on aquesta pren una rellevància destacable. Així, a part de l'autor escollit per aquest treball, hi ha altres autors que podrien estudiar-se i que segurament ens aportarien altres aspectes de la llar a tenir en compte.

V3. Analitzar, en obres de referència del disseny d'interiors, les solucions que aporten a problemes de domesticitat.

V4. Donat que s'està reivindicant el paper de les dissenyadores, hi hauria una major atenció a la domesticitat en dissenyadores que en dissenyadors?

V5. Es pot revisar la història del disseny d'interiors a partir de la sensibilitat domèstica? Quins aspectes s'afavoreixen i quins es marginen?

V6. De quina manera hauria d'incloure's la domesticitat dins el projecte de disseny, per tenir-lo en compte des de l'inici? Caldria una segona opció davant del programa d'usos i funcions, que malgrat el nom, respon a criteris d'habitabilitat?

V7. Com influeix la domesticitat a l'usuari tipus, de l'habitabilitat? Caldria repensar per a qui dissenyem els espais interiors domèstics?

V8. Com hauria d'introduir-se la domesticitat en l'ensenyament del disseny d'espais interiors? Quines estratègies didàctiques potenciarien la seva presa de consciència?

6. Índex d'imatges

1. reproduït a <http://gabineted.blogspot.com.es/2011/10/real-venice-na-somerset-house-londres.html>, 26-06-13
2. http://www.artcornwall.org/features/The_Lure_of_the_local.htm, 26-06-13
3. <http://piccoblogg.blogspot.com.es/2005/06/wallpaper-ohm.html>, 26-06-13
4. <http://www.hauteliving.com/2010/10/with-a-view-the-top-5-views-of-los-angeles/97796/>, 26-06-13
5. <http://www.atlasobscura.com/places/the-underground-home-2>, 26-06-13
6. <http://www.nywf64.com/undrghome03.shtml>
- 7-8. <http://pacoacosta23.blogspot.com.es/2012/05/adolf-loos.html>, 26-06-13
9. <http://www.arquine.com/blog/la-casa-wittgenstein/> 26-06-13
10. <http://www.frieze.com/issue/article/picture-piece-at-home-with-wittgenstein/>, 26-06-13
11. <http://artblart.com/tag/concrete-architecture/>, 26-06-13
12. <http://www.evermotion.org/portfolio/show/autumn/697653/53>, 26-06-13
13. http://www.architizer.com/en_us/blog/dyn/8836/ready-for-its-close-up/, 26-06-13
14. <http://hamerman.com/blog/?p=140>, 26-06-13
15. <http://www.preservationnation.org/support-us/development/restoring-the-brick-house-at.html> 26-06-13
16. <http://www.studyblue.com/notes/note/n/arch-143-final-places/deck/954669>, 26-06-13
17. <http://bibliotequear.blogspot.com.es/2010/12/carl-larsson-y-la-navidad.html>, 26-06-13
18. <http://www.bondepraktika.se/bondepraktika-originalet/>, 26-06-13

7. Bibliografia

- Aristòtil (1998) *Retòrica. Poètica* trad. de Joan Leita (1. Ed.) Barcelona: Edicions 62
- Auden, W.H. (1996) *Vint-i-set poemes* trad. de Salvador Oliva. Barcelona: Quaderns Crema
- Bal, M. (2002) *Conceptos viajeros en las humanidades, Una guía de viaje* (1.Ed.) Murcia: Cendeac
- Bourdieu, P. (2009). La casa o el món capgirat. Dins *Tres estudis d'etnologia de la Cabília* (p. 59-78). València: Universitat de València.
- Burke, P. The social and cultural history of the house Lliçó inaugural del curs 2006-7. Barcelona: Plecs Esparsos. Eina, Escola de disseny i art
- Comparativa del codi tècnic de l'edificació amb la normativa d'accessibilitat de Catalunya*, Diputació de Barcelona, Àrea d'Infraestructures, Urbanisme i Habitatge. Versió 201007005
- Colomina, B. (1991) Domesticity at war. *Assemblage* 16, 14-41
- Colomina, B. (1999). *Murs dividits. El voyeurisme domèstic. Sexualitat i espai, el disseny de la intimitat*. Barcelona: Edicions UPC
- Decret 55/2009 *Condicions d'habitabilitat dels habitatges i la cèdula d'habitabilitat* Annex 1 apartat 3
- Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* Núm 6245 - 2.11.2012
- Friedman, A. (1992) A house is not a home. *Journal of the Society of Architectural Historians*. 51(3), 239-260
- Latour, B. (2008) A cautious Prometheus? A few steps towards a philosophy of design Keynote lecture for the Networks of Design*meeting of the Design History Society. Falmouth, Cornwall.
- Löfgren, O. (2003). *The Sweetness of Home: Class, Culture and Family Life in*

Sweden. Dins S. M. Low i D. Lawrence-Zuñiga (eds) *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (pag. 142-159). Malden, Londres i Victòria: Blackwell Publishing.

de Maistre, X.(2006)[orig.1839] *Viatge al voltant de la meua cambra*. València: Publicacions de la Universitat de València

Michelle Perrot (1989) Formas de habitación dins *Historia de la vida privada*, Vol. IV. *De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial* trad. de Francisco Pérez Gutiérrez i Beatriz García (1.Ed.) Madrid: Taurus

Neufert, E. (2011) *Arte de proyectar en la arquitectura* (15.Ed.) Barcelona: Gustavo Gili

Norman, D.A. (2010) *El diseño de los objetos del futuro (1. Ed.)* Barcelona: Paidós Ibérica de Espasa Libros, S.L.U.

Novitz, D. (1993). Fiction and the Growth of Knowledge. Dins John W. Bender i H. Gene Blocker (eds.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytical Aesthetics* (p. 585-593). Upper Saddle River NJ: Prentice Hall.

Prideaux, S. (2012) *Strindberg. A Life*. (1a. Ed.) New Haven i Londres: Yale University Press

Roger-Henri Guerrand (1989) Espacios privados dins *Historia de la vida privada*, Vol. IV. *De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial* trad. de Francisco Pérez Gutiérrez i Beatriz García (1.Ed.) Madrid: Taurus

Rossi, A. El temps del teatre dins *Laboratori d'Arquitectura Teatral* recull de publicacions del 2008-2011 lulu.com

Schaeffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?* (1a ed.) Madrid: Lengua de Trapo.

Sloterdijk,P. (2006). *Esferas III* (1a ed.). Madrid: Ediciones Siruela.

Spivack, C.K.(1963) The Many Hells of August Strindberg, *Twentieth Century Literature* 9(1) 10-16

Strindberg, A. (2009) *Teatro de cámara* (1.Ed.) Madrid: Alianza Editorial.

Strindberg, A. (2007). Notes to the Members of The Intimate Theatre. Dins E. Törnquist i B. Steene (eds) *Strindberg on Drama and Theatre a Source Book* (pag. 125-135). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Wijdeveld, P. (2000) *Ludwig Wittgenstein Architect (1. Ed.)*Amsterdam: The Pepin press

Woolf, V. (2008) *Orlando*, trad. de Maria Antònia Oliver (1.Ed.) Barcelona: Proa

7.1 Webgrafia

Freud, S. (1919) Lo Ominoso. Obras completas versión digital Recuperat 18 maig 2013 a, <http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf>

Marie-Laure Ryan, Narrative Space. Dins Space and Narrative Recuperat 5 febrer 2013 a, <http://users.frii.com/mlryan/spaceentry.htm>

Mrozek, S. (1930) Revolución. Dins *La vida difícil traducción*, 1995 per Bozena Zaboklicka y Francesc Miravittles y Quaderns Crema S.A.U. Recuperat 20 abril 2013 a, <http://narrativabreve.com/2010/11/microrrelato-de-slawomir-mrozek-revolucion.html>

Philip Johnson http://press.philipjohnsonglasshouse.org/press-images/cat_view/74-brick-house-the-philip-johnson-glass-house.html recuperat 23 juny 2013

Preciado, B. Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente. Recuperat a 20 abril 2013 <http://www.hartza.com/farnsworth.pdf>

Weber, M. <http://plato.stanford.edu/entries/weber/#IdeTyp> Recuperat 16 juny

7. 2 Material Audiovisual

Murray Grigos (2005) Sir John Soane, arquitecto inglés, legado americano. arquia/documental 11. Estats Units: Fundación Caja de Arquitectos.

8. Annex

Punt 1

S. Mrozek. (1930) Revolució. Dins *La vida difícil*

A la meua habitació, el llit era aquí, l'armari allà i al mig la taula. Fins que això va avorrir-me. Llavors, doncs el llit allà i l'armari aquí. Durant un temps em vaig sentir animat per la novetat. Però l'avorriments va acabar per tornar. Vaig arribar a la conclusió que l'origen de tal avorriments era la taula, o millor dit, la seva situació central i immutable. Vaig traslladar la taula allà i el llit al mig. El resultat va ser inconformista. La novetat va tornar-me a animar, i mentre va durar, em vaig conformar amb la incomoditat inconformista que havia causat. Doncs va succeir que no podia dormir de cara a la paret, la que sempre havia estat la meua posició preferida. Però al cap de cert temps, la novetat va deixar de ser-ho i no va restar més que la incomoditat. Així que vaig posar el llit aquí i l'armari al mig. Aquesta vegada el canvi va ser radical, ja que un armari al mig d'una habitació és més que inconformista. És avantguardista.

Però al cap de cert temps... Ah, si fos per "aquest cert temps". Per ser breu, l'armari al mig també va deixar de semblar-me nou i extraordinari. Era necessari portar a terme un trencament, prendre una decisió determinant. Si dins d'uns límits determinats no és possible un canvi verdader, llavors s'han de traspasar aquests límits. Quan l'inconformisme no és suficient, quan l'avantguarda és ineficaç, s'ha de fer la revolució. Vaig decidir dormir dins l'armari. Qualsevol que hagi intentat dormir en un armari, de peu, sabrà que tal incomoditat no permet dormir en absolut, per no parlar de la inflamació dels peus i els dolors de columna.

Sí, aquesta era la decisió correcta. Un èxit, una victòria total. Ja que aquesta vegada, "cert temps" també va demostrar-se impotent. Al cap de cert temps, doncs, no només no vaig arribar a acostumar-me al canvi – és a dir, el canvi continuava sent un canvi-, sinó que al contrari, cada vegada era més conscient d'aquest canvi, doncs el dolor augmentava a mesura que passava el temps. De manera que tot hauria anat perfectament a no ser per la meua capacitat de resistència física, que va resultar tenir els seus límits. Una nit no vaig aguantar més. Vaig sortir de l'armari i vaig ficar-me al llit. Vaig dormir tres dies i tres nits seguides. Després vaig posar l'armari junt amb la paret i la taula al mig, perquè l'armari al mig em

molestava. Ara el llit està de nou aquí, l'armari allà i la taula al mig. I quan em consumeix l'avorriment, recordo els temps en que havia estat revolucionari.