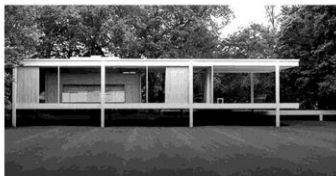


La casa como escenario de Cambios



En este apartado se propone al lector mirar con nuevos ojos a siete *casas arquetípicas*, memorables y canonizadas por la crítica, que por su influencia, difusión y popularidad son referentes indiscutibles al hablar de la casa en el campo de la teoría arquitectónica. Pero, tal como señalara Iñaki Ábalos, *los arquetipos son caricaturas* y que es difícil aceptar que la vida, la que está ahí afuera con toda su *brutalidad e incoherencia*, pueda “domesticarse” de forma tan radical. Se hace necesario reconocer que, como toda caricatura, estas casas fueron definidas por sus rasgos más acusados y que su enorme valor cultural está precisamente en esa reducción conceptual consecuencia de la necesidad de expresar de manera clara y descarnada un ideario de vanguardia.

Es así que el admirar estas obras exquisitas sin llamar la atención sobre su contexto de producción resultaría de una cierta liviandad crítica. Es por eso que se intentará rescatar la voz de quienes alguna vez las habitaron reconociendo que el refinamiento conceptual de estas casas particulares, cuyo impacto y la popularidad se ve potenciada por el aura dorada de sus célebres autores, muchas veces se saltaron la etapa de la habitabilidad, el uso o el rigor técnico para convertirse en experiencias proyectuales alejadas de los problemas de la vida cotidiana.

Durante dos mil años, las formas de las casas en occidente, se subordinaron a una serie de órdenes que detallaban las condiciones que debía cumplir la arquitectura. Estos modos de hacer, consensuados por la historia desde sus orígenes grecolatinos y sostenidos por la tratadística arquitectónica hasta fines del siglo XIX, garantizaban la transmisibilidad de una serie de paradigmas que eran considerados indiscutibles.

Las casas “clásicas” más que estructurarse en torno a las necesidades de la vida cotidiana, fueron el resultado de un a priori tipológico sedimentado a través de siglos de historia.

La vertiente pintoresca originada en Inglaterra, inspirándose en la arquitectura popular, y encarnada en diseñadores como Philip Webb, Charles Rennie Mackintosh y Edwin Lutyens va liberando a la arquitectura doméstica de aquellos rígidos esquemas compositivos, permitiendo una transición hacia organizaciones funcionales y volumétricas más flexibles y adaptables a distintas demandas del lugar y de los habitantes.

Pero es a partir del Movimiento Moderno cuando se instala un “culto a la originalidad” muy valorada por los arquitectos y los críticos y donde se intentan permanentemente soluciones novedosas despegándose de los paradigmas instituidos. Es así que el siglo XX nos deja como legado una colección de casas paradigmáticas que son muestra de la pluralidad radical del pensamiento arquitectónico del período.

En todos los casos fueron construcciones aisladas dirigidas a ricos comitentes cuyo status cultural y económico les permitió invertir en un tipo de arquitectura que, en muchos de los casos, iba a contrapelo de sus propias aspiraciones domésticas. Son también una muestra de cómo, en ocasiones, las relaciones con el cliente no suele ser el componente preferido en el proceso de diseño de los arquitectos sobre todo cuando lo que se intenta es producir una arquitectura con un plusvalor cultural más allá de la satisfacción de un encargo.

Ellas son:

La casa clásica: La Villa Capra.

La casa pintoresca: La Red House.

La casa máquina: La Ville Savoye.

La casa paisaje: La casa Kauffman.

La casa abstracta: La casa Farnsworth.

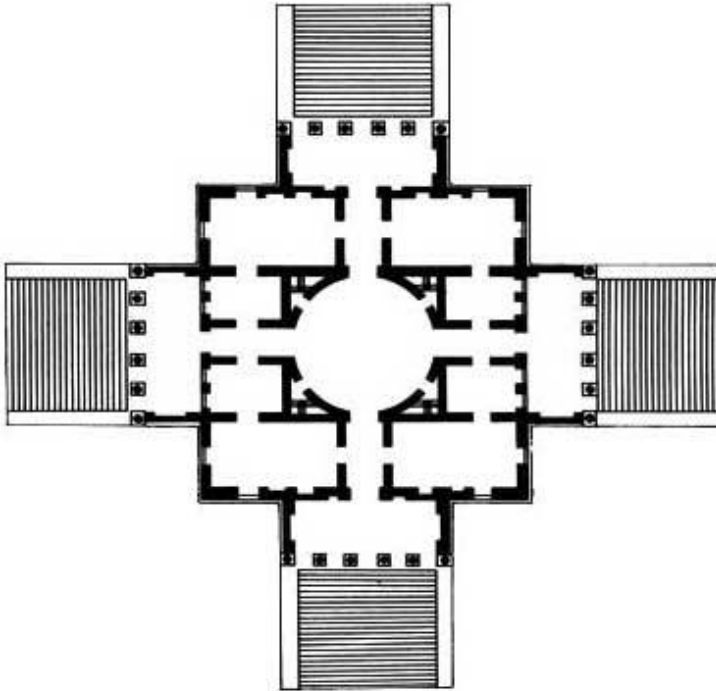
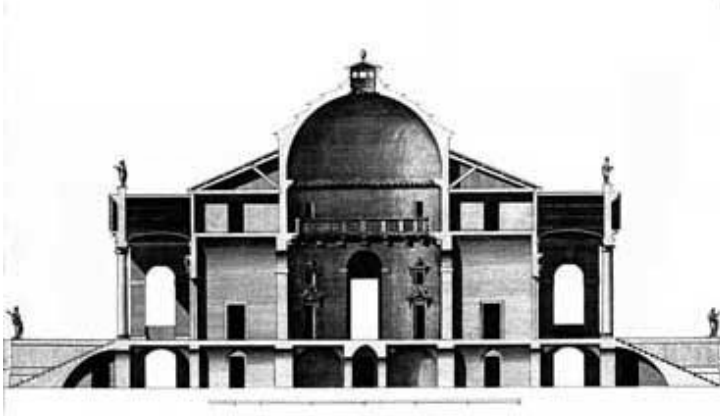
La casa figurativa: La casa Vana Venturi.

La casa extrema: La Villa Dall’Ava.

La casa clásica:

La Villa Capra - Andrea Palladio – 1566





la Curia Romana después de haber sido vicario apostólico, el sacerdote y conde Paolo Almerico decide volver a su ciudad natal, Vicenza, y construirse una residencia de campo. Sin tener una familia con quien convivir no tenía necesidad de un gran palazzo pero sí de una villa sofisticada que le diera visibilidad social y que a su vez fuera un refugio tranquilo de meditación y estudio.

La respuesta de Palladio ante el encargo es una reelaboración del tema clásico del “espacio sagrado” para una tipología de carácter residencial. Probablemente inspirando por el Panteón romano que en aquellos tiempos era denominado “la rotonda, el arquitecto combina aquí figuras geométricas simples dando protagonismo a un espacio circular rematado por una enorme cúpula iluminada desde lo alto. Es así que a semejanza con los antiguos templos romanos, cuatro poderosos pórticos de acceso confluyen a esa impactante sala central que es el centro compositivo del edificio. Alrededor de este lugar, se agrupan, como rectángulos perfectamente simétricos, las diferentes habitaciones de la casa que definen el cuerpo cúbico de la construcción. Es el anclaje con lo terreno y lo mundano, es la concesión que hace Palladio a las demandas de la vida doméstica.

El resultado es de una magnificencia y un equilibrio inusitados; según algunos autores es en esta estancia (la sala rotonda) donde se empieza a comprender lo que quiere decir Palladio cuando le asigna al círculo los atributos divinos de unidad y uniformidad.

Ni Palladio ni el propietario Paolo Almerico llegaron a ver la al edificio terminado, a la muerte del arquitecto en 1580, le sucede Vincenzo Scamozzi que fue contratado por Almerico para supervisar las tareas de finalización, limitadas al cuerpo principal y a la construcción de la cúpula rematada con la linterna.

La casa se mantuvo con su espíritu original hasta 1591 cuando la adquiere la familia Capra, quienes le encargan también a Scamozzi la construcción de las dependencias adyacentes destinadas a la vida rural. Ahora esta villa, como tantas otras proyectadas por Palladio en el área, reflejará también el afán de la burguesía agrícola adinerada del Véneto de poseer un lugar representativo que domine sus territorios y sirva para reuniones sociales fuera del ámbito de la ciudad.

Con el objeto de lograr una armonía entre arquitectura y naturaleza, tan propia del cinquecento veneciano, Palladio ubica la villa sobre un montículo que domina el grandioso paisaje de la campiña. El uso multiplicado del pórtico en cada una de sus fachadas permite que sus moradores tengan buenas vistas protegidos del sol desde cualquier ángulo de la vivienda; esta equilibrada posición, entre dominante y a la vez integrada al entorno, le confiere a la obra su particular elegancia y majestuosidad que explica su poderosa influencia posterior.

Con el tiempo la villa se convertirá en refinado punto de encuentro para los aristócratas vicentinos, lugar destinado a la diversión y a los “ocios literarios” y sede de veladas a las que asistirían las más encumbradas figuras del pensamiento europeo. Johann Wolfgang Goethe participa de estos encuentros y se gratifica al comprobar la vigencia de la obra y el pensamiento de Palladio dentro de los círculos intelectuales de Vicenza y particularmente se admira de la magnificencia de la Villa Capra de la que hace la siguiente observación dos siglos después de su construcción:

*“Hoy he visitado la suntuosa casa llamada La Rotonda, situada en una agradable colina, a media legua de la ciudad. Es un edificio cuadrado que encierra una sala redonda, iluminada con luz cenital. Por los cuatro costados se sube ancha escalinata que conduce á un pórtico, formado de seis columnas jónicas. Quizás la arquitectura no desplegó nunca mayor lujo. El espacio de las escalinatas y pórticos es mucho más grande que el de la casa misma; pues cada lado, aisladamente, podría ser fachada de un templo. Del interior puede decirse que es habitable, pero no cómodo. La sala tiene bellas proporciones; los cuartos también, más apenas serían suficientes para las necesidades de una familia opulenta en su residencia de verano. En cambio es siempre espléndida, desde cualquier lado que se la mire, gracias al país en que se halla emplazada. Ofrecen gran variedad la masa del edificio y las columnas salientes a los ojos del que lo observa en derredor, y la idea del propietario fundador realizase entera, porque deja tras de sí un grande y buen fideicomisario y un monumento sensible de sus riquezas. Y así como el edificio vese de manera admirable desde todos los puntos de las cercanías, de igual modo la vista desde él es de lo más agradable. Se ve correr el Bacchiglione y bajar las embarcaciones hacia Brenta.”*¹

Como extraordinario ejemplo de la arquitectura del Alto Renacimiento, la Villa Capra se caracteriza por eliminar los elementos superfluos y decorativos y por la búsqueda de una monumentalidad basada en la simplicidad y la armonía. En la casa, todo resulta perfectamente coherente, la longitud, la altura y la geometría que están determinadas por un sistema de proporciones racionales, derivado de Vitruvio y Alberti, siendo la única obra de Palladio que se corresponde exactamente con la ilustración de su obra teórica: *I Quattro Libri dell'Architettura*..

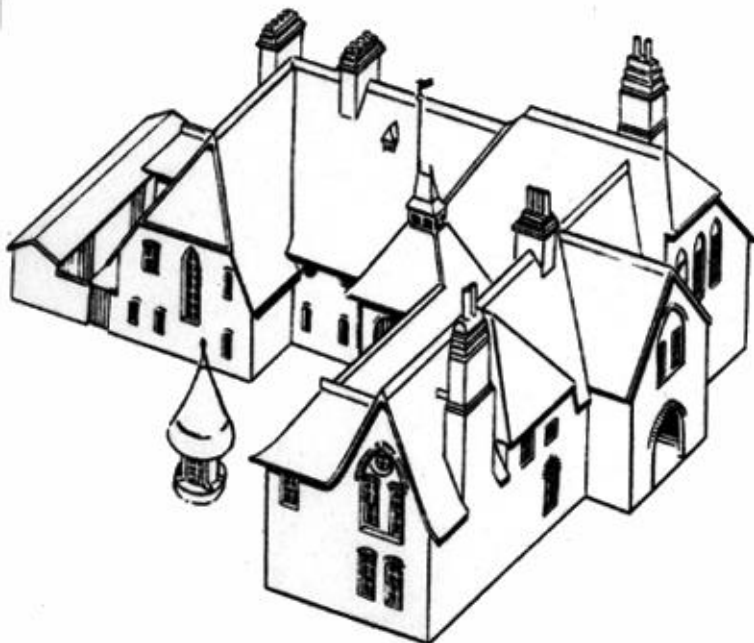
Pero como toda obra manierista esta casa de Palladio es también subjetiva e inestable, con sorprendentes distorsiones y manipulaciones de los órdenes clásicos, imprevistos cambios de escala. Es cabal ejemplo de un inquietante período de la historia de la arquitectura que sirvió de antesala a la pura invención y desenfreno del barroco.

¹ **Goethe, Johann Wolfgang**
Viaje a Italia
Zeta bolsillo. Madrid -2009-

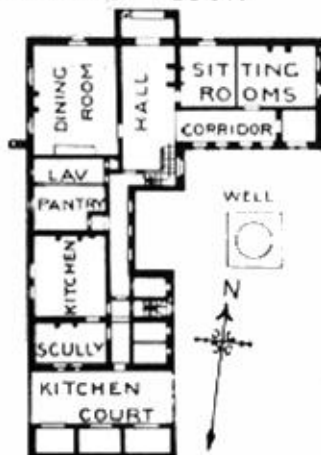
La casa pintoresca:

La Red House – Philip Webb- 1859





GROUND FLOOR



FIRST FLOOR



La Red House es quizás el primer diseño de "casa moderna" que se aleja de los rígidos parámetros del Beuax Arts, para tomar un rumbo alternativo.

Esta casa, con aire a campiña bucólica, fue proyectada por el arquitecto Philip Webb para William Morris, una figura singular en la historia inglesa de la segunda mitad del siglo XIX, considerado el artífice del gran impulso en la renovación de la estética conservadora dominante y de la popularización del arte en Inglaterra y en casi toda Europa.

Personaje polifacético, Morris fue poeta, pensador, pintor y diseñador, sus ideas sobre un arte socializador le indujeron a una actuación política militante: era necesario cambiar la sociedad y el arte podía ser uno de los medios. Sus propias palabras son el reflejo de su sensible ideario personal:

*"No quiero el Arte para unos pocos"...
"Cada uno de nosotros está comprometido a vigilar
y custodiar el justo ordenamiento del paisaje terrestre,
cada uno con su espíritu y sus manos, en la porción
que le toque, para evitar que el tesoro que transmitamos
a nuestros hijos sea menor que el que nos dejaron nuestros padres."*

Pero quizás el mayor mérito de Morris haya sido el de haber introducido a través de su labor práctica y teórica una nueva manera de entender la actividad creativa, promoviendo la integración de las artes y revalorizando a las denominadas artes menores. Según Morris, cualquier objeto debía estar concebido pensando en su belleza, su función y su calidad anticipando lo que luego sería la base ideológica de la Bauhaus: *los productos de diseño deben ser accesibles para todos.*

En 1859, luego de contraer matrimonio con Jane Burden, modelo de los pintores prerrafaelistas, William Morris decide construir un hogar para ambos y convoca al arquitecto Philip Webb para su diseño. La casa debía ser para alguien que era mucho más que un diseñador, era para un ferviente socialista, un erudito, y un defensor del medio ambiente, debía ser una especie de manifiesto con que difundir sus ideales.

Morris quería una casa y también un "Palacio de las Artes" en el que él y sus amigos *prerrafaelistas* pudiesen disfrutar produciendo obras de arte. De hecho fue aquí, durante una cena en 1861, en donde surgió la idea de crear -casi como en una broma-, "Morris, Marshall, Faulkner & Co.", la empresa de diseño de adornos y de muebles en las que trabajaron Morris, Rossetti, Charles Faulkner, Ford Madox Brown, Philip Webb, y Marshall.

El resultado fue una arquitectura basada en la recuperación y adaptación de los usos y costumbres del lugar mediante un repensar del trabajo manual ante nuevos tiempos y nuevos idearios de libertad e individualidad. La casa está construida con materiales a la vista, con el tradicional ladrillo rojo británico y un techo de tejas de compleja geometría; en su interior predominan la madera, los azulejos y el vidrio; la decoración interior recuerda el mundo medieval y vegetal, las pinturas murales y vitrales pertenecen a Edward Burne Jones.

Los autores evitaron seguir la rigidez de cualquier estilo y atendieron sobre todo a la utilidad práctica; el aspecto exterior del edificio surge directamente de los volúmenes necesarios para albergar las funciones interiores. Como sucede en la arquitectura popular en la que se inspira, la vivienda podría crecer según cambieren las necesidades de la familia sin que eso afecte su concepto inicial.

Es también un primer paso para integrar la naturaleza con la arquitectura: el jardín es un ejemplo de espacio exterior entendido como una dependencia más de la casa. En su intento de imitar lo casual y aleatorio de las composiciones vegetales silvestres, remeda la naturaleza mediante una especie de hiperrealismo paisajístico en sintonía con sus contemporáneos pintores prerrafaelistas que le otorgaban a los detalles del paisaje el mismo valor que al elemento principal contraponiéndose a las más básicas reglas del arte.

Si bien la obra refleja la admiración por la autenticidad y humanidad de los métodos constructivos medievales, no es la vuelta al pasado, sino la ruptura radical con la arquitectura “de estilo” lo que hace de esta casa precursora de la arquitectura del siglo XX. En la Red House se tiene un primer modelo de arquitectura funcionalista que a la vez integra la arquitectura, la decoración, la escultura, la pintura y todas las artes aplicadas queriendo darle a las “artes menores” el mismo valor que a todas las demás, adelantando uno de los puntos principales de la arquitectura moderna.

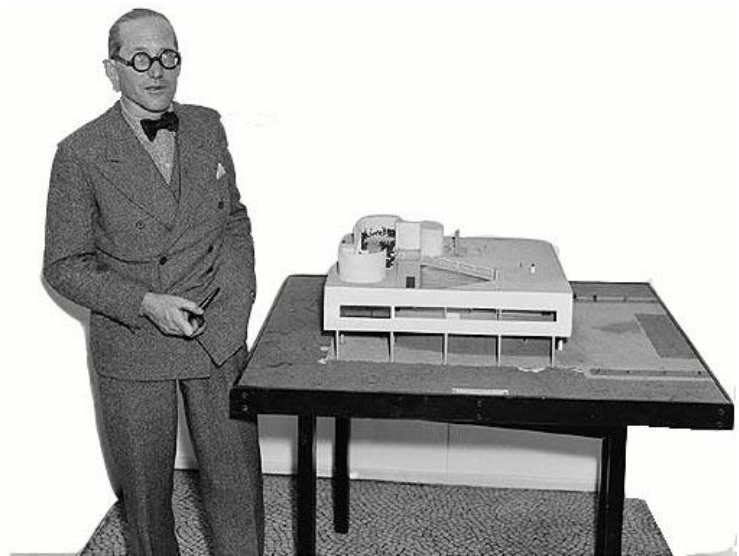
Morris intentó una arquitectura para el pueblo, pero la elaboración artesanal y la exigencia de una gran calidad de los detalles hizo que las construcciones de Arts & Crafts resultaran caras e inaccesibles a las clases populares.

Según Pevsner, el fracaso de Morris fue el de no interpretar “el espíritu de la época” atribuyéndole un apego excesivo a la tradición, reconociendo que *“la civilización moderna se basa en la máquina y ningún sistema que quiera estimular o financiar la enseñanza de la artes puede considerarse sano si no reconoce esto”*.

Pero quizás uno de los legados más importantes de las arts and crafts haya sido el atraer a un grupo de arquitectos de avanzada que por primera vez se enfrentaron al problema de la planificación urbana, entre ellos Ebenezer Howard y su ciudad jardín.

La casa máquina:

La Ville Savoye - Le Corbusier – 1930²

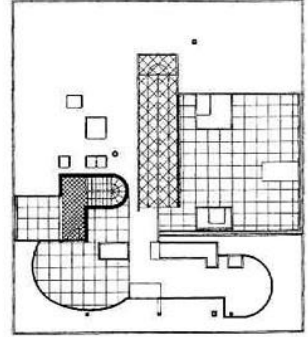
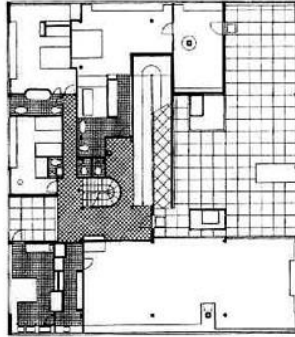
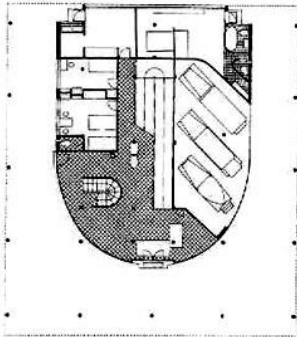
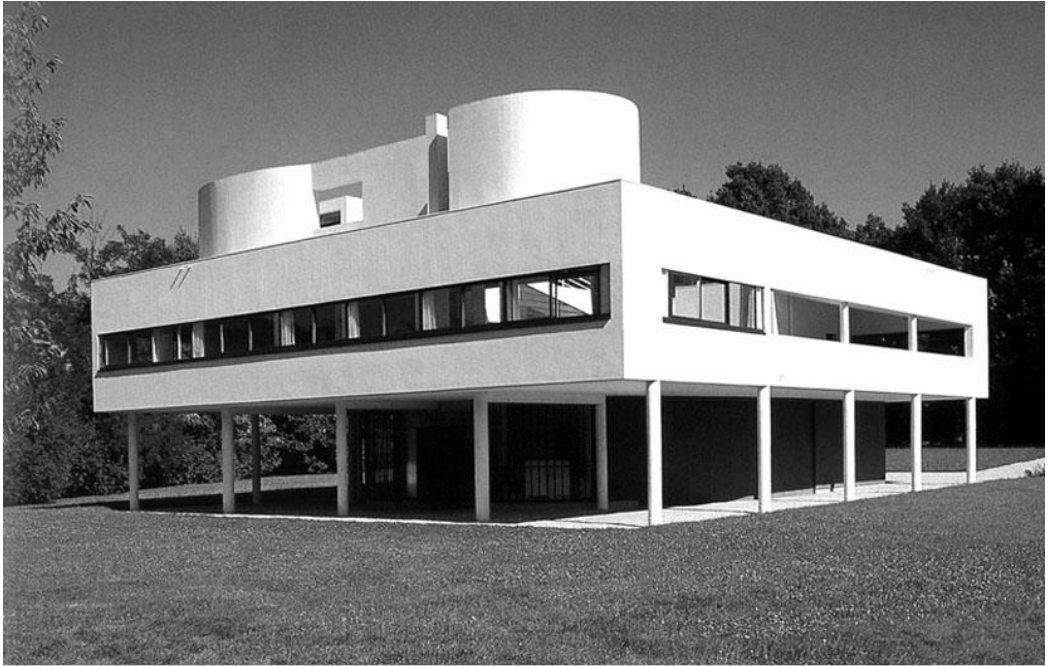


² Basado en:

Quetglas Josep.

Les Heures Claires.

Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 2ª ed. San Cugat del Vallés, Massilia, -2009-.



El matrimonio Savoye era una típica pareja de parisinos acaudalados cuya vida se desarrollaba en la efervescencia de los locos años veinte en una Francia que en ese momento (y por poco tiempo) está en paz. Eugenia tiene 40 años y es hermosa, su marido tiene 48 y es un exitoso hombre de negocios: el porvenir les pertenece, el horizonte está despejado. Le Corbusier se encuentra frente a estos clientes que quieren una casa de campo que logre detener a ese momento de su existencia, anhelan luz, que todo sea sencillo, práctico, moderno y confortable, lo que quieren es construirse una casa de campo y ser felices ahí, quieren un lugar donde comer, dormir, amar, reír, llorar, y compartir todo ello con los suyos.

Los Savoye no tenían ninguna intención de dejar una obra maestra para la posteridad, y menos aún de lanzar un manifiesto arquitectónico; probablemente si al matrimonio le hubieran hablado de *machine a habiter*, la relación con Le Corbusier se hubiera cortado inmediatamente.

Tal como demuestran las numerosas cartas que se conservan, fue Eugenie Savoye quien llevó adelante la comunicación con el arquitecto. Nacida en Lille en enero de 1888 era una mujer inteligente, vital y autoritaria, seguramente Eugenia habría conocido por diferentes revistas fotos de casas construidas por Le Corbusier, y *es ella quien va a optar por la modernidad, cuando toda su historia, su cultura y su ambiente personal la llevaban naturalmente a adquirir un castillo, tan imponente como pretencioso.*

Por su parte, Pierre, que procedía de una familia burguesa del norte de Francia, como hombre de negocios, es una persona muy ocupada y dedicará poco tiempo a la construcción de la villa. Es claramente la casa de su mujer, él es quien estará atento a los costos de la construcción.

Pero hay que decir que, para Le Corbusier los Savoye fueron los clientes ideales, sin ideas demasiado preconcebidas, querían una casa prestigiosa y a la última moda, tenían un programa preciso y una total confianza en su talento.

Es así que en el encantador suburbio verde de Poissy en Francia Le Corbusier apenas apoya sobre el césped a un paralelepípedo blanco, bautizada por el matrimonio Savoye como "*Las Horas Claras*", nombre que convierte en palabras un deseo de luz, pureza y transparencia.

En la Ville Savoye se exhiben claramente los fundamentos con los que Le Corbusier conformó parte del núcleo de la ortodoxia del Movimiento Moderno, proponiendo una nueva relación entre el individuo y la naturaleza. La casa es planteada como una pura invención racional contrapuesta a su entorno, sus formas geométricas contrastan deliberadamente con la pluralidad multiforme del mundo natural separándose de él mediante sus célebres pilotis. Este desprendimiento de la Villa Savoye de su contexto físico está en consonancia con el contexto industrial de principios del siglo XX, de allí la idea de la casa como una entidad mecanizada. Es así que el edificio se posa en el campo como ajeno al paisaje, como un avión, como un dirigible, como un aparato más que sirva de modelo para la producción en serie.

Pero su metáfora más potente es la imagen de uno de los artefactos más atractivos de la época: el trasatlántico. La cubierta superior evoca chimeneas, la tersa epidermis de sus muros exteriores es análoga a la de las construcciones náuticas y su soledad

dentro de una planicie la hace aparecer como un objeto flotante. *“La casa se alimenta del sueño de estar a bordo de un barco. Vivir allí debe ser un espléndido viaje a sol”*. Esta fascinación que sentía Le Corbusier por los barcos se transfiguró en la Ville Savoye en una utopía que encontraba a las máquinas al servicio del hombre y la daban tiempo para el gozo y el disfrute de la vida. Las habitaciones principales elevadas del plano de tierra son también la metáfora del sueño de estar en un lugar por encima de las incomodidades de la vida diaria. A bordo uno se aleja del lugar inmediato, uno se sitúa en una cubierta donde disfrutar del sol y las vistas.

La imaginería es precisa y está disciplinada por su geometría y monocromía; es el *“juego mágico de los volúmenes bajo el sol”*.

Pero el placer de habitar “Las horas claras” fue para los Savoye un placer de corta duración, en otoño de 1939, se declaró la segunda guerra mundial y tras la invasión alemana a Francia en 1940, la casa fue abandonada y posteriormente bombardeada e incendiada durante la Segunda Guerra Mundial.

Tras diez años de trabajo paciente en los archivos de la Fundación Le Corbusier, Tim Benton en su magnífico libro *Las Villas parisinas de Le Corbusier* traza la historia de los proyectos de casas diseñadas por el arquitecto en París en la década del `20 y apunta que los dibujos siempre fueron más importantes que la propia obra construida. Mediante un poderoso poder de seducción Le Corbusier entusiasmaba a sus clientes con sus argumentos teóricos pero raramente conformaba con el producto terminado. La decepción y las molestias solían aparecer cuando, por encima de las ilusiones artísticas y espirituales del maestro se imponían las realidades de la economía y la técnica.

Los problemas con el Sr Savoye comenzaron cuando se dispararon los presupuestos y hubo que reparar un sinnúmero de problemas constructivos: *“Llueve en el salón, llueve en la rampa y el muro del garaje está completamente mojado. Además, llueve en mi sala de baño, que se inunda con cada chaparrón”*³. Los experimentos puristas de Le Corbusier solían venir acompañados de problemas constructivos lo que obligaron a la Ville Savoye a ser restaurada por lo menos tres veces en la historia reciente *“... y a juicio de los corbusierólogos mas fanáticos, nunca del todo bien salvo en la última, aunque tiene cuestiones de reconstrucción discutibles en parte debidas al escaso interés del maestro por la yuxtaposición de hormigón y mampostería, masas de dilatación bien diferentes...”*⁴. Se sabe que los excesivos costos iniciales de la villa y la mala la calidad de su construcción, han sido algunas de las causas del rechazo de Pierre Savoye de repararla después de la guerra.

En 1963 fue declarada patrimonio arquitectónico nacional de Francia por parte de André Malraux, entonces la vivienda, habitada por muy pocos años, consuma para la historia su destino de monumento, su reconocido carácter de "obra-manifiesto", y al mismo tiempo es una obra plástica de puro lirismo.

³ **Benton, Tim** .

Les villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930. L'invention de la maison moderne. Editions de la Villette. Paris – 2007-.

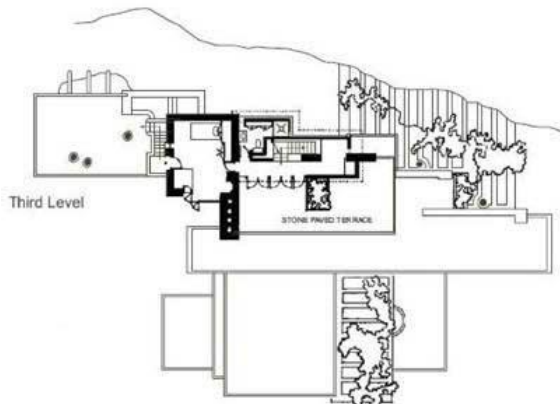
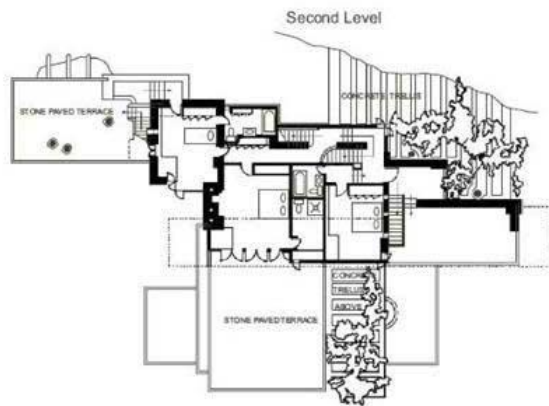
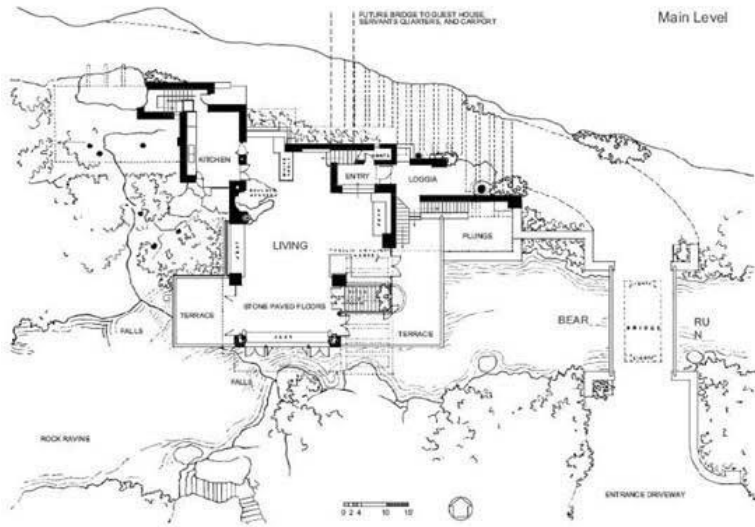
⁴ **Fernández Roberto**

Crítica: La máquina de habitar
Revista 1:100 N° 20 Abril -2009-

La casa paisaje

La casa Kauffman – Frank Lloyd Wright- 1935





El señor Wright (como le conocían cariñosamente sus alumnos) era un hombre de contrastes: era luminoso y sombrío, mezquino y generoso, a la vez que colérico y tranquilo con un carácter jalonado de caprichos y mezquinas crueldades, así como de brillantez y entusiasmos pueriles.

En plena crisis del '30, decide dedicarse a la docencia e inaugura su primera "hermandad Taliesin", una suerte de escuela y residencia estudiantil enclavada en el desierto, fue un modo de construir un sueño personal, un lugar donde pudiera combinar su pasión por la enseñanza con su estudio de arquitectura y, según dicen, conseguir mano de obra gratis (sus aprendices) a los que no solo no pagaba por sus servicios sino que además les obligaba a realizar las tareas domésticas. Pero Taliesin es también la obra más autobiográfica de Wright, cuya continua reconstrucción después de sucesivos incendios e historias trágicas, relata una historia arquitectónica tan apasionante como personal y humana.

Los Kaufmann, eran una familia de comerciantes judía dueña de una cadena de almacenes en Pittsburg que deseaban ganarse el respeto de la prejuiciosa y antisemita sociedad de la época. Para los Kaufmann tener una casa de Wright podría ser una manera de obtener una renovada visibilidad social ya que aún era considerado el más grande arquitecto norteamericano vivo. Edgar Kaufmann Junior, quien tendría un papel importante en fomentar la relación de su padre con el arquitecto, estudió arquitectura durante un corto periodo de tiempo en Taliesin, durante una época en la que un sexagenario Wright hacía una década que no tenía un encargo importante.

Los Kaufmann eran poseedores de una parcela boscosa fuera de la ciudad con una cascada del Arroyo del Oso y algunas cabañas de madera. Cuando algunas de esas construcciones fueron deteriorándose, el señor Kaufmann entró en contacto con Wright a través de su hijo, para encargarle lo que será una de sus obras más importantes y un ícono de la arquitectura mundial la célebre Fallingwater.

*"En un hermoso bosque se alzaba junto a una cascada una plataforma sólida y alta de roca, y parecía que lo natural era construir la casa encima, en forma de voladizo, sobre la caída de agua... Además estaba (claro está) el cariño del Sr. Kaufmann por ese bonito lugar. Le encantaba el sitio sobre el que la casa estaba construida y le gustaba oír el sonido del agua. Esto se convirtió en el principal motivo del diseño. Creo que puedes oír la cascada cuando observas el diseño" ...*⁵

Wright era especialmente seductor con sus potenciales clientes, se mostraba divertido y encantador, a veces excéntrico y solía compartir con sus clientes vivencias que luego trasladaría a sus ideas de proyecto. Recorre el área de implantación acompañado por Kaufmann quien le cuenta el placer que experimenta al salir de cacería por el bosque y dormir a la intemperie, entre los árboles y junto a los saltos de agua. Quizás las más poderosas ideas de la casa, la de esas terrazas despejadas que prolongan la superficie

⁵ Frank Lloyd Wright
en una entrevista con Hugh Downs, -1954-

de los dormitorios sobre la cascada, surja de la necesidad de anexión de aquel espacio para dormir al aire libre y escuchar desde allí la corriente del agua.

La casa, construida entre 1935 y 1937, no solo le devuelve fama mundial a Wright sino que es el fruto de todo un cúmulo de experiencias y vivencias propios de un arquitecto en su madurez proyectual y creativa. Dice la leyenda que la casa estuvo elaborándose durante nueve meses en su cabeza y ni una sola línea fue dibujada en ese tiempo ya que como el mismo solía recomendar a sus alumnos: *"Concibe el edificio en la imaginación, no en el papel sino en la mente... Déjalo vivir allí... tomando forma definitiva gradualmente antes de comprometerse con el tablero de dibujo. Cuando aquella cosa viva para ti, comienza a planearlo con herramientas. No antes..."*.

Y no fue hasta que Edgar Kaufmann anunciara su visita a Taliesin (septiembre de 1935) que Wright se sentó y dibujo el primer boceto de la casa, y posteriormente los planos de la Casa de la Cascada que fueron dibujados en tan sólo 140 minutos.

Durante ese lapso, muchos elementos hubieron de confluír en la mente de Wright para producir un resultado tan peculiar. El propietario procuraba una casa íntimamente integrada al paisaje, y el autor responde con un diseño que materializa el vínculo mediante un desafiante desarrollo técnico con audaces voladizos de hormigón tendidos al vacío, y un juego de pérgolas y terrazas que la convierten en un episodio tanto o más interesante que el boscoso y abrupto paisaje donde se asienta. La cascada se revaloriza y el entorno se potencia transformándose en único y memorable, la casa deviene en escenografía, en espacio de representación de la ficción humana de vivir en lo silvestre. Según el maestro *"...diseñada para la música de la cascada...para quien le gusta oírlo"* y hasta hoy en día el sonido de la cascada se percibe desde cualquier lugar de la casa.

Si la lógica de las villas Capra y Savoye es el contraste en beneficio mutuo entre arquitectura y naturaleza, en Fallingwater la motivación es que la arquitectura nazca del principio orgánico de la naturaleza y que dialogue armónicamente con ella. El arquitecto resuelve el edificio a través de un juego de metáforas: la cueva, los estratos, las frondas. Las circulaciones, múltiples, fluidas y aparentemente confusas, hablan de esos vasos multiformes por orgánicos, con que se nutre la naturaleza y del fluido que las comunica. El espacio interior fluye y el espacio exterior se confunde con la arquitectura que se interpenetra con lo natural en un juego de claroscuros que no muestran su exacto contorno, su dentro y su afuera.

El uso de materiales naturales como la madera y la piedra contribuyen a crear una atmósfera cálida y acogedora en los generosos espacios de reunión. La domesticidad es explorada, como en las prairie houses, haciendo girar la vida cotidiana alrededor de la chimenea, del fuego como elemento simbólico en torno al cual deberá congregarse el núcleo familiar.

En el planteo se eliminan los componentes de la casa tradicional como el basamento, el techo inclinado como coronamiento, la puerta principal y el orden jerárquico. Wright propone un diseño en el que conviven las masas expansionadas y apenas delimitadas de las propuestas neo-plásticas de De Stijl con la simpleza y la flexibilidad de los espacios de la arquitectura oriental.

Para sostener la famosa terraza en voladizo el arquitecto apela a una serie de audacias estructurales y constructivas que al parecer sembraron la desconfianza de E.J. Kaufmann quien secretamente aumentó el acero en la estructura de hormigón armado. Este hecho motivó la ira del arquitecto pero gracias a esa armadura extra las terrazas no colapsaron ya que Wright al parecer se había equivocado en el cálculo estructural. En los años 90 se observaba una deformación de hasta 20 cm en los voladizos por lo que debieron realizarse trabajos de postensado en el año 2001 que lograron estabilizar la estructura, pero costaron 11,5 millones de dólares, unas 100 veces el costo original de la casa.

Edgar Kaufmann hijo, de quien algunos autores dudan de su decisiva influencia en el encargo de la obra, fue quien se encargó de conservar intacta la arquitectura de la Casa de la Cascada junto a su mobiliario, su tapicería original (también diseñados por Wright específicamente para la casa), su fina colección de arte, y el entorno natural que los Kaufmann tuvieron a bien de proteger. Gracias a ellos la casa está hoy abierta al público y se conserva como uno de los más queridos monumentos arquitectónicos de los Estados Unidos.

Puede decirse que Fallingwater es la concentración de un anhelo enraizado en el espíritu norteamericano: el ideal de aislamiento, reposo y contacto con lo natural, la síntesis del modo de vida "usoniano", el sueño del habitante de una nación basada en los principios individuales y de una noción ingenua de libertad.

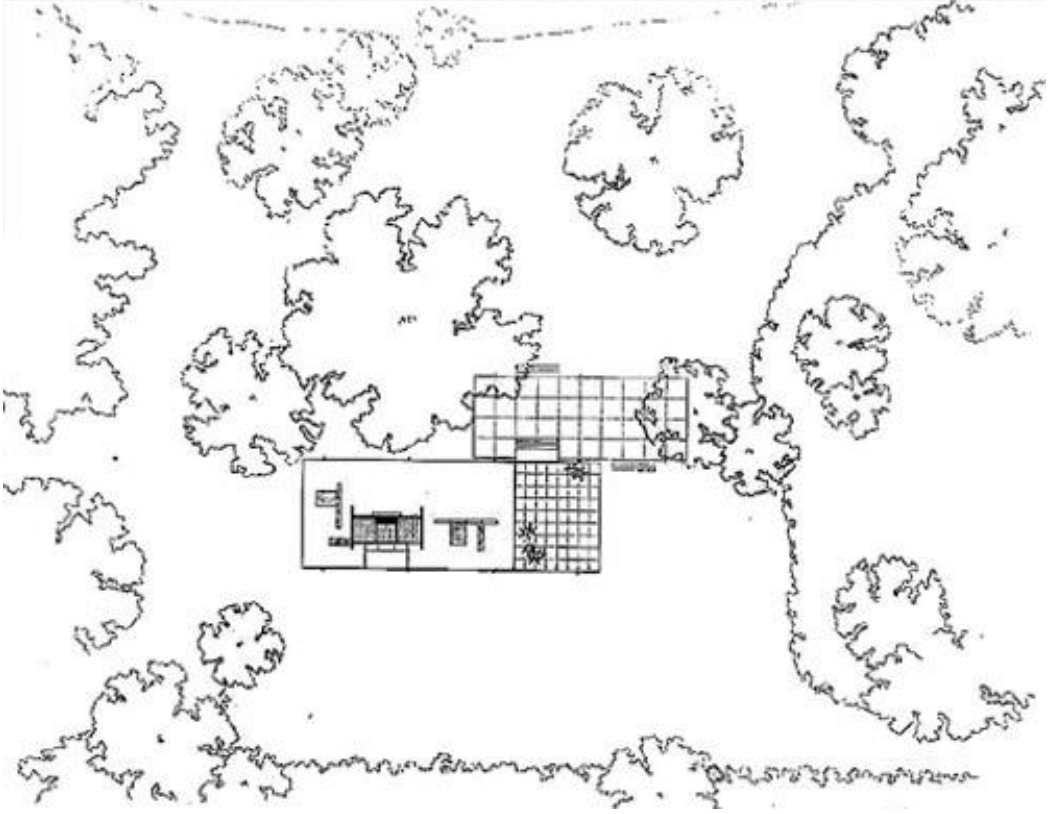
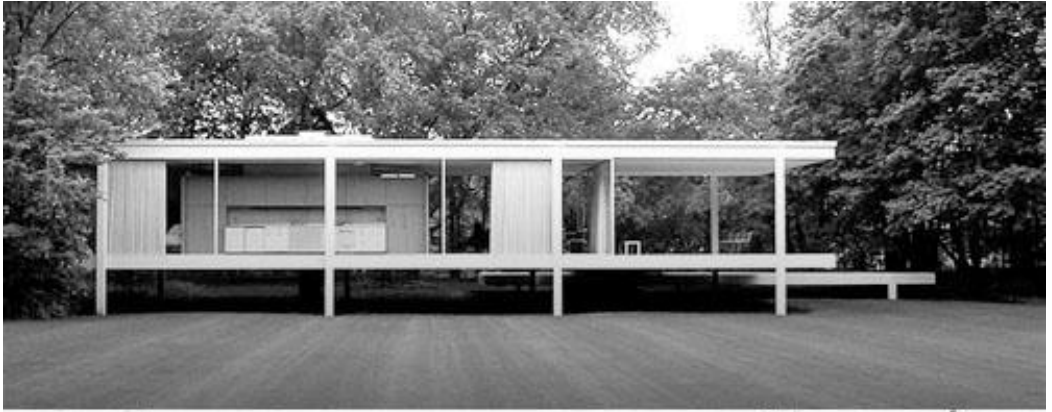
Como dijera Franklin Toker en su fascinante libro "Fallingwater Rising", "*Visitar la Casa de la cascada tiene poco que ver con arquitectura o ingeniería: la calidad que percibimos aquí es esencialmente espiritual.*"

La casa abstracta:

La Casa Farnsworth - Mies van der Rohe – 1945



Edith Farnsworth



Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, y ya radicado en EE UU Mies construye su obra más famosa: la casa de la doctora Edith Farnsworth en Chicago, una casa de campo para una mujer de clase alta, soltera y de edad madura.

El arquitecto y su comitente se conocieron en un evento social en Chicago en el año 1946. Él ya era entonces un profesional reconocido, llamado por los críticos “uno de los máximos representantes del Estilo Internacional junto con Gropius y Le Corbusier”, a su vez era decano de la Escuela de Arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois (IIT) y estaba diseñando importantes edificios en los EEUU. Edith era una prestigiosa doctora de Medicina especializada en el sistema nervioso y nominada al Premio Nobel en varias ocasiones por sus investigaciones con esteroides.

La doctora poseía un terreno a orillas del río Fox, en la localidad de Plano (a unos 80 kilómetros al sureste de Chicago) y convoca a Mies para que le construya allí un retiro donde pasar los fines de semana, un refugio o guarida que le permitiera privacidad y descanso, un lugar que le permitiera relajarse en sus tiempos libre.,

Desoyendo las peticiones de su cliente Mies diseñó un contenedor transparente, indiscreto y exhibicionista, con el que comienza una tortuosa relación entre arquitecto y comitente que llegó a ser una polémica en los medios de comunicación norteamericanos.

La propuesta de Mies es tan revolucionaria en su concepción que abre un debate público en EEUU sobre el derecho del modernismo europeo a conquistar la casa de campo americana. Tan es así que en abril de 1951, la revista de arquitectura *House Beautiful* inicia una campaña contra el arquitecto alemán y contra el International Style tomando la casa Farnsworth como ejemplo paradigmático de la “mala arquitectura moderna”:

“Me he decidido a romper el silencio, el modernismo considerado como un nuevo régimen visual y como una transformación de los límites de la privacidad, ...es una “dictadura cultural” que intenta decirnos lo que nos debe gustar y cómo debemos vivir”.

Para esta publicación el estrecho margen entre modernismo aceptable e inaceptable parece depender del paso de: *“la eliminación de los tabiques separadores de manera que la casa tiende a ser una gran habitación pública con áreas abiertas para dormir, comer, jugar, etcétera” y el “uso masivo de cristal sin mecanismos correctivos para la sombra o la privacidad.”*⁶

Pero la estrategia proyectual de Mies apela a una poética que recurre a una especial relación entre el hombre y la naturaleza; desplaza el interés del espacio arquitectónico hacia el paisaje, poniendo al espectador dentro de la casa, en una posición dominante, ante un entorno “feroz” (según llamó Philip Johnson al bosque que rodea la casa), omnipresente que es a la vez distante, ajeno, que deviene en un espectáculo, en un recurso estético. El discurso de Mies habla de una nueva manera en las relaciones

⁶ Citado por **Preciado, Beatriz** (s/f)

“Mies-conception: la casa Farnsworth y el misterio del armario transparente” en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/44/Zehar44Preciado.pdf>

entre la naturaleza y las personas haciéndola llegar al elemento más íntimo del individuo como es el interior de su propia vivienda.

El espacio habitable se define solamente por la sombra de los planos superpuestos; un volumen forrado de madera que alberga los servicios es el único recurso arquitectónico que discrimina los usos. La insistencia en la fluidez espacial y desmaterialización de los límites son mantenidos aún a costa del confort doméstico.

Edith quería una casa, Mies un manifiesto arquitectónico, una formalización del lema que le mantiene vivo: *Less is more*.

El creciente autoritarismo del arquitecto desencadenó varios problemas que se volverían un dolor de cabeza para su clienta durante los años posteriores. Entre ellos, quizás el más importante fue la ausencia total de intimidad. No es de extrañar que la doctora solicitara la instalación de cortinas para protegerse de las visuales externas ya que una creciente cantidad de vecinos y fotógrafos se acercaban a la casa para ver los movimientos de la doctora en esa extraña caja de cristal. Mies se negó rotundamente alegando que el objetivo central de la vivienda era la transparencia total y la continuidad entre interior y exterior.

El recurso más potente de la arquitectura de la casa Farnsworth (ya iniciada en la casa Tugendhat en Brno, Checoslovaquia, 1930) habría sido el transferir el cristal desde la construcción de edificios públicos o de oficinas, al espacio hogareño. Con estos gestos, Mies desplaza la “domesticidad” misma, hacia una concepción abstracta y casi institucional de la arquitectura de la vivienda.

“La casa no se parecía a nada concebido antes. Era una caja rectangular totalmente acristalada, con una placa por tejado y una placa por piso, este último suspendido cinco pies sobre el nivel del suelo... Los espacios entre las placas y las columnas —las paredes— se han convertido en paneles gruesos de cristal... El interior es un espacio único, una sola habitación cuya subdivisión principal está creada por un centro flotante, longitudinal y asimétrico que contiene la cocina en el norte, baños hacia el este y el oeste —separados por un espacio funcional— y una chimenea hacia el sur, un armario flotante cercano a la esquina sudeste y una pared paralela al este que rodea el dormitorio sin encerrarlo.”⁷

Mies, que había proyectado la casa como un espacio privilegiado para el encuentro trascendente entre el hombre y la naturaleza va a situar a Edith Farnsworth, en un espacio “post-doméstico” que requiere de un habitante que asuma y exprese su modernidad y utilice todo su bagaje cultural para el disfrute de esta nueva arquitectura. Una visión utópica que choca completamente con lo que la propia Sra Farnsworth expresa en sus memorias cuando menciona su experiencia en la casa:

⁷ Schulze, F.

Mies van der Rohe: A Critical Biography. Chicago : Chicago University Press -1985-

*"No tengo cubo de basura, ¿saben ustedes por qué? Porque toda la cocina se puede ver desde la calle y el cubo estropearía la vista de toda la casa...Mies habla de espacio libre, pero este espacio es algo muy fijo."*⁸

Edith Farnsworth, encerrada en su casa hecha de cerramientos invisibles, añadió a su lista de preocupaciones la imposibilidad de poder tener objetos personales. Mies se negó en un primer momento a realizar espacios de guardado argumentando que esos lugares romperían la tan deseada continuidad visual de la casa y la sensación de vivir en plena naturaleza. No obstante la propietaria, que utilizó la casa durante varios años, fue modificando varios aspectos del diseño original: colocando mosquiteras por toda la terraza cubierta para protegerse de los insectos, colgando cortinas tras las ventanas para resguardar su privacidad e instalando un gran armario de madera donde colgar sus vestidos.

La casa Farnsworth no se puede entender sin detallar la batalla legal que acompañó su edificación. A medida que las obras se retrasaban y que el presupuesto aumentaba considerablemente, Edith dejó de pagarle al arquitecto motivada por su creciente desilusión y consciente de que Mies le estaba entregando un producto que ella no quería y lo demanda alegando que era una casa invivible. Mies contestó demandándola por incumplimiento de contrato en la Corte del Estado de Illinois y presentando a la doctora como una mujer "despechada por su rechazo". En el pleito, Farnsworth se defendió con una contrademanda en la que acusaba a Mies por ignorar sus deseos y excederse del presupuesto contractual. La doctora compareció ante los jueces para decir: *Less is nothing*, según reflejan los periódicos de la época. En medio del proceso, saltó el personaje que faltaba: Frank Lloyd Wright, afirmando que desconfiaba de Mies y del Estilo Internacional porque ambos buscaban la destrucción de los valores americanos y la imposición de totalitarismos:

"la arquitectura de Mies Van der Rohe está desprovista de sentimiento y degrada al ser humano".
"Less is more when more is no good".

Finalmente, la justicia falló a favor de Mies y Edith Farnsworth se vio obligada a pagar las facturas restantes de la casa. Luego fue becada para que estudiara en Italia, donde pasó el resto de su vida, puede que para relajarse el estrés que le había causado su retiro de campo.

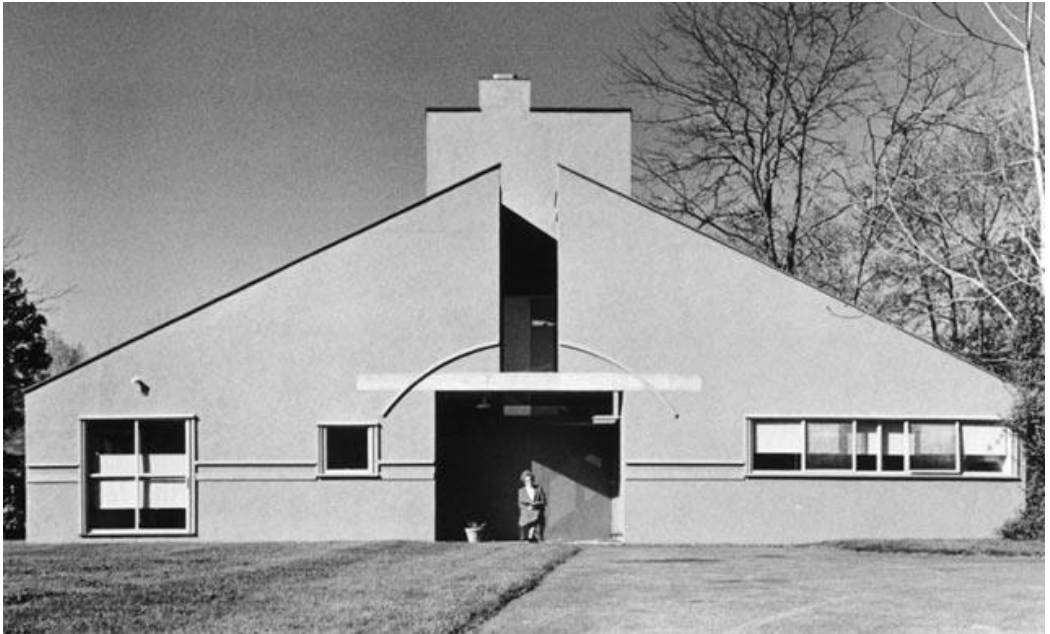
Con el tiempo la casa y su terreno fueron adquiridos por un grupo conservacionista de Illinois que la gestiona en la actualidad como monumento y atracción turística.

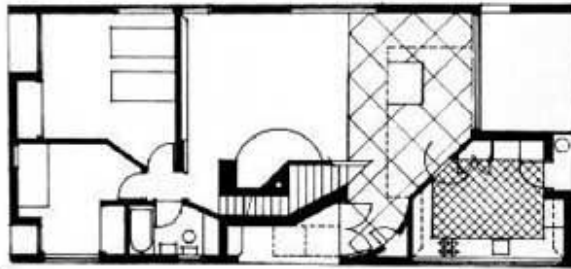
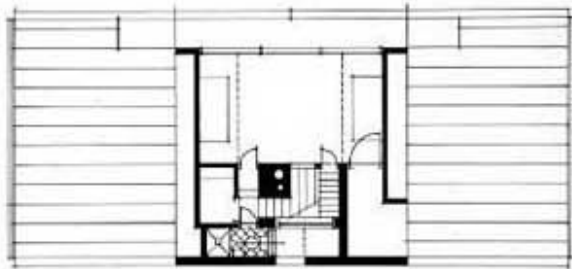
⁸ Citado por **Preciado, Beatriz** (s/f)

"Mies-conception: la casa Farnsworth y el misterio del armario transparente" en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/44/Zehar44Preciado.pdf>

La casa figurativa:

La casa Vanna Venturi - Robert Venturi – 1962





“La casa de mi madre fue diseñada cuando ella ya era una viuda anciana, con su dormitorio en la planta baja, sin garaje porque ella no conducía, y con habitaciones para una sirvienta y la posibilidad de tener una enfermera - además de ser también adecuada para sus bellos muebles con los que yo me había criado. Por demás, ella no realizó otras demandas al arquitecto, su hijo, relacionadas con el programa o su estética - ella era maravillosamente confiada.”⁹

Con estas palabras, expresivas y llenas de emoción, Robert Venturi nos describe la casa que en 1962 diseña y construye para Vanna Venturi, su madre, en Chestnut Hill (Filadelfia).

La vivienda tiene una apariencia sencilla y simétrica representa en forma simplificada la imagen de casa que todos poseemos en la memoria. Sin embargo, en su composición se establecen toda una serie de alteraciones mediante recursos propios del posmodernismo arquitectónico como el collage, la cita, e incluso la ironía. Se combinan en un todo *complejo y contradictorio* la chimenea levemente desviada del eje de simetría, la cita a un frontis griego en la fachada, la ventana de Aldo Rossi y la ventana corrida típica de Le Corbusier. Esta actitud se manifiesta también en la escalera interior que se amplía en planta baja facilitando la función de asiento, pero en su último tramo sigue un curso caprichoso hacia ninguna parte, ya que no alcanza punto de llegada alguno, perdiendo toda relación funcional para convertirse en un elemento extravagante y decorativo.

El corazón de esta pequeña obra es su chimenea y lo que ésta representa en la vivienda, sobre ella gira todo el espacio, y a su alrededor se retuerce la particular escalera que se acomoda al hueco que deja. Los interiores, de reducidas dimensiones, se ven engrandecidos por estos recursos escenográficos que involucran una manipulación si se quiere manierista de la geometría, las proporciones y la luz. El matrimonio Thomas y Agatha Hughes, propietarios de la vivienda desde la muerte de la señora Vanna Venturi, han dicho que la luz que se filtra desde el primer piso a través de este espacio es la más increíble cualidad de la sala de estar.

En la vivienda conviven muebles tradicionales y modernos, de hecho fue uno de los primeros ejemplos de casas “de autor” difundidas en las revistas especializadas que apareció exhibida con un mobiliario ecléctico. La sensación liberalizadora de esta actitud, frente a la rigidez de la ortodoxia moderna, fue una invitación a una reconciliación existencial con la memoria. Al observar las fotografías del interior de la vivienda pueden encontrarse conviviendo las huellas del habitante que están presentes tanto los objetos de la señora Venturi, con las experiencias sensoriales promovidas por los complejos espacios diseñados por el arquitecto.

La más famosa fotografía de la vivienda la muestra de frente y con la figura de la madre del diseñador sentada recortándose en ese acceso tan escenográficamente posmoderno, la actitud de la mujer trasunta a la vez orgullo y fragilidad, quizás sea una

⁹ **La Casa Vanna Venturi para “Historias de Casas”.**

Por Robert Venturi

<http://historiasdecasas.blogspot.com/2005/11/la-casa-vanna-venturi-en-filadelfia-de.html>

imagen que muestra mejor que ningún texto la consistencia del pasado, la evocación de las raíces y a un tiempo consistente.

La casa es diseñada y construida al mismo tiempo en que sale a la luz su libro *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* donde intenta una revisión de los paradigmas de la modernidad volviéndose a miradas localistas o vernáculos, a la recuperación de la historia tanto en los aspectos formales como en los tipológicos o a la revalorización del kitsch como saber y expresión popular.

Las imágenes desarrolladas por los arquitectos modernos se habían transformado con el tiempo en parámetros de validación estética en todo el mundo. Estos paradigmas del “buen gusto” se adoptaron como modelos que suplantarían las imágenes de la historia y la tradición, como dogmas que, sin embargo, no fueron asimilados por gran parte de la sociedad y por una generación de arquitectos fundamentalmente para la arquitectura doméstica y el urbanismo.

En su libro Venturi reivindica la libertad artística por sobre la objetividad, considera que renunciar a la ambigüedad tal como planteaba la ortodoxia moderna es sencillamente aburrido y encuentra mayor interés en lo contradictorio y lo opuesto del manierismo, el barroco o el rococó que en las obras racionalistas.

Una y otra vez Venturi se remite a la literatura y al arte para sus elucubraciones, rescatando al pop art en su intento de superar los límites entre lo cotidiano y lo artístico sacando las cosas diarias de su contexto para atribuirles nuevos significados. Nos alienta a descubrir a la arquitectura como portadora de símbolos encontrando sus referentes no sólo en la historia sino en los entornos populares (en su caso en las construcciones triviales de Norteamérica), no solamente revaloriza los elementos de las arquitecturas espontáneas, sino también las imágenes bizarras de la ciudad de los carteles y de la publicidad. Al “*menos es mas*” miesiano le contrapone una sentencia irónica: “*más no es menos*”.

El texto de Venturi es reconocido como catalizador de una nueva teoría de la arquitectura fuertemente crítica del Movimiento Moderno:

*"Los arquitectos no deben seguir siendo intimidados por el lenguaje puritano y moral de la arquitectura moderna ortodoxa. Me gustan más los elementos híbridos que los puros, los comprometidos más que los limpios, los distorsionados más que los directos, los ambiguos más que los articulados; los perversos e impersonales, los convencionales más que los proyectados, los redundantes en vez de los sencillos, ya sean conocidos e innovadores, los inconsistentes y equívocos en lugar de los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa en contra de la unidad obvia. Prefiero la riqueza de significados a la claridad del significado, la función implícita a la función explícita. Exaltando la densidad y pluralidad de la arquitectura cotidiana sobre la singularidad del ideal modernista".*¹⁰

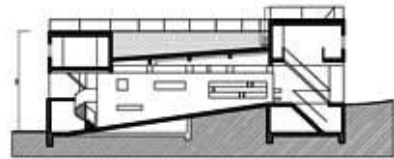
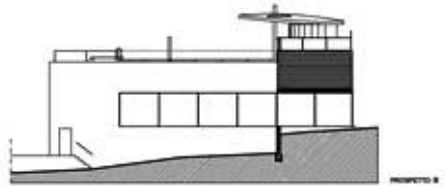
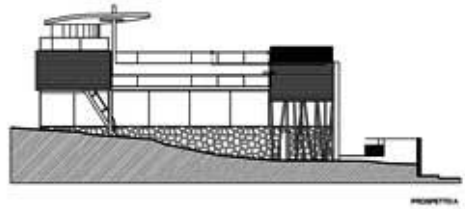
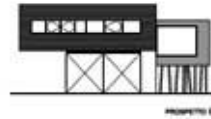
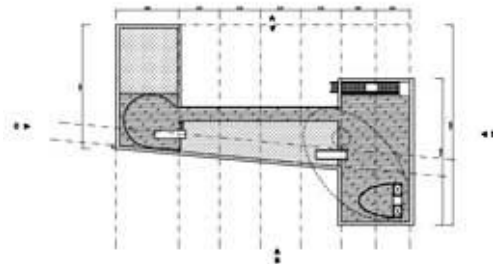
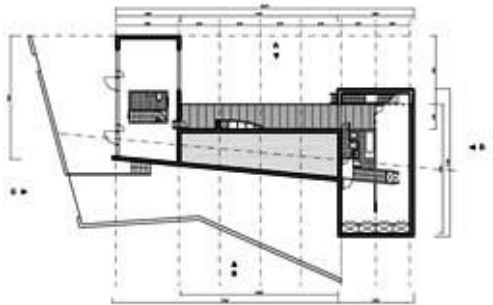
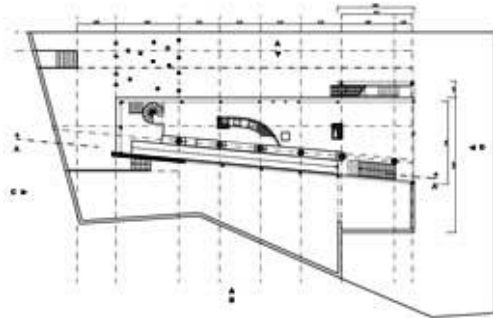
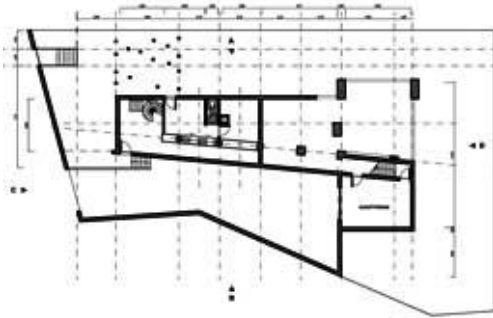
¹⁰ Venturi, Robert,

"Complejidad y contradicción en la arquitectura".
Ed. Gustavo Gilli -1972-

La casa para la madre de Venturi se instala como protagonista del intenso debate sobre las fuentes de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX. Venturi se erige como un defensor de la arquitectura corriente y diseña esta como un ícono que “representa en forma simplificada la imagen que todos poseemos en la memoria de lo que es una casa”, tal como Robert Venturi solía decir: “ *La casa... es casa*”.

“He escrito sobre la casa por ser moderna pero también referencial/llena de imágenes - por ser una casa genérica/icono - por no esforzarse en ser una arquitectura original, sino por ser buena. Conecta con mis ideas en el tiempo que estuve involucrado con “Complejidad y Contradicción”, con la localización en su contexto suburbano de Chestnut Hill, con la disposición estética que aprendí de la Villa Savoye, la configuración de su tejado como frontón derivó del Low House de Bristol (Rhode Island), la partición del frontón derivó del frontón superior del Palacio Blenheim, y la composición dual derivó de la Casa Girasole en Roma, y trató con la superposición de elementos explícitos de ornamento. Pero es una casa moderna; ¡mi madre disfrutó viviendo en ella y también recibiendo a los numerosos arquitectos jóvenes que la visitaron!”





Sezione A-A (cutture sulla stanza grande sinistra)

Dominique Boudet , editor de la revista francesa de arquitectura AMC Le Moniteur, a la hora de construir su propio hogar, demandaba de la resolución de un programa sencillo: una casa familiar para una pareja con una hija que un día crecerá y tres premisas básicas: poder nadar lejos de las miradas indiscretas, aprovechar las vistas del lejano Bois de Boulogne y de la Torre Eiffel. Pero los azares de la existencia y un golpe del destino hacen de él un aficionado apasionado por la arquitectura. Durante años, visitó, examinó, contempló todo lo sublime que ha sido construido por la arquitectura moderna motivado por su condición de editor revistas de arquitectura. Entonces decide que su casa debía estar a la altura de las casas paradigmáticas del siglo XX, sin poder contar con Mies, Le Corbusier o Aalto, busca a su equivalente contemporáneo y lo encuentra en Koolhaas quien acepta el encargo.

Tal como sucedió como Palladio en el renacimiento, Le Corbusier durante el movimiento moderno, o con Robert Venturi en los años setenta, Rem Koolhaas es considerado como el arquitecto más influyente de la escena de la arquitectura en los albores del siglo XXI y su peso en la cultura, tiene mucho que ver con el hecho de que además de ser arquitecto sea teórico. En sus obras y en sus escritos parte de la tradición racionalista moderna, en especial de Le Corbusier, cuyas ideas y proyectos continuamente revisa y pervierte integrándolos con las aportaciones más trasgresoras e inquietantes de la cultura contemporánea: un surrealismo tardío, una ambigua relación con el sistema productivo, y un sabio uso de la cultura del fragmento.

La casa está situada en el tranquilo suburbio de Saint-Claud al oeste de París, una colina desde donde se puede observar la capital a lo lejos. La calle donde se localiza tiene una suave pendiente y está flanqueada por grandes mansiones tradicionales construidas de piedra maciza de colores cálidos y asentadas en el lote a la manera de villas rodeadas de jardines.

Ante este contexto y como única concesión al entorno, Koolhaas conserva al frente del jardín el antiguo muro revocado que limitaba el solar hacia la calle. Mientras que todas las demás viviendas del barrio están construidas pegadas a la calle y con el jardín detrás, ésta se ubica hacia el fondo del lote invadiendo la privacidad de sus vecinos lo que generó no pocos problemas en el desarrollo del proyecto y la posterior construcción de la vivienda.

De ese terreno estrecho, con una pendiente pronunciada y constreñido entre sus medianeras y por las exigencias urbanísticas, el arquitecto consigue sacar partido sutil resolviendo las cuestiones a través de una simplicidad que raya en lo evidente, parece haber sido construido con una tranquilidad, una indolencia calculada que borran todo rastro de esfuerzo o de hazaña:

“En este lugar, todo se vuelve extraño, está todo como puesto al revés, y en ello reside su encanto. La mirada queda embargada por el movimiento de esta arquitectura dinámica e inestable. Pilotis, voladizos cargados de tensión, espacio interior fluido, promenade architecturale, muerte de la ventana, cajas contrapuestas a momentos de total transparencia, racionalismo e intransigencia, rechazo del retraimiento y proyección hacia el mundo exterior, a cielo abierto. Todos los estereotipos de la arquitectura moderna están allí, todos los tópicos de la vanguardia. Pero un poco desplazados,

*maltratados en un collage manierista que deja sin aliento, con hiatos sutiles, encadenamientos, disonancias rigurosamente controladas por un gran artista extremadamente libre, una pizca de perverso o decadente quizás, que se ríe en tono severo de los dogmas o de las soluciones demasiado establecidas”*¹¹

La casa no disimula su modernidad; una vez pasada una puerta de chapa lisa, se descubre un curioso objeto: una caja de chapa ondulada soportada por una serie de temblorosas columnas metálicas y por un pedestal enterrado a medias en la pendiente del terreno y revestido por su parte visible mediante ladrillos de pizarra (el toque vernáculo).

Didi y Dominique Boudet se ven a sí mismos como una pareja discreta, junto con su hija constituyen una familia pequeña con los rituales típicos de cualquier familia francesa educada.

La respuesta de Koolhaas a sus demandas funcionales parte de presentar una división bien marcada entre el área social y el área íntima a las que ubica en la planta principal y planta alta respectivamente. El área social se caracteriza por la fluidez del espacio y la ausencia casi total de amoblamientos. Pareciera que los Boudet no son muy afectos a las reuniones ya que la casa no cuenta con un lugar espacioso apto para su desarrollo, sólo tres sillones cúbicos de Le Corbusier lo amueblan; Koolhaas ha pensado que basta con eso, considera que lo importante son las vistas que rodean la sala por todas partes.

El área íntima se presenta con una división bien marcada entre el dormitorio de los padres y el de la hija, de tal forma, que actúan como departamentos individuales con un área de servicios propia y accesos independientes desde la planta principal, lo que remarca la demanda de privacidad por cada uno de los integrantes de la familia.

El partido, si se quiere convencional hasta el momento, nos sorprende cuando en la terraza se ubica la piscina, azul, larga, en situación vertiginosa y casi sin barandas de protección, a la que se accede únicamente desde el cuarto de los padres. Su presencia es posible gracias a una serie de artilugios estructurales que Koolhaas se encarga de ocultar escrupulosamente. Desde esta terraza se tiene una espectacular vista del horizonte parisino con la Torre Eiffel como protagonista.

En una actitud análoga a la de un artista pop el arquitecto recurre para la construcción de la villa a materiales industriales corrientes utilizados sin tratamiento: Chapa ondulada para las envolventes exteriores, enchapado de madera de embalaje para el largo muro-mueble interior y barandas de plástico para la terraza son algunos de los materiales con los que nos sorprende por lo poco convencional de su aplicación.

“También es natural la manera de utilizar un número limitado de materiales preciosos o triviales –mármol, parqué o linóleo en el suelo, cortinas de seda y yeso encerado– sin

¹¹ **Chaslin Francois**

Una casa de ensueño

Rem Koolhaas y Villa Dall’Ava

Arquitectura Viva Nº 31 Julio Agosto de 1993

jerarquía aparente, tan sólo por lo que son. La pared de la cocina da fe de ello, un simple redondel de poliéster ondulado que adquiere aires de papel japonés. Se puede pensar en Mies van der Rohe, por supuesto, por la teatralidad discreta del lugar.”¹²

La casa discurre en un lote relativamente pequeño flanqueado por una serie de casas decimonónicas y próximo a dos villas de Le Corbusier con las que dialoga sutilmente. El arquitecto resuelve el problema del tamaño del lote dividiéndolo en tres franjas orientadas en sentido este a oeste. La primera se utiliza como acceso asfaltado al garaje el que se encuentra enterrado bajo el jardín, la segunda la ocupa la vivienda y en la tercera se crea un jardín que incluye la entrada peatonal a la casa; en la parte trasera se conservaron los árboles existentes.

La volumetría se limita a un estrecho prisma trapezoidal apoyado sobre el plano del terreno que contiene los espacios principales de recepción. Este volumen principal se dispone en el eje de la parcela, reservándole a los dormitorios los dos volúmenes perpendiculares a este cuerpo principal en la planta superior. Dicha configuración permite abrir las zonas de estar de la planta baja al jardín mediante paredes deslizantes que alternan la transparencia del cristal claro, la translucidez del cristal opalino y el claroscuro de las persianas de bambú. La piscina de la terraza aparece como flanqueada por estos paralelepípedos forrados en chapa que parecen suspendidos en el aire.

El resultado es una arquitectura dinámica e inestable donde todos los estereotipos de la arquitectura moderna se entremezclan con todos los tópicos de vanguardia contemporáneos, pero ensamblados mediante la actitud manierista de un gran artista extremadamente libre, que se burla de los dogmas o de las soluciones demasiado establecidas. Quizás la actitud que buscaba Dominique Boudet al encargarle su casa al que, según su criterio, es el maestro de la arquitectura de nuestros días.

“...Lo que emana de la Villa dall'Ava es más bien una especie de puritanismo voluptuoso (que sin duda alguna el cliente negaría). Pero el placer y el orgullo que se pueden leer en el brillo de una mirada son elocuentes. El arquitecto y sus cómplices cumplieron su contrato.”

¹² **Boissière Olivier**

Casas del siglo XX: Europa,
Ed. Lisma-2006-

En tiempos en que a los especuladores inmobiliarios se les llama promotores o “desarrollistas urbanos”, cuando en las facultades de arquitectura a los clientes se les llama eufemísticamente usuarios y cuando los historiadores insisten en llamar mecenas a oscuros personajes de la historia, parece ser de interés volver la mirada hacia el rol que jugaron quienes hicieron posible la materialización de la arquitectura.

En el cuarto apartado de los ensayos escritos por Le Corbusier para la revista *Esprit Nouveau* entre los años 1920 y 1921 (cuya recopilación se convierte en el célebre *Hacia una arquitectura*) se refiere a la relación entre cliente y arquitecto: “... *Sabemos bien que una gran parte de la desgracia actual de la arquitectura se debe al cliente, al que encarga, elige, corrige y paga...*”. Con intención moralizadora le dedica al comitente el capítulo “*Los ojos que no ven*”, la sección que probablemente haya sido la más influyente en la difusión de su ideario. En el apartado argumenta como se deberían producir obras arquitectónicas que encarnen el espíritu de una época signada por la máquina, y se explyea acerca de cómo deberían ser las características de esas nuevas construcciones.

Como lo dijera Henry Hobson Richardson, arquitecto pionero de la escuela de Chicago, “*el primer principio de la arquitectura es conseguir el encargo*”, a lo que Marcel Breuer agrega: “*Un pintor hace algo y entonces lo vende; un arquitecto lo vende primero y después lo hace*”.

Si bien un diseñador de vanguardia, suele sentirse incomprendido cuando el comitente no entiende sus propuestas ni comparte sus anhelos, si ese acuerdo se produce el resultado puede ser una obra maestra. Son muchas las felices conjunciones entre cliente y arquitecto que han dejado hitos arquitectónicos: Eusebi Güell y Antoni Gaudí, el doctor Dalsace y Pierre Chareau. Harry Gullichsen y Alvar Aalto, Jonas Salk y Louis Kahn o la Fundación Guggenheim y la ciudad de Bilbao con Frank Ghery.