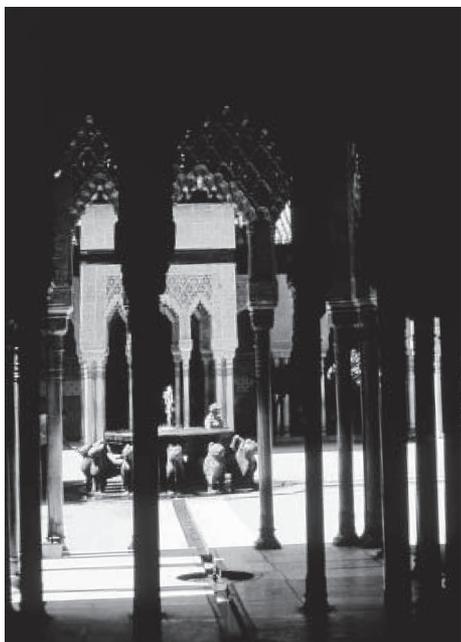
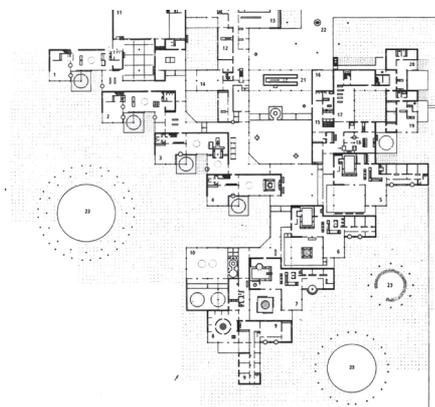


## 05 | Una geoda californiana. Charles Moore y la intimidad gradual del Condominio I. A californian geoda. Charles Moore and the gradual privacy from Condominium I \_ Blanca Juanes Juanes



[1]



[2]

### In vs out

A pesar de que *You Have to Pay for the Public Life*<sup>1</sup> es llamado a completar una lista de los más significativos tratados sobre arquitectura en la América de posguerra –indudablemente encabezada por *Complexity and Contradiction* y *Collage City*–, la reflexión sobre nuevas formas de entender el proyecto de arquitectura planteadas por Charles Moore muestra sus primeras conclusiones en un ensayo que la revista *Landscape* publica en el año 62.

*Toward Making Places*, co-escrito por Moore, Donlyn Lyndon, Patrick Quinn y Sim Van der Ryn, adelanta parte del pensamiento reactivo frente a la ortodoxia de la arquitectura del Movimiento Moderno de forma más específica que los tratados generalistas de años posteriores, centrándose en una doble condición determinante en la formalización de la arquitectura, territorial y humana.

El ensayo adelanta buena parte del pensamiento que recoge la obra residencial desarrollada por MLTW, con Moore a la cabeza, durante los primeros sesenta. Se trata de una reflexión que desarrolla de forma muy específica la definición de arquitectura como acto de posesión, cuya materialización es interpretada de manera especialmente literal en el *Sea Ranch*.

Este acto de establecimiento sobre el territorio, en una década como los sesenta, se enfrentaba al *statu quo* de una sociedad cuyo optimismo para afrontar la posguerra determinaba un crecimiento enmarañado y caótico de sus entornos, alejado de todo contacto con lo natural y hostil con la vida humana; un despliegue megalomaniaco basado en la planificación urbana moderna hacia el cual, solo un año antes de la publicación en *Landscape*, Jane Jacobs enarbolaba un discurso crítico.<sup>2</sup>

Jacobs construye su afilada crítica a un urbanismo que ha condenado al ostracismo la figura del hombre como resultado de la imposición de un supuesto orden artificial que, paradójicamente, resulta caótico para el habitante de las ciudades, incapaz de reconocer un espacio propio. Se trata de un proceso de alienación enunciado también por Moore.

La certeza de que el orden del mundo natural estaba siendo destruido, sin que ningún orden próximo al entendimiento humano se introdujese para sustituirlo, constituye para Moore y sus colegas la prueba del fracaso de la arquitectura y la consecuente necesidad de que esta recupere su naturaleza de “dominio étnico”, en palabras de Susanne K. Langer.<sup>3</sup>

Resumen pág 61 | Bibliografía pág 66

*Politécnica de Madrid.*  
Blanca Juanes Juanes es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, institución en la que se encuentra finalizando un Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados. La investigación titulada “Sea Ranch, Condominio I. Estrategias de construcción de lo cotidiano” supone la evolución de una Tesis Fin de Máster presentada en septiembre de 2011 que ha encontrado difusión en diversos congresos y publicaciones de alcance internacional tales como *Criticall* o *REIA*. En la actualidad, compagina la investigación con la labor profesional, dirigiendo el estudio Aranguren&Gallegos Arquitectos en Madrid, y docente, como profesor pasante en la ETSAM.  
blancajuanes@hotmail.com

### Palabras clave

Arquitectura, California, domesticidad, territorio, límite, dentro, fuera, membrana

### Keywords

Architecture, California, domesticity, territory, limit, in, out, membrane

<sup>1</sup> Originalmente publicado en *Perspecta*, no. 9-10 (1965), pp. 57-97, el ensayo de Charles Moore examina en clave crítica el cambio de carácter de la arquitectura monumental en una California marcada por el desarrollo de una cultura de la privatización que limita el disfrute de una vida pública extinta a espacios especulativos, entre los que el parque temático presenta el máximo nivel de abstracción de la vida pública tradicional. Su admiración hacia Disneyland “*Disneyland must be regarded as the most important single piece of construction in the West in the past several decades*”, se adelantó un par de décadas a la consideración de lo “*hyper-real*” de Jean Baudrillard, erigiéndose como respuesta a la cuestionada veracidad de la arquitectura moderna.

<sup>2</sup> “Superficialmente, esta monotonía podría considerarse una especie de orden, aunque sosa. Pero estéticamente, por desgracia, también trae consigo un tipo de desorden, el de no tener dirección. En un lugar marcado por la monotonía y la repetición de la similitud uno se mueve, pero no parece llegar a ninguna parte. Para orientarnos necesitamos diferencias” (...) “La intrincada mezcla de usos diversos (urbanos) en las ciudades no son una forma de caos. Por el contrario, representan una forma compleja y altamente desarrollada de orden” JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books, 1961.

<sup>3</sup> "(...) architecture is an ethnic domain. (...) A place, in this non-geographical sense, is a created thing, an ethnic domain made visible, tangible, sensible. As such it is, of course, an illusion. Like any other plastic symbol, it is primarily an illusion of self-contained, self-sufficient, perceptual space. But the principle of organization is its own: for it is organized as a functional realm made visible—the center of a virtual world, the "ethnic domain," and itself a geographic semblance" (Langer, 1953: 55)

<sup>4</sup> MOORE, Charles. "Toward Making Places". VV.AA. *You Have to Pay for the Public Life*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001, p. 91.

<sup>5</sup> "Los lugares que primero hizo el hombre eran fácilmente identificables en medio del orden natural y eran símbolos de su ocupación. Nuestras calles tienen ahora una miriada de símbolos decorativos pero pocos de entre ellos son básicos, confunden por lo tanto, porque son una extensión de la nada. Significativos edificios evolucionan desde las relaciones humanas y la acción, y pueden incluso evocarlas, pero si las formas derivan desde algún tipo de arbitrariedad, un código formalista de estética, fuera de contacto con el cliente, entonces puede lentamente estrangular la vida. Aplastamos tierras magníficamente esculpidas para construir hogares, y además construimos colinas artificiales en las cubiertas de los garajes de la ciudad. Claramente estamos atrapados en algún lugar entre el dólar y los sueños, cada uno de los cuales es una evasión del problema real" MOORE, Charles Willard; Kevin P. KEIM. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

<sup>6</sup> El trabajo sobre el límite desarrollado por el TEAM 10 parece surgir de la necesidad de conciliar las realidades interior y exterior a través de un sistema que, de forma más humana, dé forma al espacio intermedio existente entre los extremos. El planteamiento teórico da lugar a múltiples materializaciones, como el concepto de "doorstep" en el caso de los Smithson o la denominación de "in between" sobre la que trabaja Aldo van Eyck. Ambas engloban posicionamientos muy personales que oscilan entre la relación de vivienda y espacio público y el tratamiento de toda dualidad presente en el proceso de proyecto. Sin embargo, por encima de sus diferencias, se destila de las actuaciones un interés por la formalización de espacios que actúen como barrera —funcional, útil— ante el exterior. Un planteamiento que la arquitectura americana adopta, alterando la literalidad de su materialización, pero manteniendo un sustrato teórico muy similar.

<sup>7</sup> Efectivamente, más allá de la evidente intemperie definida por Quetglas como medio para saber si nos encontramos dentro o fuera, estar en el interior es, para los integrantes de MLTW, la clara noción de "saber dónde estás" (Lyndon, 1962: 94), relacionada con la actitud mostrada por los ocupantes ante un espacio cuyos límites pueden oscilar entre lo simple y lo jerárquico. Así, la consideración de hallarse "dentro de" experimentada en una cabaña o en un edificio, de Philip Johnson, se desdibuja en el patio de los Leones de la Alhambra o en el Pabellón de Barcelona, que parecen definir un orden elaborado de interiores cuyas condiciones térmicas contradicen la clara percepción de encontrarse dentro, de forma contraria a la escasa sensación de pertenencia interior que ofrecen las climatizadas salas de espera de los aeropuertos o grandes hipermercados.

[1] Patio de los Leones, Alhambra de Granada. Fotografía de Charles Moore. Fuente: MOORE, Charles Willard, and Kevin P KEIM. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001. p. 94

[2] *Passage Pommeraye*, Nantes, Francia 1840-1843. Fotografía de Akelei Hertzberger. Fuente: HERTZBERGER, Herman. *Lessons for students in architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009. p. 86

El término se convierte en base para la definición de una actuación fundamentada en la toma de posesión inicial de una parte de la superficie de la tierra en un proceso que la arquitectura es capaz de abstraer. Esta se convierte así en un proceso territorial, por los estrechos lazos que establece con el entorno en el que se asienta, y humano, por los componentes culturales que tiene la toma de posesión primera.

El reto que plantea esta forma de acometer el proyecto arquitectónico parecía exigir la formulación de un sistema de trabajo capaz de definir cómo y para quién funcionan las estructuras que se proponen, qué son y cómo aparecen en las vidas de la gente que las usa. O lo que es lo mismo, convertir al arquitecto en un instrumento para la búsqueda de significados inherentes a los lugares, por encima de su papel como meros "hacedores de formas".

Planteadas las condiciones de partida, el texto de Moore y sus colegas propone estrategias de posicionamiento frente al proyecto que van desde el orden en el territorio a la participación ciudadana. Su objetivo, paralelo al desarrollo del pensamiento arquitectónico preludeo del *Sea Ranch*, es el de acabar definiendo un sistema global como defensa de la supremacía de una toma de posesión específica del lugar, enfrentada a todo generalismo.

"La solución general (...) es el diagrama de una idea independiente, concebida de forma aislada; la solución específica comienza con un lugar, lo hace habitable, y abraza las cualidades del lugar específico haciéndole responder a las necesidades de la gente que lo usa.

(...) nuestros problemas empiezan por lo mucho que es general y lo demasiado poco que es específico, por lo mucho que es expresión y lo demasiado poco que es respuesta, por lo mucho que es invención y por lo demasiado poco que es descubrimiento" <sup>4</sup>

El reconocimiento de la expresión humana como base de su actividad <sup>5</sup> o la recuperación de la función simbólica como base de la atribución de significados para la forma, entre otros, se convierten en la antítesis de la imperante "forma sigue a la función". De modo que se acaba definiendo un posicionamiento que encontrará su manifestación más literal en proyectos desarrollados en años posteriores.

Pero si hay una reflexión que realmente determina la creación de un espacio doméstico que empiece en la definición de una envolvente en el territorio, esa es la que Donlyn Lyndon desarrolla en torno a la creación de una membrana entre el interior y el exterior cuyas cualidades son capaces de ordenar el espacio y dirigir la experiencia de los habitantes.

El de Lyndon es un discurso que comienza en la revista *Landscape* y termina con la publicación de *The Place of Houses* en el año 64, y supone una reinterpretación del pensamiento desarrollado en el seno del Team 10 <sup>6</sup>, reformulado en torno a la incipiente preocupación ecológica que se asienta en Berkeley en los albores de la década. Moore y Lyndon otorgan a la creación de un límite la categoría de primera operación para el nacimiento de una arquitectura territorial.

Un límite, una frontera, cuya primera consecuencia es el establecimiento de un orden capaz de definir un primer estadio de permanencia otorgado por el refugio más inmediato, y que encuentra sucesivas derivadas de su significado en la inicial definición del exterior y el interior y en la selectiva materialidad de su formalización <sup>7</sup> [1].

La creciente responsabilidad que comienza con la selección de un territorio y la definición del orden que determina qué es exterior y qué es interior <sup>8</sup> culmina con la elección material y la definición de la forma en que esa membrana permite la conexión entre ambos espacios o, lo que es lo mismo, la verdadera definición del marco. Ese se convierte en el auténtico desafío de un arquitecto que rechaza el trascendente cargo de "formalizador".

La construcción del marco y la inmensa libertad de selección de parámetros encuentra su base en la expresión humana que se alza como respuesta a la desaparición del hombre en la arquitectura heroica, una réplica que Moore y Lyndon enarbolan tras su paso por Princeton. El objetivo ya no es la expresión de la individualidad, sino la manifestación de la forma en que los usuarios "fijan" la realidad; dicho de otro modo, la finalidad de la operación propuesta se centra en la búsqueda de medios de expresión de la realidad con los que el habitante pueda conectar.

La idea enunciada, sorprendentemente próxima a las propuestas de van Eyck y los Smithson sobre los espacios intermedios [2], ahonda para Moore y Lyndon en un respeto material y constructivo con los materiales del entorno. Contrarios a la generalización producida por la superindustrialización de posguerra, y como miembros del Instituto de Diseño Ambiental dirigido

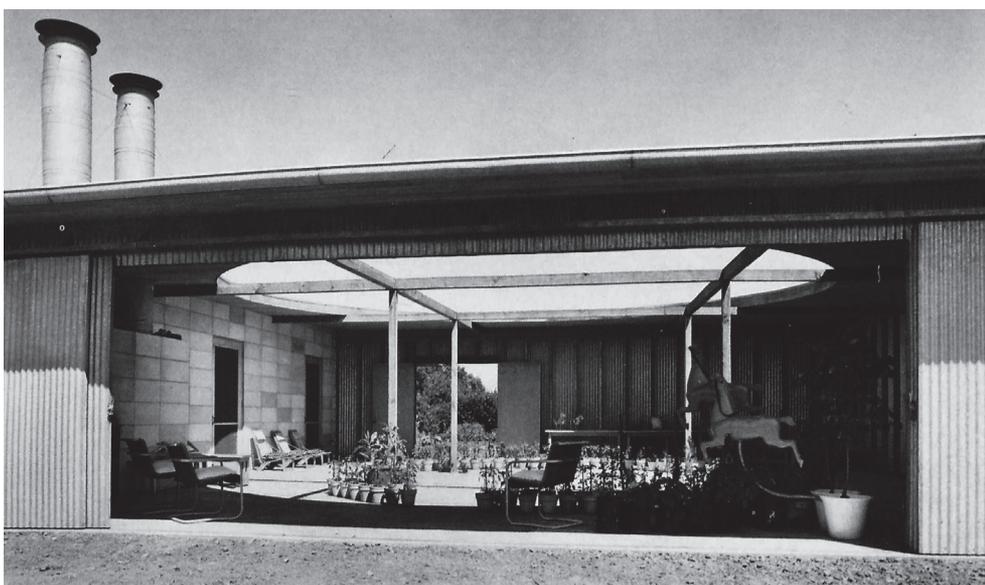


[3]

[3] Galería de la Butler house de Wurster en Pasatiempo, 1931-1932. Fotografía de Roger Sturtevant. Fuente: WOODBRIDGE, Sally Byrne. *Bay Area Houses*. New York: Oxford University Press, 1976. p. 129

[4] Pope house de Wurster en Orinda, 1940. Fotografía de Roger Sturtevant. Fuente: WOODBRIDGE, Sally Byrne. *Bay Area Houses*. New York: Oxford University Press, 1976. p. 139

[5] Schindler-Chace house, de Schindler en Los Ángeles, 1921-1922. Fuente: SCHINDLER, Rudolph Michael. *10 casas = 10 houses*. N° monográfico de: 2G, n° 7 (1998). Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 34



[4]

por Halprin, proponen la materialización de un marco capaz de respetar y hacer visibles tanto los procesos de construcción del paisaje natural como los recursos creados por el hombre.

En lo que *a priori* representa un discurso utópico apoyado por un contexto concreto, las propuestas de Lyndon integraban como herramienta de proyecto la relación directa con todo elemento natural susceptible de hacer al habitante consciente de la dinámica de los procesos orgánicos, desde un interior capaz de mostrarse respetuoso en lo material con naturaleza y hombre.

### Geodas, huevos de pascua y muñecas rusas

*“The best way to describe Moore’s world is through one of his favorite devices, the geode – a spheroid hunk of rock that seems like any other until it is cracked open, and one discovers the sparkling crystals that encrusts its interior (...) He was at once soft-spoken, rooted in midwestern good manners, usually dressed unpretentiously in a corduroy or navy blue blazer. But inside was a mind of remarkable richness, astonishing memory, hypercuriosity, and ingenious imagination”*<sup>9</sup>

La propuesta de Moore y Lyndon trabaja con el tratamiento del umbral como herramienta de proyecto e incorpora sobre ese límite la premisa de establecer un diálogo con un entorno natural ausente, *a priori*, de los densos desarrollos urbanos propios de la reflexión de la época. Se trata de una decisión que solo puede ser entendida a través de la comprensión del contexto geográfico-cultural de la costa californiana.

California es un territorio condicionado por un clima benigno y una posición determinante en un país cuyos centros neurálgicos se sitúan en una costa separada por miles de kilómetros de

<sup>8</sup> "El primero, y más simple, acto de posesión es establecer un interior que está separado del exterior" (Lyndon, 1962: 95)

<sup>9</sup> KEIM, Kevin P. *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*. Boston: Little, Brown and Co., 1996, p. 3.

<sup>10</sup> Lewis Mumford es el primero en acuñar ese término en "The Skyline [Bay Region Style]", *New Yorker*, October 11, 1974, pp. 106-7.

<sup>11</sup> Que recogen sus palabras de aquellos años: "Along the highways on the West Coast are billboards advertising a kind of beer which announce, "It's lucky when you live in California". For over half a century this has been quite literally true, especially for architects. There have been magnificent sites, plentiful good wood, a benign climate, quite a lot of money, and a way of life that has ever existed before anywhere. On top of this has been a native tradition of putting together pieces of wood to make buildings which are easy, natural, and highly decorative. The building tradition is so easy, and so attractive, that for this half century, while it has scarcely changed at all, it has been thought excitingly "contemporary" for the rest of the world. (...) The West Coast architect has behind him a tradition which includes some of the pleasantest houses in the world. But he cannot any more create his buildings on a feeling for a tradition alone. He is faced with choices among other manners and others accomplishments, if he is to do his best with his materials and for his changing environment. Like it or not, he is an eclectic. he is faced with problems which have never existed for him before, and it is incumbent on him to understand them, and the influences acting on him, to be able to crystalize their meaning for himself and only then to be able to push them to the back of his mind, to practice "creative forgetfulness" so that he is free to create an architecture which will be the answer to these problems". (Moore, 1996: 30)

<sup>12</sup> Una construcción del límite que, atendiendo a las diferencias discursivas entre Norte y Sur, cristaliza unas intenciones muy diversas en unos y otros que, en menor o mayor medida, la arquitectura de Moore es capaz de recoger en su segunda llegada a California.

<sup>13</sup> La referencia a la arquitectura del Norte de California no puede sino mencionar la figura de William Wurster. Profundo conocedor del territorio y con un fuerte desapego por el dogma, la arquitectura de Wurster hace de la construcción del espacio intermedio una consecuencia casi natural del proyectar. Con un apego a lo vernáculo que se va sofisticando con los años, los "intervalos" se construyen en torno a la tríada tipológica patio-porche-terraza, que se ve matizada con los años con el desarrollo de nuevas estancias tales como la "kitchen cave", el "glazed corridor" o la "room without a name". Todos ellos representan la evolución del espacio membrana tradicional de la arquitectura californiana que, desde la Gregory Farmhouse –imagen de la tradición depurada– a la George Pope House –muestra de una mayor libertad expresiva–, resulta de capital influencia en Charles Moore. El Sea Ranch hereda de esta arquitectura de Wurster la fidelidad constructiva y material del interludio, supeditando su especialización a la posición relativa que ocupa con respecto al resto de las estancias.

territorio escasamente poblado. El lenguaje constructivo consecuencia de esta condición geográfica fue capaz de incorporar, en las primeras décadas del siglo XX, elementos del *International Style* para definir un idioma autónomo de innegable influencia en el *Sea Ranch*. Las raíces de este, y de los ya mencionados proyectos residenciales que MLTW desarrolla durante los sesenta, han de situarse, sin embargo y a pesar de la coincidencia geográfico-temporal que impulsó la formación del estudio, dos décadas antes de este encuentro. En 1947, tras graduarse en la Universidad de Michigan, Charles Moore llega a San Francisco inspirado por una arquitectura con raíces en el pasado colonial español y el respeto al material autóctono recuerdo de sus viajes de juventud, para comenzar dos años de trabajo en estudios profesionales que le permitan habilitarse como arquitecto. Su labor en estudios como el de Joseph Allen Stein, miembro del grupo Telesis, y el intenso clima de la ciudad, unidos a una predisposición natural a la tradición autóctona, determinaron una temprana inclinación hacia la *Bay Region School*<sup>10</sup>, sensible a la influencia del lugar y el material sobre la obra<sup>11</sup> [3] [4].

Esta filia de Moore es capaz de sintetizar el delicado equilibrio que, entre tradición y técnica, definía el panorama arquitectónico californiano en el que, finalizados sus estudios en Princeton, comienza a desarrollar su labor profesional. Un movimiento que, sin embargo, no reflejaba en su totalidad la realidad californiana pues, si bien la *Bay Region* determinaba el escenario norteño, el Sur, con base en Los Ángeles –más libre y menos condicionado–, desarrolla un idioma propio que se aleja de la artesanía del Norte para aproximarse a invariantes de la modernidad y de las escuelas alemana y vienesa sin olvidar el contexto geográfico de la mano de Schindler y Neutra [5].

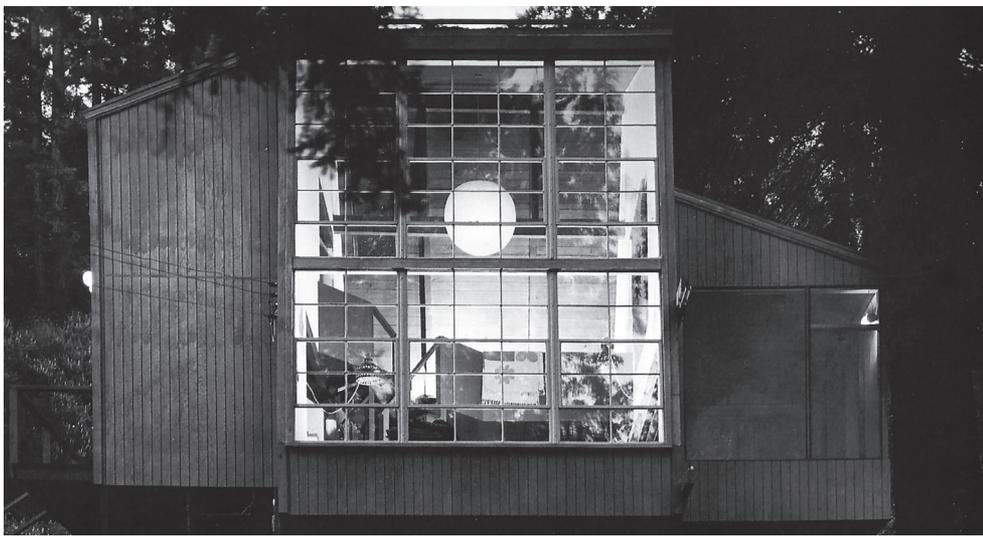
Si bien ambas formas de entender la arquitectura parecen tener clara su base de operaciones, Los Ángeles para Neutra y Schindler y San Francisco para William Wurster y los seguidores de la *Bay Region*, lo cierto es que la influencia de los dos movimientos se extiende por toda la región desde principios del siglo XX, estando presente en la California que Charles Moore encuentra en el año 47. Es por eso que, a pesar de que la relación directa que establece con San Francisco en esos años y a su vuelta de Princeton doce años más tarde parece dejar en un plano residual su experiencia en Los Ángeles, es difícil obviar la influencia que la moderna arquitectura californiana ejerce en la arquitectura de Moore a través del que parece único terreno común entre Norte y Sur: el tratamiento de los espacios intermedios.

Aferrados a una reinterpretación consciente de la arquitectura autóctona unos y convencidos por las bondades del progreso otros, el único terreno común que parecen encontrar las dos tendencias californianas es la propia California o, en otras palabras, el aprovechamiento, en términos esencialmente climáticos, de las condiciones del entorno para subrayar la integración entre interior y exterior.<sup>12</sup>

Frente al regional modernismo de Wurster<sup>13</sup>, la arquitectura del Sur propone una construcción del límite que combina el aprovechamiento climático con el interés por nuevas formas y espacios. Empieza a definirse así un nuevo lenguaje, con Neutra y Schindler como impulsores, en el que el espacio intermedio se construye como un dispositivo multifuncional.



[5]



[6]

Un umbral capaz de difuminar los límites, establecer conexiones o permitir al habitante entender simultáneamente interior y exterior. Un espacio narrativo que empieza en la arquitectura y termina en el paisaje californiano <sup>14</sup>.

La interpretación que Norte y Sur hacen del límite de la arquitectura tiene un profundo impacto en Charles Moore durante su primera etapa californiana, que se confirma y amplía a sus colaboradores Lyndon, Turnbull y Whitaker a partir del año 59. Esta se estructura por primera vez como discurso en el ensayo publicado para la revista *Landscape* y desarrollándose en una serie de viviendas unifamiliares que empieza con la *Bonham House* en el año 59 [6].

A través de ambas manifestaciones –la teórica y la proyectual– se hace visible el desarrollo de un lenguaje formal importado de la tradición de la Bahía y basado en el uso de materiales y la reinterpretación de estructuras que tradicionalmente daban forma al espacio intermedio –patio-porche-terrace– manifestando una profunda preocupación por el dónde –espacio– y el cuándo –tiempo–. Una influencia que, sin embargo, permanece en el plano de lo gramatical del que trasciende –a través de la reinterpretación, recolocación o la reformalización insólita– para ahondar en el mundo de los significados que conecta directamente con las reflexiones que, en torno al límite, se extraen de la arquitectura de Neutra y Schindler.

Porque, si bien es cierto que la tradición de la Bahía se ofrece como alternativa al paradigma moderno defendiendo el papel del hombre ante la ortodoxia de la máquina, también lo es el hecho de que el tratamiento del límite llevado a cabo por Wurster y el resto de representantes de la segunda generación de arquitectos de la *Bay Area*, se ciñe al confort climático. Frente a esta interpretación pragmática, Neutra y Schindler sitúan al hombre como centro de un tratamiento de la envolvente que tiene como protagonista no al entorno por sí mismo, sino a la relación que este establece con el hombre y que trasciende el bienestar ambiental para adentrarse en significados en torno a la relación perceptiva que el hombre establece con el mundo y los grados de intimidad que se derivan de esta. Este paradójico intercambio de roles en torno a la importancia del hombre como sujeto doméstico determina la consideración del Condominio I como arquitectura capaz de construir domesticidad desde los espacios intermedios, haciendo ciertas consideraciones como las de Joseph Stein: "(...) *Charles, of course, went on to play a major part in designing Sea Ranch, which was highly expressive of the Bay Region Style, and I consider one of the model expressions of an organic, regional style in architecture...*" <sup>15</sup>, integrando el *Sea Ranch* en la producción de la tercera generación de la *Bay Area*; pero también en las afirmaciones de Jencks o Frampton en torno a una "pureza constructiva" <sup>16</sup> de origen atávico.

Sea como fuere, y más allá de toda etiqueta, el Condominio que comienza a gestarse en el año 63 consigue crear un lenguaje nuevo en torno a la delicada membrana que separa los dos mundos de esta geoda californiana que Henry Plummer compara con "*the duality that obtains between a shaggy outer garment and its velvet inner lining*" <sup>17</sup>, siendo capaz de construir una nueva imagen de domesticidad que, desde los precedentes, da un paso adelante hacia una propuesta nueva y, quizá, única <sup>18</sup>.

### Límite mutable

"*In additive composition, the elements, instead of being organized with each others as parts of a whole which is greater than the sum of the parts are simply added one after another, in space and time, to be read as a narrative*" <sup>19</sup>

<sup>14</sup> La importancia de la construcción del límite entre interior y exterior se hace evidente en el Sur de California a través de Schindler y Neutra en dos obras contemporáneas a la *Gregory Farmhouse* de Wurster. La *Kings Road House* de Schindler, de 1922, se organiza como una entidad de 3 brazos, generando distintos espacios del jardín común como primer estrato de intercambio de cualidades entre interior y exterior, y, en segundo término, una serie de estancias que combinan la dura opacidad de uno de sus lados con la apertura total en el lado opuesto. El espacio intermedio aquí, más próximo al *engawa* japonés, ya no es mero resultado del juego posicional de piezas –patio, porche, terraza– sino que se configura como condición *sine qua non* del proyecto.

Richard Neutra añade a la construcción del límite su fuerte interés en la relación entre naturaleza y arquitectura y lo materializa de forma cambiante con los años. De la *promenade* que, como membrana mutable, recorre la *Lovell Beach House*, a una edificación que exporta al exterior elementos pertenecientes al interior de la vivienda, como el pavimento o la chimenea de la casa Beard, llegando por último a viviendas que pueden entenderse como un umbral en su totalidad, tal y como ocurre en las casas Bailey o Kauffmann.

La ausencia de "etiquetas" capaces de describir estos espacios en ambos arquitectos y su formalización desprejuiciada pero indispensable para el entendimiento de sus viviendas, no dejan de estar presentes, más allá de la materialidad, en la concepción del Condominio I.

<sup>15</sup> KEIM, Kevin P. *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*. Boston: Little, Brown and Co., 1996, p. 28.

<sup>16</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*. Londres: Thames & Hudson, 1980.

<sup>17</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.

<sup>18</sup> "El presente no es una época de estilo que sea, se trata de un momento de andar a tientas, una época de descubrimiento. Es un tiempo, se podría decir, de realización. Nuestros problemas son todos nuevos, nuestras demandas espaciales son nuevas, y es un tiempo, por lo tanto, más preocupado por tratar de crear mejores instituciones de las que ya hemos establecido". En palabras de Louis Kahn durante una conferencia en Otterlo, 1959.

<sup>19</sup> Extracto del contenido de un examen realizado por Charles Moore para la asignatura sobre arte chino que Georges Rowley impartía en Princeton y que a lo largo de los años Lyndon y Moore recuerdan frecuentemente. Recogido en la monografía sobre Charles Moore publicada en 1996, p. 56.

[6] *Bonham house* de Charles Moore en Santa Cruz, 1961-1962. Fotografía de Morley Baer. Fuente: JOHNSON, Eugene J. (ed.). *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*. New York: Rizzoli, 1986, p. 124

[7] Planta del *Sea Ranch*. Fuente: MOORE, Charles Willard, y Gerald ALLEN. *The Place of Houses*. [1st ed.] New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974, p. 35

[8] *Sea Ranch*, plataforma en el patio. Fotografía de Blanca Juanes.

El sistema de orden que construye un edificio, el Condominio I, *a priori* desprovisto del mismo, se materializa a ojos del visitante novel a través de la descripción narrativa de un recorrido que discurre desde la total intemperie al interior recogido, y que solo puede ser entendido como una sucesión de umbrales [7].

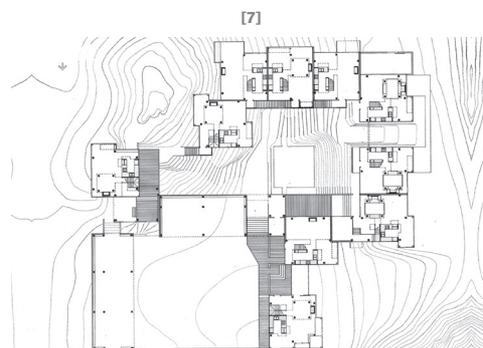
Estos toman forma en el edificio como una reinterpretación de los tres espacios intermedios base de la arquitectura de la *Bay Area* –patio-porche-terraza– en clave sureña. Es decir, atentos a la relación que el habitante, más allá del confort climático –aunque sin desprenderse de él–, es capaz de establecer con el entorno con el que se relaciona a través de los mencionados umbrales.

Partiendo de estas premisas integradoras, MLTW emplea tres elementos destinados a construir domesticidad desde el espacio intermedio: el patio, la deformación controlada de la envolvente o membrana y la organización de la denominada “*big room*”, o lo que es lo mismo, el espacio interior de cada uno de los dúplex que puede ser entendido como un umbral en sí mismo.

La primera aproximación a la escala humana de un volumen que, como si de un gran accidente geográfico se tratara, parece ajeno a lo doméstico, se realiza a través de un patio. En realidad de dos, o de uno que se estrangula sin llegar a escindirse para generar dos espacios de llegada que se adaptan, en una primera aproximación humana, a la aparición de los ocupantes. El primero de estos fragmentos se encarga de recoger a los habitantes que llegan en coche accediendo desde el extremo Noroeste a través de una apertura en el volumen que da acceso a un espacio de proporción cuadrada de 20 m x 20 m, con dos de sus laterales –Noreste y Sureste– sencillamente techados, ofreciendo dos espacios longitudinales cubiertos que permiten el aparcamiento de 4 y 6 vehículos, uno por unidad. Percibido como una barrera desde la distancia, el espacio confina por primera vez el exterior en un recinto accesible que funciona como parking de vehículos. Un espacio que sigue siendo intemperie, pero cuyas vistas se ven limitadas por 4 grandes paramentos homogéneos contruidos con un basto entablado de secuoya. El único indicio que hace pensar en esta gran habitación exterior como antesala de un estadio de domesticidad mayor es la ruptura en la continuidad del lateral Sureste que interrumpe el espacio de aparcamiento para dirigir el acceso a otro espacio situado 8 escalones por debajo.

Si el espacio que el edificio ofrece al habitante que accede confirma su condición de interior limitando la visión del paisaje al plano del cielo, la llegada al segundo patio altera por completo esta percepción. Aquí, conscientes ya de que nos encontramos en un entorno construido por el hombre, el entorno aparece de nuevo dejando algunas pistas sobre su empleo como herramienta de proyecto. Con unas dimensiones que varían entre los 36 m y los 20 m en el sentido de máxima pendiente del terreno y 16 m y 8 m en la dirección contraria, son las unidades del conjunto –a excepción de la 9, la más meridional y propiedad de Charles Moore hasta su fallecimiento– las encargadas de limitar un espacio que se convierte en el atrio de acceso a ellas.

A pesar de que el volumen general tiene voluntad de ser percibido de forma continua, la “pared” de unidades se rompe en sus extremos Este y Oeste –entre las unidades 1 y 10 y 5 y 6–, generando la sensación de que, a su través, el paisaje natural entra en el atrio y se desparrama hacia el mar. El terreno que da forma al suelo del patio mantiene todas sus condiciones orográficas y geológicas, de forma que es el conjunto el que parece adaptarse a él, acomodando los accesos a cada una de las unidades a la pendiente existente que salva 8 metros entre sus extremos. Para ello, el suelo se somete a una única acción que permita la accesibilidad a las unidades y a la costa, consistente en la disposición de 40 escalones contruidos con tableros del mismo tipo de secuoya que da forma al interior de las unidades. Estos se adaptan a las curvas del nivel del terreno, expandiéndose a medio camino –entre los escalones 24 y 25– en una plataforma de 8 m x 8 m que “arquitectura” el patio sin ocuparlo, otorgando a los habitantes un espacio de encuentro o estancia que mira al mar [8].



La relación del habitante con el entorno aquí se matiza, pasando de la total artificialidad del acceso de vehículos a una reintegración del entorno apenas colonizado que, sin embargo, deja pistas sobre los mecanismos de control empleados. La visión perfectamente enmarcada hacia el Pacífico, los sinuosos y suaves accesos a cada una de las unidades y la imposición arquitectónica de la plataforma determinan un sistema de orden interior que condiciona la relación con un exterior al que deja paso de manera controlada <sup>20</sup>.

Queda clara, al traspasar este segundo umbral, la sensación de hallarnos en un esquema acompasado en el que la distinción entre cada una de las viviendas tiene que ver con la relación que establecen con el exterior a través de su envolvente, el segundo estadio de tratamiento del espacio intermedio.

El porche de la California norteña se aleja de la configuración tradicional expandiéndose, comprimiéndose, abriéndose en su totalidad o confinándose en un recinto... transgrediendo los estándares en favor de la ambigüedad sureña que se formaliza en nuevas estructuras: invernaderos, patios vallados, ventanas proyectadas sobre la bahía, extensos miradores o lucernarios [9].



[9]

Cada uno de ellos condiciona de diferente manera la relación entre interior-vivienda y exterior-paisaje, haciendo de la envolvente un espacio que se aleja de la simple piel para componerse como un objeto denso, cargado de contenido, especialmente en los 2 lados con los que cada vivienda se expone al paisaje.

El hecho de que uno de los diedros del límite de planta cuadrada "mute" condiciona el tratamiento del tercer estadio de los mencionados espacios intermedios. Se trata de la "big room", o el gran espacio interior que dentro de cada vivienda se extiende como un fluido que subordina a los límites sus funciones.

El entendimiento de estos tres espacios de intimidad gradual, irremediamente conectados, ha de realizarse de forma conjunta y específica para cada una de estas 10 unidades que se especializan a través de sus fronteras.

El interior de cada una de las unidades [10] se compone, pues, por una única estancia de 24 pies x 24 pies ocupada invariablemente por una estructura edicular y un gran volumen, casi una casa en miniatura, dedicado a alojar los servicios de la vivienda. Un sistema de elementos que se ve alterado a causa de su relación con el entorno, el cual es capaz de determinar su posición pero también el tratamiento de su envolvente. Este es igualmente responsable de la especialización de unas unidades *a priori* idénticas, de modo que espacio intermedio y entorno

<sup>20</sup> El recorrido dirigido de estos espacios, primer umbráculo del conjunto, recuerda a los accesos a los ranchos del oeste americano, limitados por una barrera en la que se enmarca un acceso que da paso al corazón del conjunto, como la Gregory Farmhouse de Wurster, estratificado aquí de forma pragmática en el tipo de acceso y poética en la percepción del mismo.

<sup>21</sup> Producto de arquitectos formados en el seno del más puro Estilo Internacional, los primeros estudios del conjunto se construyen a través de cuadrados perfectos que heredan la convicción en la más estricta ortogonalidad. Esta nunca llega a ser superada, pero la modulación cuadrada que, en las primeras propuestas, se extendía a la formalización de miradores, comienza a desdibujarse a favor de la riqueza compositiva y significativa. En palabras de Donlyn Lyndon: "Cuando la planta fue refinada, estos porches abstractos se volvieron mucho más específicos y se transformaron en más simples, más pertinentes complementos: miradores, patios, un invernadero, un balcón exterior, cada uno colocado ventajosamente a lo largo del perímetro del complejo —espacios íntimos en equilibrio sobre el borde rugoso y desigual de la costa".

[9] Mirador de la unidad 3 en el Condominio I. Fotografía de Morley Baer. Fuente: MOORE, Charles Willard y otros. *The Sea Ranch, California*, 1966. Tokyo: A.D.A. Edita, 1971. p. 57

[10] Axonometría y descripción de las piezas interiores en la unidad 3. Dibujo de MLTW. Fuente: Fondo digital de University of California.

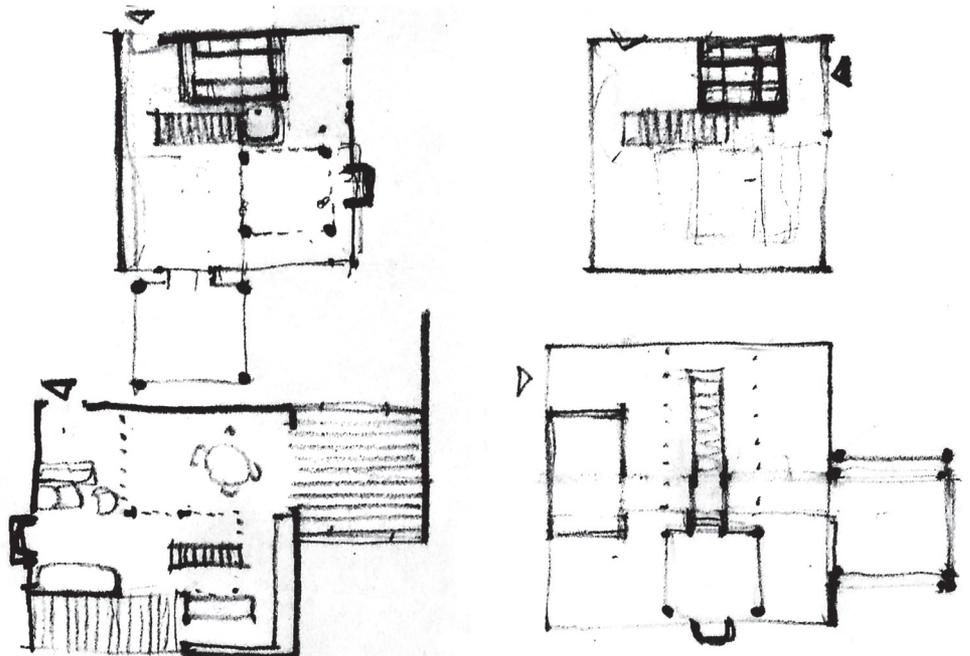
[11] Croquis de algunas de las unidades. Dibujos de Charles Moore y William Turnbull. Fuente: JOHNSON, Eugene J. (ed.). *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*. New York: Rizzoli, 1986. p. 212

próximo se entrelazan en una relación bidireccional que tiene como resultado la construcción de unas viviendas únicas en las que la estrategia de pensamiento se desvirtúa a ojos de un habitante que solo es capaz de contemplar un espacio singular, cuya percepción no deja de estar dirigida por una estructura de orden [11].

El espacio envolvente se especializa en cada caso en estructuras que, con un origen común<sup>21</sup>, añaden variaciones en relación a su uso, la cantidad y cualidad de la luz que dejan entrar en el conjunto, o su materialidad, dotando a los espacios de identidad única. Su capacidad de convertirse en dispositivos especiales —y espaciales— en la vivienda se extiende también hacia el espacio interior de cada unidad condicionando la posición del edículo y la "casita" de servicios y, con ellos, el conjunto. Como si de un fluido se tratara, el espacio se aleja de lo homogéneo para derramarse entre unos elementos, siendo la proximidad o lejanía a los mismos la encargada de definir su percepción. Cerca del mirador, debajo del edículo, detrás de la casita... la vivienda se transforma en un intervalo entre el dentro y el fuera, en el que no solo importan, que también, el exterior rugoso y el cristalino interior, sino los elementos del lenguaje que construyen el hiato y permiten considerar al Condominio I un interludio integral.



[10]



[11]

**Resumen 05**

La primera operación necesaria para la determinación de una arquitectura que se define como territorial implica la definición física de un límite. Una frontera cuya primera consecuencia es el establecimiento de un orden capaz de diferenciar entre el fuera-hostil y el dentro-seguro. Este permite cualificar un primer estadio de permanencia, otorgado por el refugio más inmediato y que, sin embargo, permite sucesivas derivadas de su significado tanto en cuanto a la definición inicial de ese límite interior-exterior como a la materialidad de su formalización. La total confianza en esta idea se convierte en la base sobre la que, en el año 63, Charles Moore y su equipo (MLTW) construyen el proyecto para el Condominio I en el *Sea Ranch*, ejemplo real de los "dominios étnicos" de Sussane Langer, pero también de una reflexión sobre la construcción del límite tan europeísta como americana. El reto de la construcción doméstica se halla aquí en la definición de un umbral que, más allá de limitar la evidente intemperie, permita al habitante conocer su ubicación en cada momento, jerarquizándose y especificándose para convertirse en un espacio con identidad propia capaz de ser leído en una auténtica clave californiana.

**Abstract 05**

The first necessary operation for the determination of an architecture that is defined as territorial implies the physical definition of a boundary. A frontier whose first consequence is the establishment of an order capable of differentiating between the hostile-out and the safe-in. This boundary allows qualifying a first stage of permanence, granted by the most immediate refuge and yet allows successive diversions from its meaning both in terms of the initial definition of this interior-exterior boundary and the materiality of its formalization. Full confidence in this idea becomes the basis on which, in 1963, Charles Moore and his team (MLTW) build the project for Condominium I in the *Sea Ranch*, a real example of Sussane Langer's "ethnic domains", but also a reflection on the construction of the border that is as Europeanist as American. The challenge of domestic construction is here in the definition of a threshold that, beyond limiting the obvious outdoors, allows the inhabitant to know their location at any time, hierarchizing and specifying itself to become a space with its own identity that can be read in an authentic Californian key.

**Bibliografía\_ Bibliography**

- COLOMINA, Beatriz. *Domesticity At War*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- EYCK, Aldo et al. *Dortmunder Architekturausstellung, 1976: Aldo Van Eyck, Hans Hollein, Arata Isozaki, Josef Paul Kleihues, Charles W. Moore, Aldo Rossi, James Stirling, Oswald Matthias Ungers, Venturi & Rauch*. Dortmund: Abt. Bauwesen der Universität Dortmund, 1976.
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*. Londres: Thames & Hudson, 1980.
- GEBHARD, David. *Schindler*. San Francisco: William Stout, 1997.
- GEBHARD, David; Winter ROBERT. *Los Angeles: An architectural Guide*. Salt Lake City: Gibbs-Smith, 1994.
- JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books, 1961.
- JOHNSON, Eugene J. (ed.). *Charles Moore : Buildings and Projects 1949-1986*. New York: Rizzoli, 1986.
- KEIM, Kevin P.; MOORE, Charles Willard. *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*. Boston: Little, Brown and Co., 1996.
- LITTLEJOHN, David. *Architect: the Life and Work of Charles W. Moore*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.
- MCCOY, Esther. *Case Study Houses 1945-1962*. Los Angeles: Hennessey + Ingalls, 1977.
- MOORE, Charles Willard; Gerald ALLEN. *The Place of Houses*. [1st ed.] New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- MOORE, Charles Willard et al. *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1976.
- MOORE, Charles Willard et al. *The Sea Ranch, California, 1966*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1971.
- MOORE, Charles Willard; Kevin P. KEIM. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- TREIB, Marc (ed.); with essays by David GEBHARD et al. *An Everyday Modernism: the Houses of William Wurster*. San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art, 1995.
- WOODBRIDGE, Sally Byrne. *Bay Area Houses*. New York: Oxford University Press, 1976.