Sea Ranch, Condominio I

Estrategias de construcción de lo cotidiano

Blanca Juanes Juanes

TESIS DOCTORAL

Dirigida por Emilio Tuñón Álvarez, Doctor Arquitecto

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM
Madrid, 2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid,
el día

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

Sea Ranch, Condominio I

Estrategias de construcción de lo cotidiano

Blanca Juanes Juanes

TESIS DOCTORAL

Dirigida por Emilio Tuñón Álvarez, Doctor Arquitecto

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM
Madrid, 2017

*A mis abuelos.
A los que conocí y a los que soñé conocer.
A los que imagino orgullosos.*

Gracias,

A E. T., director de esta tesis, por creer que las primeras intuiciones podrían ser algo más; por confiar en mí.

A M. J. A. y J. G. G., por hacer fácil lo difícil y ser mi guía; por ayudarme siempre, tantos y tantos años.

A L. P. e I. M. por su increíble hospitalidad en Virginia; por hacernos sentir en casa, aún estando tan lejos.

A E. T. y A. M., por el mejor regalo de bodas y por poder disfrutarlo juntos; por el verano de 2016.

A mis amigos, mis compañeros de trabajo... y a mi gato; los que en Salamanca, Madrid, Palma, Corea, Qatar... o en cualquier rincón del mundo, han pensado en mí durante estos años; por entender las constantes ausencias y esperar pacientes; por creer que lo lograría.

A mi familia isleña, a Ll., L. o M., por sus ánimos y su alegría; por las cenas, por el barco, y las noches de verano. Y por supuesto a P. y M., por su sostén constante, por ayudarnos a acortar distancias., por ser siempre un lugar al que volver.

A toda mi familia y en especial a mis tíos, a N. y a Ch., mis segundos padres, por el aliento constante, los desayunos y los aperitivos de domingo; por estar siempre, mucho antes de que esta tesis fuera siquiera una idea; por no dudar.

A P. y a mi hermano R., por las oraciones subordinadas, las traducciones imposibles y el superávit de comas; por la disposición incondicional de quien ayuda sin preguntar.

A mis padres; porque como no podían ayudarme a investigar, decidieron ayudarme en todo lo demás y aunque estas líneas son insuficientes para agradecerse, lo intento.

Muchas gracias, esta tesis no hubiera sido posible sin vosotros.

Y, por último y sobre todo, gracias a Toni, verdadero co-autor de este trabajo.

Por estar y por ser.

Por amor y por derecho esta tesis te pertenece.

Nota para b. Cuando esta investigación empezó tú no eras siquiera una fantasía. Hoy, más de 6 años después y unos cuantos días antes, no dejo de pensar en que éste será mi primer libro y la historia de como lo escribí(mos), tu primer cuento.

“He that builds a fair house upon an ill seat, committeh himself to prison... Neither is it ill air only that maketh an ill seat, but ill ways, ill markets, and if you will consult Momus, ill neighbors... want to water; want to wood, shade, and shelter; want of fruitfulness, and mixture of grounds of several natures; want of prospect; want of level grounds; want of places, at some near distance, for sports of hunting, hawking, and races; too near the sea, too remote; ... to far from great cities, which may hinder business; or too near them, which lurcheth all provisions, and maketh everything dear; ...”

Francis Bacon

Índice Sintético

00.	
20	Introducción
01.	
30	Metodología
02.	
42	Estado de la cuestión
03.	
50	El entorno geográfico, cualidad inmanente del espacio doméstico
04.	
88	Semántica y sintaxis, la construcción del orden
05.	
120	Intimidad gradual. Una geoda californiana
06.	
164	Mi casa, mi templo. Invariantes adaptables
07.	
198	Apropiación consciente. La parodia Procustea
08.	
238	Un íntima apuesta por la autenticidad. <i>Supergraphics</i>
09.	
280	Epílogo: efectos de una identidad construida. Sea Ranch, hoy
10.	
326	Conclusiones
344	Anexos
346	Planimetría original
370	Planimetría redibujada
382	Bibliografía

Índice Extendido

	00.
20	Introducción
	01.
30	Metodología
	02.
42	Estado de la cuestión
	03.
50	El entorno geográfico, cualidad inmanente del espacio doméstico
52	Estado de sitio, la conquista del oeste
60	Un paisaje único. Los principios del planeamiento ecológico
68	Los límites del paraíso. Una relación asociativa
80	Un entorno doméstico. Posición
	04.
88	Semántica y sintaxis, la construcción del orden
90	<i>Wood Power</i> . Una reivindicación de la cultura <i>underdog</i>
96	Materia informada
102	Una declaración gramatical
110	<i>Japanese Hardware</i> : sistema adaptable para una domesticidad única
	05.
120	Intimidación gradual. Una geoda californiana.
122	Génesis de la arquitectura territorial
130	<i>In</i> vs. <i>Out</i>
137	Geodas, huevos de pascua y muñecas rusas
148	Límite mutable

	06.
164	Mi casa, mi templo. Invariantes adaptables
166	Vieja Europa y lejano Oriente
174	<i>Heavenly Mansions</i> . Princeton, Kahn y la Trenton Bath House
184	Último ensayo: Orinda
190	Mi edículo, mi hogar
	07.
198	Apropiación consciente. La parodia Procustea
200	Recolección y colección. La herencia de Sir John Soane
207	Morly Baer. Tu casa, mis muebles
220	Ocupación escenográfica. De Pebble Beach a Centerbrook
228	Unidad 9
	08.
238	Un íntima apuesta por la autenticidad. <i>Supergraphics</i>
240	<i>Creative forgetfulness</i> . Corea, Labatut y la experimentación docente
248	Autenticidad, la explosión gráfica
256	Proto-pop
266	Athletic Club #1, #2
	09.
280	Epílogo: efectos de una identidad construida. Sea Ranch, hoy
282	Lo residencial. Otras casas californianas
292	Lo ambiental. <i>The Halprin's Workshops</i>
304	Lo docente. La clase de 1970
314	El Sea Ranch hoy. La adaptable resistencia de la cotidianidad americana
	10.
326	Conclusiones
344	Anexos
346	Planimetría original
370	Planimetría redibujada
382	Bibliografía

En el año 1963, Charles Moore, Donlyn Lyndon, William Turnbull y Richard Whitaker comienzan, bajo las directrices de Lawrence Halprin, el diseño y la construcción del Condominio I. Una decisión que contribuye, de forma probablemente inconsciente, a ofrecer un enfoque más preciso sobre la moderna y heterogénea domesticidad americana.

Condicionado por la vasta extensión geográfica del territorio, el interés por dar forma a lo cotidiano se extiende de forma exponencial en el continente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Difícil de categorizar en lo estilístico, esta arquitectura del día a día se reconoce, pese a su diversidad, a través de actuaciones mayoritariamente asociadas a grupos o movimientos determinados que se complementan con otras de carácter aislado entre las que puede contarse la aventura Sea Ranch.

Entendida como una apuesta de exploración residencial responsable de sus relaciones con el entorno, la propuesta fue capaz de alcanzar notable difusión y una atención del establishment arquitectónico que comenzó a diluirse con el paso de los años y el progresivo avance de la retórica posmodernista.

La inclusión de Charles Moore, cabeza de la operación, en la festiva escenografía posmoderna generó por parte de la crítica una reductiva asociación de su perfil a la gramática fenomenológica, relegando la investigación residencial llevada a cabo durante los años 60 a la categoría de reflexión de segundo nivel.

Partiendo de esta convicción, extendida en lo popular pero limitada en lo crítico, el presente texto trata de alterar la estigmatizada visión del Condominio I para ofrecer una nueva imagen de la operación que permita reconocer el edificio como manifiesto real de una investigación en torno al espacio residencial. En este sentido, el ensayo se construye como una aproximación sucesiva, casi concéntrica, a los distintos niveles de domesticidad que toman forma en el edificio, desde una reflexiva situación en el entorno hasta la propuesta de ocupación interior de la vivienda. Siete estratos que evalúan diferentes estrategias en la creación de un diálogo entre arquitectura y habitante, basculando entre las que refuerzan una estrecha relación con su contexto y aquellas ligadas a la particular condición humana.

Asociadas a las capas exteriores de la vivienda, las primeras estrategias de proyecto destacan por una naciente conciencia geográfica, por la desprejuiciada elección de una reconocible materialidad y por la consciente (y tan contemporánea como californiana) definición de los límites. Centradas en la estricta intimidad, las segundas revelan el convencimiento de sus autores en una arquitectura como capaz de crear espacios únicos a través de mecanismos comunes, mostrando su íntima asociación con lo individual y destacando la importancia de Charles Moore en el proceso.

En la que no puede sino ser entendida como una declaración de cambio frente a lo precedente, la sensibilidad hacia el entorno se entremezcla con planteamientos menos evidentes que reinterpretan la tradición arquitectónica de la Bay Area, incorporando invariantes de la arquitectura asiática, significados importados de la cultura clásica y provocadoras alteraciones de lo perceptivo que este texto trata de interpretar en clave doméstica. Porque la extensa divulgación de la obra (de la que escasa información ha llegado a nuestros días), que durante los años posteriores a su construcción se concentró en lo geográfico para rápidamente iniciar una conexión con el posmodernismo, carece de una reflexión crítica sobre lo residencial llevada a cabo por sus autores durante la década de los 50 que estas líneas pretenden recuperar.

Los profundos procesos de transformación operados sobre el lugar hoy y su impacto sobre un edificio con un discurso con vocación, por momentos, pedagógica (o redentora) hacen deseable una coda final centrada en su influencia posterior y su flexibilidad de adaptación a una sociedad que ha madurado más de medio siglo. El último capítulo ofrece así una visión objetiva de aquel influjo y otra más personal del resultado de la aclimatación temporal que muestra la validez de un discurso que ha sobrevivido a su fracaso como tendencia.

Lo terrenal y la ensoñación, el elitismo clásico y el anonimato vernáculo, lo contemporáneo y lo atávico dan forma a un engranaje en el que la importancia de cada pieza es directamente proporcional a su relación con un conjunto que nunca pierde de vista al habitante como objetivo último y primero de estas líneas.

El texto da así forma a un atlas de mecanismos de construcción de cotidianidad difícilmente catalogable en su totalidad pero profundamente relacionado con otras aproximaciones a lo doméstico que construyen un universo residencial único, tan californiano como auténtico.

In 1963, Charles Moore, Donlyn Lyndon, William Turnbull and Richard Whitaker began, under the direction of Lawrence Halprin, the design and construction of Condominium I. A decision that contributes, probably unconsciously, to a more precise focus on modern and heterogeneous American domesticity. Conditioned by the vast geographical extension of the territory, the interest in shaping everyday life has spread exponentially across the continent since the end of the Second World War. Difficult to categorize in an stylistic sense, this day-to-day architecture is recognized, despite its diversity, through actions mostly associated with specific groups or movements that complement other isolated ones such as the Sea Ranch adventure.

Understood as a commitment to residential exploration responsible for its relationship with the environment, the proposal was able to achieve notable diffusion and attention of the architectural establishment that began to dilute over the years and the progressive advance of post-modernist rhetoric.

The inclusion of Charles Moore, head of the operation, in the festive postmodern scenography generated from the critics a reductive association of his profile with the phenomenological grammar, relegating the residential research carried out during the 60s to the category of second level research.

Starting from this conviction, extended in the popular but limited in the critic, the present text tries to alter the stigmatized vision of Condominium I to offer a new image of the operation that allows to recognize the building as a real manifesto of an investigation around the residential space. In this sense, the essay is build as a successive, almost concentric approximation to the different levels of domesticity that take shape in the building, from a reflexive location in the surroundings to the proposed interior occupation of the dwelling. Seven layers that evaluate different strategies in the creation of a dialogue between architecture and inhabitant, swinging between those that reinforce a close relationship with their context and those linked to the particular human condition.

Associated with the outer layers of the dwelling, the first project strategies stand out for their nascent geographical awareness, the unbiased choice of recognizable materiality and the conscious (and as contemporary as Californian) definition of limits. Focused on strict intimacy, the second ones reveal the conviction of its authors in an architecture capable of creating unique spaces through common mechanisms, showing their intimate association with the individual and highlighting the importance of Charles Moore in the process.

In which it can only be understood as a declaration of change in the face of the foregoing, sensitivity to the environment is intermingled with less evident approaches that reinterpret the architectural tradition of the Bay Area, incorporating invariant Asian architecture, meanings imported from the classical culture and provocative alterations of the perceptive that this text intends to interpret in a domestic key. Because the extensive dissemination of the work (of which little information has reached our days), which during the years following its construction concentrated on geography in order to rapidly initiate a connection with postmodernism, lacks a critical thought on the residential carried out by its authors during the decade of the 50's that these lines intend to recover.

The profound processes of transformation operated on the site today and its impact on a building with a discourse with vocation, at times, pedagogical (or redemptive) make desirable a final coda focused on its later influence and flexibility of adaptation to a society that has matured more than half a century. The last chapter thus offers an objective vision of that influence and a more personal one of the result of the temporal acclimatization that shows the validity of a discourse that has survived its failure as a tendency. The earthly and the dreaming, the classical elitism and the vernacular anonymity, the contemporary and the atavistic give shape to a cog in which the importance of each piece is directly proportional to its relationship with a whole that never loses sight of the inhabitant as the ultimate and first objective of these lines.

The text thus gives form to an atlas of mechanisms for the construction of everyday life, hardly catalogable in its entirety but deeply related to other approaches to the domestic that build a unique residential universe, as Californian as authentic.

Figuras

Fig. 01. Imagen del Condominio desde la llegada por la Highway 1. Fotografía tomada por Morley Baer y escaneada del libro *William Turnbull, Jr.: Buildings In the Landscape*, p. 24.

00

introducción

“Everything mattered”
Hugh Hardy

El Condominio I, producto de una época sometida a profundas transformaciones, ha de entenderse como una de las muestras que oscilan entre las últimas representaciones del Movimiento Moderno y las primeras corrientes posmodernas. En un contexto repleto de oportunidades para la reflexión, el edificio, parte de una operación de gran escala en el entorno, funciona como campo de pruebas de nuevos posicionamientos arquitectónicos. Tomando como base el pensamiento ecológico de Lawrence Halprin, el proyecto combina una conciencia total del espacio físico en que se asienta el objeto construido con nuevas aspiraciones hacia el universo doméstico y su contenido. Para ello, elementos y sistemas importados de la cultura clásica, la tradición asiática o el particular mundo de sus autores se convierten en portadores de significados que encuentran un sentido global a través de la narrativa de la Bay Area y la herencia contemporánea de Louis Kahn. El resultado, en el que resuenan orígenes diversos, se aleja de la limitada clasificación *Posmodernista* otorgada por muchos para ofrecer un proyecto único. En él se combina una sensibilidad heredada de la ortodoxia reinante hasta el momento de su construcción (y base de la formación de sus autores) con otras posiciones desprejuiciadas y alejadas de toda meta estilística que sitúan al habitante en el foco de su objetivo. Esta dimensión humana que, de forma sorprendente y mágica, es capaz de conectar con el inconmensurable entorno y definir al mismo tiempo un interior propio para cada una de las 10 unidades que integran el conjunto, construye domesticidad a través de estrategias que integran lo individual y lo colectivo en un universo tan ajeno a etiquetas como a su *americanismo* evidente.

La investigación que se presenta a continuación constituye la Tesis Doctoral de Blanca Juanes Juanes desarrollada en el Programa de Doctorado con Mención Hacia la Excelencia en Proyectos Arquitectónicos Avanzados RD99/2011. El trabajo se ha llevado a cabo en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM) entre los cursos académicos 2010-2011 y 2017-2018 bajo la dirección del Doctor Arquitecto y Catedrático de la ETSAM, D. Emilio Tuñón Álvarez.

El estudio que da forma a la presente tesis nace del interés por el espectro cotidiano de la arquitectura y su capacidad de adaptación al cambio de paradigma social sin renunciar a su dimensión más humana. Es ésta, por tanto, una inmersión tan proyectual como antropocéntrica. Histórica, conceptual y personalmente fundada en el recuperado protagonismo del ser humano como centro de un renovado enfoque de la producción arquitectónica, y centrada en lo específico en una de sus singulares manifestaciones, el Condominio I del conjunto Sea Ranch como manifiesto de una cotidianidad alternativa a la deriva del mundo feliz¹ de los primeros 60.

Este interés por el objeto cristalizó por primera vez durante el Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados cursado en la ETSAM en el año 2009, en el marco proporcionado por una investigación sobre las singulares relaciones entre arquitectura y lugar. Un campo que permitió centrar el interés en un objeto, el Condominio I, profundamente condicionado por la certeza de sus autores de que el principio fundamental de la arquitectura es territorial. La doble condición de lugar que emanaba de esta afirmación, atendiendo a lo físico y lo perceptivo, y el estudio del edificio dejaban entrever una clara singularidad del discurso residencial con respecto al contexto de su construcción que se convirtieron en origen de la búsqueda.

Las intenciones se dirigieron en principio a la comprensión de la arquitectura de los primeros 60, producto de una temporal tierra de nadie limitada por el fin e inicio de dos corrientes de pensamiento de carácter

1. La novela de Aldous Huxley *Un mundo feliz* (*Brave New World* en su título original) publicada en el año 32 muestra, con un tono que varía entre lo irónico y lo cáustico, el devenir de una sociedad utópica resultado de los avances tecnológicos y una saludable deshumanización que convierte a los individuos en un jerárquico producto del cultivo reproductivo. Más allá de las claras alusiones políticas al modelo socialista soviético, el relato no ahorra crudeza en la descripción de una supremacía tecnológica tan ideal como deseable, en detrimento de cualquier valor intrínsecamente humano susceptible de mostrar la diversidad del individuo. La respuesta de lo posmoderno como reacción a los valores precedentes y la intensidad puesta por algunas de sus manifestaciones en la recuperación del ser humano como centro del discurso arquitectónico hacen posible el establecimiento de analogías entre la ortodoxia Moderna y las alternativas surgidas para hacerle frente y el credo del *Brave New World* dibujado por Huxley.

2. La incapacidad de señalar el momento exacto de la muerte o nacimiento de una época, en términos creativos, susceptible de alcanzar un desarrollo global, en términos occidentales, es suplida por la necesidad que muchos teóricos muestran por la asimilación de estos borrosos inicios y fines a un hecho concreto. Buen ejemplo de esta exigencia de etiquetado es la localización exacta del deceso del Movimiento Moderno, situada por Charles Jenks el 15 de julio de 1972 a las 15.32 h. (más o menos) con el derribo programado de las viviendas Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki y la caída, esta vez conceptual, de los ideales más progresistas del CIAM. Menos concreta, aunque no menos válida, resulta la ubicación exacta del nacimiento de lo Posmoderno como movimiento arquitectónico que,

Fig. 01

Conjunto de viviendas Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki (1952-1955). Las imágenes corresponden a dos fotogramas de su demolición televisada (durante el dinamitado y con el edificio ya en ruinas) durante el mes de abril de 1972. Imágenes escaneadas del libro de Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 9.

tan diverso como difusos² se muestran sus límites. Un terreno que parece hacer suyo el ‘todo vale’ propio de entreguerras capaz de englobar sus muy diversas manifestaciones bajo la definición única de lo Posmoderno.

A pesar de que su desarrollo como estilo alcanza en décadas posteriores una asociación directa al uso del símbolo o la metáfora como base de la arquitectura, el estudio del movimiento muestra unas primeras manifestaciones que comparten el común objetivo de constituir una reacción respecto al momento inmediatamente precedente desde el que se plantea una evolución integral. Un proceso que podríamos denominar de progresión por inversión, de naturaleza similar al nacimiento de la arquitectura manierista sobre la base del Alto Renacimiento, capaz de sintetizar la entrada en crisis de los valores del Movimiento Moderno proponiendo un nuevo lenguaje cuyo anhelo por cambiar el presente se aleje de las ideas de innovación incesante como base del discurso.

Con muy diversas ramificaciones, en lo que a representación formal se refiere, esta nueva gramática sienta su base fundacional en el principio de comunicación global que permita a la arquitectura hablar directamente, no solo a una comunidad formada e interesada en los significados específicos, sino a un público general con preocupaciones centradas en el estilo de vida. Tales inquietudes por mostrar un sistema de codificación legible a ambos niveles es diseccionado por Charles Jenks a través de la descripción de la fachada del Templo de Artemisa en Corfú:

“La parte de abajo está construida con arquitectura geométrica hecha con columnas elegantemente estriadas y la parte de arriba es un frontón pintado en rojo y azul oscuro, como si de un bullicioso cartel anunciador de luchas de gigantes se tratara. Los arquitectos pueden leer las metáforas implícitas y los significados sutiles del fuste de la columna, mientras que el público puede responder a las metáforas explícitas y a los mensajes de los escultores. Por supuesto, todo el mundo responde en parte a ambos códigos de significado, al igual que en un edificio posmoderno, aunque evidentemente con diferente intensidad y grado de comprensión”³

Fig. 02

Fig. 03

Fig. 04

careciendo de una manifestación formal ‘prima’, toma forma como título de un artículo de Joseph Hudnut llamado ‘The Post-Modern House’, publicado en *Architecture and the Spirit of Man* en 1949 y reeditado en el *Roots of Contemporary American Architecture* de Lewis Mumford en 1952. Una deonomiación que se adelantó a la amplia difusión del término que siguió a su uso por parte de Nikolaus Pevsner para la designación de los ‘Antipioneros’. Más de veinte años de superposición temporal en el desarrollo durante este período de ambas tendencias se hace reconocible en el desarrollo de obras que hacen evidentes principios de uno u otro movimiento resultando profundamente simplista su clasificación.

3. Charles Jenks plantea esta doble lectura de la arquitectura clásica como introducción de la primera edición de 1977 de su libro *The Language of Post-Modern Architecture*, publicado en español como *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, Barcelona (España), 1980.

Fig. 05

Fig. 06

Tan imperante necesidad de trabajar con un idioma legible puede ser entendido como un paso más para el alejamiento consciente del exclusivismo del Movimiento Moderno y una aproximación al carácter humano de la producción arquitectónica que se convierte en objetivo primero del presente texto. Allí donde la cultura de masas y sus consecuentes imperativos económicos habían trazado un modelo rígido únicamente capaz de dar respuestas generales (racionales) a problemas de carácter específico, la reacción posmoderna defiende la supremacía de lo determinado e inclusivista como única réplica a los requerimientos de una sociedad integrada por individuos de muy diversa idiosincrasia.

La ahora tan evidente importancia de un idioma arquitectónico claro quedó oculta en los orígenes del movimiento posmoderno por la pluralidad en las reacciones a la ortodoxia precedente. Las expresiones historicistas, neovernáculas, revivalistas, contextualistas, metafóricas o radicalmente eclecticismas, partiendo de una semilla común, alcanzaron niveles de sofisticación tales que transformaron su lenguaje en un código inescrutable que paradójicamente fue incapaz de conectar con la masa crítica social a quien iban dirigidas. El olvido de los principios fundacionales, testigo común en los procesos de desarrollo y desgaste de una época (más evidente si cabe en un movimiento carente de todo manifiesto escrito⁴), fue acompañado en el caso de la arquitectura de la posmodernidad de expresiones tan artificiosas que concluyeron en una categorización de los autores como pertenecientes o no al movimiento en base a la expresión formal de algunas de sus obras. Lejos de tal rotundidad, lo dilatado en el tiempo del movimiento, lo impreciso de sus límites y el hecho de que sus primeros exponentes se hubieran formado en el seno del Movimiento Moderno conceden la clasificación híbrida a muchas de las creaciones que a lo largo de los 60 supieron concentrar las bondades de ambos períodos de creación⁵.

Son precisamente estas producciones de márgenes difusos y actitudes atrevidas por lo indeterminadas las que enmarcan la presente investigación que centra su objetivo en una de ellas.

El Condominio I (1963-1965), resultado de procesos proyectuales inmersos en esta atmósfera cambiante que incorpora inquietudes respecto al territorio, e indudable producción de carácter dual se convierte en objeto central del trabajo. Resultado de la intervención de múltiples agentes y de una opera-

4. Es imposible poner de acuerdo a los autores en relación a la existencia o no de un manifiesto susceptible de ser considerado marco teórico del movimiento posmoderno. Así, si para Vincent Scully solo *Complexity and Contradiction* puede ostentar ese puesto, son muchos los que añaden a la obra de Venturi el *Collage City* de Colin Rowe, o el extenso ensayo publicado por Moore, Lyndon, Quinn y Van der Ryn bajo el título *Toward Making Places*. Todos son válidos, imprescindibles para conocer una parte de la ya mencionada pluralidad en las reacciones del periodo, siendo imposible desarrollar un discurso teórico que de sentido a todas ellas. Ante esta realidad, este texto no otorga a los ensayos descritos la cualidad de manifiesto total del movimiento posmoderno.

5. El hecho de que el término *Post-Modern* (en el original) incluya la palabra (*Modern*) designada para representar el movimiento inmediatamente precedente, muestra hasta que punto uno (lo moderno) se entiende como punto de partida del otro (lo posmoderno). Más lejos de sus diferencias como contrarios, en el espíritu de ambos está plantear un profundo cambio del presente y ser capaces de suscitar controversia sobre el mismo.

ción de gran escala (no solo territorial, sino social), el hecho de que uno de los principales responsables de su autoría, Charles Moore, hiciera suyos los más evidentes, y en muchas ocasiones denostados rasgos de la posmodernidad, parece justificar su inclusión en una corriente tan reconocible como extinta. Nada más lejos de la realidad, el Condominio combina una clara sensibilidad moderna⁶ en sus directrices generales con ciertas corrientes de cambio que, desprejuiciadas y alejadas de cualquier meta de estilo, se centran en la importancia del habitante. Éste pasa a convertirse en objetivo de la capacidad de comunicación del edificio que hace de la claridad del lenguaje abanderada de una nueva forma de proyectar.

Una dimensión humana del proyecto de arquitectura que, de forma natural, es capaz de conectar con un entorno sobrecogedor apropiándose de él y definir al mismo tiempo un interior particular, dando forma a una domesticidad que se mueve, en una única pieza integrada por 10 unidades, entre lo colectivo y lo individual.

En el proyecto que comienza en el año 1963, el dominio físico y geográfico se convierte así en primer condicionante de lo cotidiano como un elemento material más. Actúa como herramienta capaz de condicionar la construcción de un conjunto que, lejos de plantear una domesticidad introvertida, convierte en materia de proyecto las relaciones entre exterior y ocupante. Tras él, un segundo nivel de compromiso con las necesidades del hombre en materia de habitar se asocia de forma intrínseca a la condición tipológica del edificio para construir un espacio doméstico cuyo orden (constructivo) condiciona el desarrollo de la vida cotidiana.

El objetivo de abarcar en el edificio dos escalas tan diferentes a través de un lenguaje cuya codificación sea reconocible por el habitante hunde sus raíces en las certezas compartidas por sus autores en torno a la producción proyectual y otros personales convencimientos sobre la relación del hombre y la arquitectura.

“(...) [Arquitectura] la construcción de lugares... [para extender] el paisaje interior de los seres humanos en el mundo, a formas que sean comprensibles, experienciales y habitables.(...)”⁷

6. “(...) abandonó la pureza constructiva de su conjunto Sea Ranch en Sonoma County, California, nada más terminarlo” (Frampton, 297: 2009). Las palabras con las que Kenneth Frampton define algunas de las claras intenciones del Condominio enfrentadas al posterior “eclecticismo flácido” de alguno de sus autores no hace más que apoyar lo que el más leve análisis del del conjunto revela: las cualidades eminentemente modernas de la actuación. La educación de sus autores, con profundas raíces en la ortodoxia, aparece en muchas ocasiones ligada al discurso proyectual en sus múltiples vertientes formales, por ejemplo, como demuestra Donlyn Lyndon en sus declaraciones respecto a los primeros esbozos del proyecto recogidas en *The Sea Ranch* “(...) La recurrencia de cuadrados en estas disposiciones no era accidental. Queríamos que todo pudiera explicarse en plantas y alzados; las formas que usamos son o geometrías regulares (cuadrados) o formas que están evidentemente ligadas a circunstancias específicas (...)”, en el original “The recurrence of squares in these arrangements was not accidental. We wanted everything to be explicable in plan and elevations; the forms we used are either a self-regulating geometry (squares) or shapes that are evidently tied to specific circumstances (...)”, (Lyndon, 2004: 42).

7. Definición de “arquitectura” propuesta por Kent Bloomer; en el original “If architecture, the making of Places, is as we propose a matter of extending the inner landscape of human beings into the world in ways that are comprehensible, experiential, and inhabitable (...)”, Bloomer, Kent C. y Moore, Charles W., *Body, Memory and Architecture* (New Haven: Yale Architecture Press, 1977), 105.

Fig. 07

Vista del conjunto del Condominio mostrando su alzado sur y el paisaje circundante despojado de cualquier otra edificación. La fotografía fue tomada poco tiempo después de la conclusión de las obras desde un punto próximo en la costa por Richard Whitaker. La imagen está escaneada del libro de Donlyn Lyndon y Jim Alinder *The Sea Ranch*, p. 42.

Publicada en 1977, la definición planteada por Kent Bloomer⁸ en *Body, Memory, and Architecture* resume de forma sintética el planteamiento de un espacio doméstico capaz de ser entendido como un lugar propio por el habitante, la comunidad e incluso el entorno que actúa como soporte. Es este ir y venir entre escalas que no pierde de vista la conexión humana el que determina la estructura del trabajo como un viaje desde el exterior incontrolable al interior más sofisticado. Un proceso de ida en que, al igual que las capas de una geoda, las estrategias de construcción de domesticidad que el edificio plantea en cada uno de los estadios se depuran de forma progresiva. De la roca a la piedra preciosa.

Esta visión de “fuera a dentro” hace natural establecer 7 niveles de diálogo entre edificio y habitante que, de forma simultánea, proyectan sobre la pieza nuevos, y en ocasiones sorprendentes, niveles de comprensión y de relaciones contextuales y tratan de definir estrategias proyectuales extrapolables al entendimiento y formalización de la domesticidad contemporánea.

El objetivo del presente trabajo es, en definitiva, el de (re) descubrir el Condominio I desde un enfoque nuevo como elemento valioso en la historia de la arquitectura reciente. Ser capaces de obviar la estigmatizada visión del objeto basada en la producción tardía de uno de sus autores y entresacar del proyecto valores imprescindibles para la comprensión de la arquitectura de un tiempo y un espacio poderosamente fructíferos.

Pero también, y de forma especial, la investigación propone la consideración del espacio construido, su proyecto y su contexto, como herramienta con voluntad (quizá pretenciosa, pero somos deudores de la grandeza de nuestras miras) de incorporarse al campo de interés disciplinar de la arquitectura actual.

Consciente de que la operación Sea Ranch⁹, de la que forma parte el Condominio I como objeto de la investigación, ha sido sujeto de todo tipo de reflexiones y con el convencimiento de que ninguna de ellas incluían su consideración instrumental, se emprende un camino cuyo fin es trazar un mapa preciso de las estrategias de construcción de domesticidad que dan forma al Condominio, su pervivencia hoy, y su capacidad de incorporarse a las herramientas de proyección contemporánea.

Fig. 08

Fig. 09

Fig. 10

8. Con una formación escultórica, Kent Bloomer ingresa como Assistant Professor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale bajo el decanato de Moore en el año 1966. Su trabajo juntos durante los años de Moore en la Universidad (en el período inmediatamente posterior a la conclusión del Sea Ranch) corresponde a los más fructíferos de su trabajo como docente, no solo por ser responsables de la formación de una generación de arquitectos con gran proyección futura, sino por la fundación del Yale Building Project, objeto de estas líneas en capítulos posteriores. Juntos, Bloomer y Moore escriben en 1977 *Body, Memory and Architecture*, imprescindible para conocer las raíces de Moore en los 60 (período objeto de esta investigación) y su posterior adscripción a corrientes de carácter posmoderno.

9. Si bien el objeto principal de la tesis es el Condominio I, es frecuente encontrar a través de estas líneas numerosas menciones a la operación Sea Ranch y sus principios fundacionales. Las causas se destilan del propio texto, siendo, en lo referente a materialidad, relación con el territorio o decisiones contextuales, imposible entender el edificio de forma aislada sin comprender su importante lugar en una operación de escala mayor. Todos los principios sobre los que asienta su base el Sea Ranch están presentes en el Condominio, pero muchas de las decisiones que determinan su consideración como manifiesto doméstico no son extrapolables a un conjunto cuya dimensión e intervención de múltiples actores ramificó los principios de su creación en toda clase de manifestaciones.

Figuras

- Fig. 01. Conjunto de viviendas Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki (1952-1955). Las imágenes corresponden a dos fotogramas de su demolición televisada (durante el dinamitado y con el edificio ya en ruinas) durante el mes de abril de 1972. Imágenes escaneadas del libro de Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 9..
- Fig. 02. Detalle del frontón del Templo de Artemisa en Corfú (principios del siglo VI a.C.) expuesto en el Museo Arqueológico de Corfú. Imagen escaneada de la Enciclopedia de Salvat, *Historia del Arte*, vol. 2, p. 153.
- Fig. 03. Portada de la primera edición del libro *Architecture and the Spirit of Man*, de Joseph Hudnut. Publicado en el año 1949 y contenedor del artículo 'The Post-Modern Architecture', primer antecedente del término *Posmoderno*.
- Fig. 04. *The Century is over*. Diagrama de Charles Jencks ilustrando su artículo *Jencks' Theory of Evolution, an Overview of 20th Century Architecture* publicado y escaneado de la revista *Architectural Review*, Julio 2000, p. 77.
- Fig. 05. Portada de la primera edición del libro *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado por Robert Venturi en 1966.
- Fig. 06. Portada de la primera edición del libro *Collage City*, publicado por Colin Rowe y Fred Koether en 1978.
- Fig. 07. Vista del conjunto del Condominio mostrando su alzado sur y el paisaje circundante despojado de cualquier otra edificación. La fotografía fue tomada poco tiempo después de la conclusión de las obras desde un punto próximo en la costa por Richard Whitaker. La imagen está escaneada del libro de Donlyn Lyndon y Jim Alinder *The Sea Ranch*, p. 42.
- Fig. 08. Vista aérea de la finca tomada en el año 1964 por Lawrence Halprin mostrando los campos abiertos y los macizos de vegetación perpendiculares a la costa. Imagen escaneada del libro de Donlyn Lyndon y Jim Alinder *The Sea Ranch*, p. 24.
- Fig. 09. Caricatura de Kent Bloomer mostrando a un niño (representante de la nueva estética arquitectónica) que mira por la ventana, curioso por experimentar la experiencia que el entorno puede ofrecerle. Imagen escaneada del libro de Jorgue Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the rise of the Postmodern*, p. 120.
- Fig. 10. Boceto original de MLTW mostrando el diseño de una unidad tipo del Condominio I durante la fase de proyecto, en la que se adelantan los elementos que conformarán la base del conjunto: la gran estancia regular que da sentido a la vivienda, la estructura edicular que servirá como dormitorio y el "mueble" dedicado a acoger todos los espacios de servicio de la vivienda. Imagen escaneada del libro de Jorgue Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the rise of the Postmodern*, p. 124.

01

metodología

“Take in (reach out), digest (absorb), forget, and create”

Jean Labatut

El desarrollo del trabajo para el caso de estudio que tiene como origen un objeto concreto, en esta ocasión el Condominio I, aboga por una aproximación fragmentaria. Una exploración desde múltiples focos que sea capaz de encontrar el sentido en una re-unificación posterior (si bien ésta conserva un cierto aire de indeterminación). La búsqueda con la certeza de hacer frente a lo desconocido se organiza en torno a 3 sistemas de acercamiento: la identificación de los recursos documentales, la estancia en una institución que permita contextualizar el trabajo y la visita analítica al objeto de estudio. La localización de los primeros da comienzo a un recorrido que se desplaza con naturalidad de lo figurado a lo literal ofreciendo una imagen del entorno esbozada por las fuentes y certificada a través del contacto directo. Esta definición contextual que va revelándose durante el proceso metodológico se convierte en marco central de una investigación que ahonda en lo geográfico y cultural, pero también en las transformaciones sociales y educativas y la compleja relación con la historia de una época de creación profundamente condicionada en América por su condición continental. Aprehendidas en lo teórico, estas nociones de un espacio y tiempo concretos adquieren, mediante la experiencia en una institución americana, dimensión real, construyendo un marco de pensamiento arquitectónico en el que ubicar el objeto de la investigación y descubrir un sistema de relaciones que dan sentido al presente texto. Los puntos de partida, pues, lejos de establecerse de forma estricta desde el origen del trabajo revelan su pertinencia durante el proceso, entrelazándose en un estructurado campo de fuerzas en torno al cual se organiza la presente tesis; un viaje, diario y constante, introspectivo pero de actitud abierta hacia el hallazgo.

“(...) a los treinta años hay que concluir o empezar algo definitivo y pasar cuentas con la formación de uno mismo(...)”¹

Partiendo de la certeza en que la metodología como procedimiento de desarrollo se descubre y construye durante la realización de la tesis misma y que, lejos de las rígidas directrices (ensayos, herramientas, supervisión... etc.) que limitan el campo de la investigación científica, la tesis de arquitectura tiene la estructura (semántica) de un ensayo, es pertinente enfocar la cuestión metodológica volviendo la vista a algunas de las reflexiones de Kurt Foster sobre la *Autobiografía científica* de Aldo Rossi

“(...) constituye, más que una simple autobiografía o un abstracto texto teórico, un documento de imaginación arquitectónica. Su gran interés y su especial encanto está, sobre todo, en el diálogo que el autor establece con su propio pasado y con su trabajo, en la forma que Rossi dejar vagar libremente a sus pensamientos entre recuerdos infantiles y observaciones filosóficas acerca de la arquitectura. Repleta de recuerdos y cavilaciones sobre la arquitectura y su enseñanza, la Autobiografía se revela, al mismo tiempo, como un texto teórico sobre la naturaleza del hecho arquitectónico en nuestros días (...)”²

Publicada en el año 1979, sólo cinco años después de que Moore, Lyndon y Allen recogieran algunas de sus intenciones sobre el habitar en *The Place of Houses*³, Rossi mezcla en la obra sus proyectos y la discusión sobre sus principales influencias artísticas o literarias con su propia historia, en un discurso discontinuo (y autodialogante) que deja patente su fascinación por el collage y por los desplazamientos que el paso del tiempo provoca en los objetos. A través de una prosa austera, sutil e incisiva que da forma a una imagen (propia) de “las contradicciones y tensiones de la vida”⁴, Aldo Rossi construye un sistema alejado las determinaciones científicas (por analíticas y dogmáticas) que promete su título y anticipa

1. Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 9.

2. Kurt Foster emplea estas palabras en el prólogo de la edición de las memorias de Rossi basadas en anotaciones escritas desde 1971, recopiladas bajo el nombre de *Autobiografía científica*. Se ha tomado como texto base la edición en castellano de Gustavo Gili (*Arquitectura ConTextos*), Barcelona, 1984, ya que esta fue, al parecer, la primera traducción al castellano del texto originario de 1981: *A Scientific Autobiography* (Cambridge & Massachusetts: The Institute for Architecture and Urban Studies// The Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press)

3. El discurso doméstico que toma forma en el Condominio I y constituye el núcleo de la presente tesis doctoral, no corresponde a un discurso teórico expresado de forma integral, sino que materializa reflexiones de sus autores a lo largo de toda una década. Hay que esperar casi 15 años para encontrar una publicación que, con la participación de la mayor parte de los autores del proyecto, exponga por escrito buena parte de las certezas en torno a domesticidad que toman forma en el Condominio. *The Place of Houses* resulta, pues y pese a su tono pedagógico, de importancia capital para el entendimiento no solo del edificio sino del proyecto residencial de Charles Moore y sus socios.

4. Francisco Jarauta, “Por un saber ensayístico,” en *La transformación de la conciencia moderna*, ed. Francisco Jarauta (Murcia: Universidad de Murcia, 1991), 37.

las claves que entienden la arquitectura como método de aproximación en si misma, de forma que el camino del conocimiento, y en este caso de la tesis, se convierte en un deambular a través de “cosas e impresiones” (Rossi, 1984: 9) susceptible de acoger todo lo que de imprevisible hay en la vida.

Apoyándonos en tal afirmación se aboga, pues, por el carácter fragmentario del desarrollo ensayístico que adquiere lógica en la, de nuevo citando a Jarauta, “re-unificación hipotética de las partes” (Jarauta, 1991: 37), de forma que el discurso, con el cierto aire de la indeterminación, parezca rodear los límites de lo aproximado, apropiado a la actitud curiosa de búsqueda sin objetivo axiomático que envuelve el desarrollo de la presente tesis.

“(…) me doy cuenta de lo mucho que me interesa lo que está aún sin decir y la forma en cómo podría decirse, pese a saber que existe otro mecanismo, más escondido, que impide que se sucedan con normalidad todas las circunstancias necesarias para que las cosas ocurran. Esto se relaciona con el problema de la libertad; (...)”⁵

Convencido por tales aseveraciones en torno a la pluralidad de entradas que afectan a un tema y a la posibilidad de aproximarse libremente a las mismas, el desarrollo del trabajo se organiza, para el caso de estudio que toma como base un objeto concreto (el Condominio I de Moore, Lyndon, Turnbull y Whitaker⁶), alrededor de 3 modos de aproximación. Estos, lejos de establecerse de forma estricta desde el origen del trabajo, se han ido mostrando como apropiados a lo largo del proceso de búsqueda, entrelazándose de forma que es difícil, en el final, afirmar cuál es causa o consecuencia y conformando, todos ellos un estructurado campo de fuerzas en torno al que se organiza la tesis doctoral.

Es interesante, por tanto, entender el proceso como un viaje, diario y constante, introspectivo pero de actitud abierta hacia el conocimiento, que comenzó en otoño del año 2011 con la aprobación del tema de tesis doctoral y culmina con el fin de la investigación, organizando las etapas de su recorrido en torno a las acciones que se describen a continuación:

5. (Rossi, 1984: 16)

6. Ver nota 9 del capítulo 0. INTRODUCCIÓN en la que se aclara la posición central del Condominio como objeto de estudio del presente trabajo, y las secundarias pero imprescindibles referencias al total de la operación Sea Ranch, como marco indispensable para entender ciertas estrategias de la construcción doméstica que aquí se proponen.

identificación documental, estancia internacional y una analítica toma de datos del objeto *in situ*.

A este respecto resulta esencial aclarar que si bien este texto dedicado a lo metodológico solo se ocupa de incidir en la importancia de los 3 mencionados estadios del trabajo por su capacidad de ser acotados y descritos, la investigación no se ve limitada estrictamente a ellos.

Múltiples vías de estudio transversal han animado durante estos años la búsqueda; bien a través de sugerencias del director de la tesis doctoral, el hallazgo de nuevas relaciones propiciadas por los vínculos directos con una institución académica como la ETSAM, o por encuentros azarosos fruto de esa casualidad que solo aparece cuando la inmersión en el estudio es total.

Siendo difícil incluirlos en un proceso metodológico estructurado, o describirlos como tal, sirva este texto para confirmar que todos estos descubrimientos tangenciales son responsables de la imagen final que, enriquecida por el azar⁷, ofrece esta investigación.

7. Resulta especialmente apropiado hablar de azar en la investigación sobre un objeto cuyo principal autor hace de la casualidad herramienta de proyecto. Cuestionado sobre sus obsesiones o entusiasmos a lo largo de su producción arquitectónica, Charles Moore, en declaraciones recogidas en la monografía dedicada a su trabajo por la revista A+U o en la biografía realizada por David Littlejohn, hace de lo osado y lo azaroso elementos imprecindibles en la personalidad de un arquitecto siempre atento a su entorno. Una posición vital, la de estar abierto a toda serendipia, a la contingencia y al imprevisto, que también se adopta como necesaria (quizá de forma inconsciente) para la redacción de la presente tesis doctoral, enriquecida, a lo largo de sus líneas por toda clase de hallazgos fortuitos.

Investigación, identificación y localización de los recursos documentales

Los medios empleados en la investigación y relacionados con la administración del trabajo a desarrollar se resumen en recursos materiales y humanos.

En relación a los primeros y si bien la importancia de la obra objeto de estudio tuvo como consecuencia principal su repercusión en medios escritos a partir de la década de los 60⁸, el acceso a documentación específica se ha resultado bastante limitado. Muy pocas de la gran cantidad de publicaciones realizadas al respecto fueron traducidas y/o editadas en España; solo una pequeña parte de las ediciones originales (eminentemente americanas pero también asiáticas) fue reproducida en nuestro país y los recursos digitalizados (la mayor parte alojados en instituciones privadas) son de ámbito restringido o se encuentran en desarrollo.

La primera etapa de la investigación se centró, pues, en la búsqueda de todos los libros y revistas publicados sobre el tema en nuestro país y la localización bibliográfica de toda documentación que de forma específica o relacionada⁹ hacía referencia al objeto de estudio y a su contexto, a la que finalmente se ha podido tener acceso, bien por la localización personal de las publicaciones en librerías internacionales con material de segunda mano y servicio web (americanas, japonesas o italianas en su mayoría), o gracias a la colaboración del servicio bibliotecario (y su red de base de datos nacional) de la Universidad de Virginia durante la estancia en EEUU.

Para el desarrollo de una búsqueda exhaustiva se ha recurrido a los catálogos de los siguientes organismos:

- las bibliotecas de la Universidad Politécnica de Madrid, y el polibuscador “ingenio” a disposición de los estudiantes de doctorado.
- las bibliotecas de la Universidad Politécnica de Cataluña,
- las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid;

8. Si bien a lo largo de la tesis se hará especial hincapié en la difusión de la operación por su importancia en la expansión de la domesticidad propuesta y el aliento a nuevas formas de expresión de lo cotidiano, merece la pena, por su relación con la búsqueda de fuentes originales, su mención en el apartado de lo metodológico. En el año 1966, concluido el Condominio, la revista americana *Progressive Architecture* dedica un capítulo especial al edificio que además aparece en portada. Inicia así la explosión de artículos o publicaciones (la mayor parte de las cuales con carácter periódico) centradas en la operación, cuya extensión se ve animada, probablemente, por la labor docente de sus autores. Es esta aparición en revistas (directa o tangencial) la principal fuente de acercamiento al objeto que también quedó reflejado, en años posteriores y de forma parcial, en libros editados por sus autores. Estos sí contaron con una proyección más internacional si bien incluyen al edificio en discursos de carácter más generalista y menos específico. La aproximación a unas y otros (para la que ha sido necesario recurrir a instituciones americanas) permite un acercamiento bastante completo a la operación y su entorno de desarrollo.

9. La época relativamente reciente, con respecto al momento actual, en que se enmarca el trabajo y el hecho de que ésta corresponda con un momento de efervescencia productiva, ha hecho sencillo sin embargo, el acceso a bibliografía de carácter general que ha permitido contextualizar la investigación y establecer relaciones.

- la biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía,
- las bibliotecas de los colegios profesionales de arquitectos de España, entre la que destacan los medios proporcionados por el COAM,

y que han permitido el contacto con las siguientes bases de datos:

- RIBA British Architectural Library Catalogue online, que tiene indicados artículos de las revistas de arquitectura más importantes del mundo
- ICONDA International Construction Database. Elaborada por el CID (International Council for Building Research)
- Bases de Datos del CSIC: ISOC, destacando el recurso de URBISOC, especializado en temas de Urbanismo y Arquitectura.
- Bibliography of the History of Art, Publicada conjuntamente por la Paul Getty Trust y el Institut de l'information Scientifique et Technique.
- Avery Index to Architectural Periodicals, gracias a la que han sido localizados la mayor parte de los artículos¹⁰ publicados en la década de los 60 y los 70.

El acceso a esta última de forma especial ha permitido no solo la ubicación, sino también el acceso a buena parte de la documentación específica digitalizada, mediante la que se ha podido llevar a cabo la revisión de una bibliografía completa sobre el objeto de estudio.

Especial mención merece la colección digital de archivos de la U. C. de Berkeley (a través de la U. C. Berkeley Environmental Design Archives y su uso y manejo a través de la plataforma CALISPHERE), que han permitido el acceso libre con fines docentes de gran parte de la documentación original que se conserva del edificio y de la producción relacionada con la operación Sea Ranch.

En referencia, por otro lado, a los recursos humanos, la investigación ha permitido establecer contacto con profesionales docentes conocedores del tema objeto del presente trabajo de entre los que destaca la figura del director del trabajo, el catedrático de la ETSAM Emilio Tuñón Álvarez como principal asesor metodológico y supervisor de la investigación y la

10. Como ha quedado reflejado en la nota 8 del presente capítulo la mayor parte de documentación inicial (o póstuma en el tiempo) del proyecto forma parte de artículos en publicaciones periódicas. Además de la rápida difusión de nueva producción arquitectónica, el hecho de que el Condominio fuera la primera obra de entidad de sus autores y su perfil de arquitectos en formación, hace que todo libro con referencias a esos años sea muy posterior a la operación y muestre discursos posproducidos, carentes de la espontaneidad y la inmediatez de las primeras alusiones al edificio.

colaboración de Luis Pancorbo Crespo, *Assistant Professor* en la UVA (University of Virginia), como supervisor de la estancia internacional y facilitador no solo del acceso a recursos documentales, sino del contacto con el cuerpo docente de la Universidad, algunos de cuyos miembros comenzaron su trayectoria profesional en los años 60, y cuya experiencia ha sido fundamental para la investigación.

Esencial para ésta ha sido del mismo modo la correspondencia mantenida con Kevin Keim¹¹, actual director de la *Charles W. Moore Foundation* y profundo conocedor de la obra de Charles Moore. Keim, estrechamente relacionado con el arquitecto desde la publicación de *Memoirs & Memories* como resultado de la concesión de una beca por la *Graham Foundation for the Fine Arts*, ha colaborado, a través de sus palabras y obras, a localizar buena parte de la documentación de este trabajo y centrar muchos de los temas planteados.

La reproducción de todos los medios que aparecen en la presente tesis está fielmente referenciada a su fuente y autor; para hacer más continua la lectura del documento, todas las citas han sido traducidas por la autora y aparecen en español en el texto y en versión original en las notas. Además de la réplica de los documentos originales sobre el edificio o de la reproducción que sus autores hicieron de ellos durante los años posteriores con motivo de su publicación, se ha realizado un redibujado de aquellos dibujos del edificio que resultaban confusos o insuficientes para su comprensión y que se aporta como anexo al final del documento, así como un dibujo analítico de cada uno de los estadios de domesticidad propuestos que se incorpora al final de cada capítulo.

11. Formado como diseñador y fotógrafo, además de su principal labor como escritor, Kevin Keim entra en contacto con Charles Moore poco antes de su fallecimiento con el objetivo de plasmar su amplia trayectoria profesional en un libro patrocinado por una beca de la *Graham Foundation*. La riqueza de sus escritos radican en su procedencia, los testimonios del propio Moore durante el año anterior a su muerte, si bien, son mucho más específicos y extensos en lo concerniente a la última parte de su vida y su producción arquitectónica, y no tanto al período de efervescencia residencial que construye el núcleo de esta investigación.

Estancia internacional en la University of Virginia.

La estancia internacional que, durante el verano de 2016, se llevó a cabo en la Universidad de Virginia se planteó como la perfecta oportunidad de dar continuidad a la investigación documental en un territorio cuyo paisaje y arquitectura y la relación que se establece entre ambos, se perfilan como temas de interés en la investigación¹².

Siendo clara la necesidad de realizar la estancia internacional de doctorado, a fin de obtener su calificación internacional y de visitar el objeto centro de la investigación, y, por último, acceder a los mencionados recursos documentales inexistentes en nuestro país, la elección de una universidad americana se perfiló como la opción más enriquecedora. En ese sentido, y puesto que el conocimiento del paisaje y estructuras californianas quedaba asegurado con el viaje hacia el Condominio, la selección de una institución buscó alejarse de los condicionantes de la costa oeste. Así, con el objetivo de ampliar conocimientos en torno a la domesticidad americana alejados de los límites impuestos por lo geográfico, y tan presentes como estos en el proyecto, la University of Virginia se perfiló como lugar perfecto para construir un marco general de pensamiento en torno al tema de la tesis. Abriendo la investigación a una visión general de la arquitectura americana de los sesenta, la UVA facilitó el análisis y la inmersión en un conjunto de obsesiones que, de forma complementaria a lo territorial, Charles Moore sitúa en la base del proyecto: el establecimiento de una domesticidad norteamericana a través de los principios de la arquitectura Jeffersoniana, el diseño de dispositivos constructores de cotidianidad y la relación con el territorio. Además, el contacto directo con la *Fiske Kimball Fine Arts Library* y Rebecca Coleman como *Research Librarian for Architecture* ofreció los recursos para acceder a todos los medios documentales recopilados durante la fase inicial, aportando contenidos adicionales a la investigación y permitiendo completar la base teórica del trabajo. Luis Pancorbo Crespo, antiguo profesor de la ETSAM y *Assistant Professor* en la UVA, se encargó de dirigir la estancia favoreciendo el contacto con una generación docente contemporánea al desarrollo del proyecto y enriqueciendo con su experiencia investigadora y su conocimiento de la arquitectura norteamericana, base de su tesis doctoral, el desarrollo del trabajo.

12. Si bien la University of Virginia no forma parte del conjunto de universidades entre las que Charles Moore y Donlyn Lyndon (dos de los autores del Condominio que orientaron parte de su vida profesional a la enseñanza universitaria) desarrollaron su carrera docente), los viajes familiares que el primero realiza durante su infancia, propician una recurrente referencia al paisaje y la arquitectura del sureste del país. La relación que, de forma específica, la producción que Thomas Jefferson establece con su entorno, objeto de interés desde entonces, aparece por primera vez en el artículo 'Hadian's Vila' (*Perspecta*, n.6, 1960, pp.16-26). Desde ese momento, Monticello o la Universidad se convierten en tema de reflexión común en sus textos ('Southernness', 'Architecture and fairy tales' ...) confirmando la arquitectura de Jefferson como referencia admitida en su mundo referencial. En 1996, 'Soane, Schinkel and Jefferson', escrito como capítulo de un libro que no se llega a editar (*Borrowings and Lendings*, con Wayne Attoe) aparece publicado en *An Architectural Life: Memoris and Memories of Charles Moore*, otorgando un marco propio a los intereses recopilados durante más de medio siglo que hacen pertinente la estancia en la Universidad.

Visita y estancia en el Condominio I.

El viaje teórico al origen del objeto y del pensamiento del arquitecto que, en parte, constituye este trabajo, otorga al viaje real hacia un edificio profundamente condicionado por su entorno la cualidad de complemento esencial. Con ese fin, durante el mes de agosto de 2016 y en un intento por revivir parte de las sensaciones descritas por el propio Moore a través de sus escritos, se lleva a cabo un viaje de 4 días, con inicio y fin en San Francisco, que planteó como objetivo la estancia en el Condominio I. Despojado de intenciones apriorísticas, el viaje y los días habitando la *unit #7*¹³ permitieron confirmar buena parte de las tesis que, en ese momento aún esbozadas como intuiciones, dan forma al presente texto. Una comprobación *in situ* de los condicionantes teóricos del proyecto y, en resumen, una conexión directa y subjetiva con el uso específico de un lenguaje que construye domesticidad. Las verificaciones sobre el terreno que se pudieron desarrollar allí permitieron conocer a fondo, no solo el edificio y su lenguaje constructivo y discursivo, sino la poderosa relación que mantiene con su entorno a pesar de los profundos cambios¹⁴ experimentados por éste en los últimos años que matizan las intenciones domésticas del edificio original.

Las poderosas impresiones recogidas durante esos días y su influencia en el enfoque total del tema se hace presente a lo largo de todo el texto, enriqueciendo y completando un planteamiento que nunca hubiera sido el mismo de haberse basado, en exclusiva, en la exposición teórica de otros autores (incluyendo a los autores o agentes responsables del proyecto).

Es inevitable, a la vista de la investigación realizada, pensar en las relaciones análogas que se establecen entre el desarrollo de un trabajo teórico como éste y el de la construcción del objeto centro de su interés.

El Sea Ranch y, de forma especial, el Condominio I, son en parte resultado de la casualidad, pura serendipia. Un hallazgo afortunado e inesperado que hace aparición en medio de procesos de búsqueda con objetivos muy distintos. El interés por la ecología, pero también la indagación sobre la forma definitiva de un lenguaje americano, los sistemas construc-

13. De las 10 unidades existentes en el Condominio (y nombradas tradicionalmente como se indica, *unit* #número de unidad) la Unidad 7 es la única en la actualidad que permite un alquiler vacacional por temporadas superiores a dos días.

14. A pesar de que la operación inicial del terreno promovía el control de desarrollo urbano en aras de no perturbar la naturaleza de un entorno tan especial, la década de los setenta y la explosión especulativa derivaron en un crecimiento demográfico sin control alguno sobre la edificación que, a día de hoy cuenta con mecanismos de control, pero cuya huella se mantiene en el territorio. Más de 1000 viviendas y otros edificios auxiliares, ocupan hoy el terreno destinado a unas pocas centenas en origen y la relación doméstica del Condominio y su entorno ha evolucionado de una forma solo comprobable con una visita al conjunto. Esta variación de las condiciones de partida, de importante impacto para el enfoque de la presente tesis, aparecen recogidas de forma específica en el capítulo 9 del texto.

tivos orientales y su relación con el material, o las necesidades del hombre que habita consituyen por si solos enunciados de investigaciones con identidad propia.

La casual selección de los agentes invitados a participar en el proyecto y las características especiales de su entorno obligan a convivir intereses desligados en apariencia, que se revelan capaces de trabajar juntos para construir un objeto (objetivo) concreto.

El edificio y el pensamiento que conduce hasta él combinan rigor arquitectónico con algo que Charles Moore denominaría “lo osado y azaroso”¹⁵ como síntesis de una mirada indiscreta y desprejuiciada empleada como herramienta proyectual.

Desde estas convicciones, una mirada global hacia el desarrollo metodológico del trabajo permite confirmar que el hallazgo de las intenciones que propone la presente investigación no puede entenderse sino como el resultado de una búsqueda curiosa. Un deambular metodológico poco claro en el origen, cuyos descubrimientos han sido los responsables de fijar una dirección al texto, depurando el entrelazado de herramientas y objetivos (apenas intuitos en los inicios) para perfilar un objetivo claro y muy personal que no puede sino entenderse como campo de reflexión abierto¹⁶ en torno al concepto de domesticidad.

15. Ver nota 7.

16. La calificación “abierto” solo pretende incidir en el carácter instrumental de las estrategias y construcciones que se extraen de la presente tesis y su aplicación (o al menos consideración) en la construcción del espacio residencial actual.

Fig. 01

Dibujo de Charles Moore mostrando uno de los mundos fantásticos que siempre trató de reproducir en la mente de los habitantes que ocuparon sus edificios. La imagen está escaneada del libro de Eugene J. Johnson *Charles Moore: Buildings and Projects: 1949-1986*, p. 49.

02

estado de la cuestión

“I look at my work with a sense of what is forthcoming. The yet not said, the yet not made is what puts sparks of life into you”

Louis Kahn

La ambición de la aventura Sea Ranch, la abundancia de actores con perfil docente implicados y la novedad de las propuestas generaron en las publicaciones periódicas norteamericanas una respuesta basada en la extensa difusión de la obra durante las décadas de los 60 y los 70. *Progressive Architecture*, estrechamente relacionada con la producción intelectual de la Universidad de Yale en la que Moore ocupa el puesto de decano una vez finalizado el Condominio I, se convierte en responsable (debido en parte a su frecuencia mensual) de la constante aparición en los medios de una propuesta que parece fijarse en el inconsciente de la época. Se construye así una imagen del proyecto fragmentada en aquellos segmentos de atracción para el público lector que comienza interesándose por lo ecológico y termina demandando novedad estética, siendo necesario esperar a comienzos del s.XXI para encontrar una visión global del conjunto que Donlyn Lyndon recupera en su libro *The Sea Ranch*. El carácter descriptivo de la mayor parte de estas ediciones y la situación aislada de una operación cuyos integrantes emprendieron caminos diversos hace difícil encontrar, sin embargo, posicionamientos críticos que permitan establecer un marco relacional con la producción arquitectónica del momento. Solo se hacen evidentes las posiciones que buscan en el proyecto los orígenes del más histriónico *Posmodernismo* desarrollado por Charles Moore en los años posteriores, obviando un discurso ajeno por completo a tales planteamientos. Oculto bajo el brillo de la estética *kitsch*, el Sea Ranch, de forma especial en Europa, parece (erróneamente) vinculado a obras realizadas más de dos décadas después de su finalización, limitando la visibilidad de un discurso producto de años de reflexión sobre lugar, habitante y construcción del espacio residencial.

El profundo impacto que la construcción del Sea Ranch ejerció sobre el panorama arquitectónico norteamericano hunde sus raíces no solo en la innegable calidad de un objeto que materializa decisiones arriesgadas, sino en la profusa difusión a través de los medios que dio comienzo pocos meses después de su finalización.

En mayo de 1966, *Progressive Architecture* ilustra la portada de su número mensual con una imagen del Condominio I. Ésta adelanta el amplio reportaje interior dedicado al proyecto planteado como una introducción descriptiva enriquecida con las aportaciones de los agentes intervinientes en el proceso. Como si de una declaración de intenciones se tratara, este texto anticipa el posicionamiento de la revista ante una obra que durante los años siguientes y a lo largo de las décadas de los 60 y los 70 ocupará muchas de sus páginas con reportajes que, de forma directa o tangencial, colocan al Sea Ranch (y a todas las derivas de pensamiento que se relacionan con él) en el centro del paisaje arquitectónico del momento.

El estudio de la obra que *Progressive Architecture* da por finalizado con la publicación de un número monográfico en febrero del año 1993¹ se ve acompañado por su difusión en otras publicaciones nacionales como *Architectural Design*, o internacionales² de proyección global como *A+U* o *Global Houses* que, en 1970, edita la monografía gráfica más completa del proyecto incluyendo las imágenes de Morley Baer y la planimetría redibujada de William Turnbull Jr. tratando de evidenciar la profunda relación entre el mundo referencial de Moore y la arquitectura nipona.

La gran cantidad de agentes intervinientes en el proyecto (desde Lawrence Halprin como paisajista y responsable del *master plan* a los miembros de MLTW, pasando por la labor de geólogos, geógrafos y propietarios) y la prolífica dedicación docente³ de algunos de ellos permitieron añadir a las publicaciones periódicas la edición de diversos libros relacionados con el proyecto buena parte de los cuales cuentan con la participación directa de Charles Moore o pueden considerarse monografías de su obra, como los trabajos de David Littlejohn, Eugène Johnson y otros nombran al objeto de estudio como parte de un atlas de trabajos de otros autores durante el mismo período. De entre ellos y a pesar de que la lectura del conjunto parece otorgar al edificio un lugar destacado en la historia personal y global,

1. La publicación monográfica del Sea Ranch, casi tres décadas después de su finalización, aparece un año y medio después de la concesión a Charles Moore de la medalla de oro del AIA en la que se destaca la importancia del proyecto y, tras años de silencio, devuelve al primer plano del panorama arquitectónico a un edificio ajeno a las propuestas posmodernistas que habían ocupado sus páginas. Es la última publicación acerca del edificio que cuenta con la participación de Charles Moore quien, unos meses más tarde, en vísperas precisamente de un viaje al Condominio I, fallece en su vivienda de Austin, Texas, en diciembre de 1993.

2. La mayor parte de éstas, como puede comprobarse a través de la bibliografía, son de origen japonés. Dado el profundo interés que, a lo largo de su vida y desde un primer viaje a Oriente por motivos relacionados con su alistamiento militar, Charles Moore muestra hacia el país nipón y su arquitectura, la atención prestada desde Japón a sus obras (aún siendo un arquitecto escasamente reconocido en sus primeros años) resulta interesante y hace evidente un interés recíproco.

3. Charles Moore impartió clases en las Universidades de Utah, Universidad de California en Berkeley, Universidad de Yale, Universidad de California en Los Ángeles y Universidad de Texas en Austin. Donlyn Lyndon impartió clases en la Universidad de California en Berkeley, la Universidad de Oregon y el MIT para regresar a Berkeley de cuya Universidad es hoy profesor emérito. Richard Whitaker fue profesor asistente de Lawrence Halprin en la Universidad de California en Berkeley, impartió clases en la Universidad de Colorado, la Universidad de Wisconsin-Milwaukee y llegó a ser decano de la Universidad de Illinois en Chicago.

Fig. 01

Imagen del Condominio desde el cabo de Bihler Point (ubicación de un antiguo granero del s. XIX que, dada su semejanza al tipo, se convierte en símbolo del mundo referencial americano recurrente en las referencias al Condominio). Se ha convertido en una de las estampas más reconocibles del edificio de entre aquellas que lo dieron a conocer a mediados de la década de los 60 y los 70. Fotografía tomada por Morley Baer y escaneada del libro *William Turnbull, Jr.: Buildings In the Landscape*, p. 21.

ninguno puede ser considerado como un ensayo específico del proyecto, destacando de la totalidad la publicación de *The Place of Houses* en el año 1974, en la que tres de los componentes del equipo original responsable del Condominio, acompañados de Gerald Allen, se reunieron para construir un particular panorama de la domesticidad. El libro, que se configura como un manual pedagógico de construcción de hogares (que no de viviendas) dedica al Sea Ranch un capítulo completo y desarrolla en el resto buena parte de las premisas que dieron lugar a su creación en lo que constituye un perfecto resumen del pensamiento de los autores en relación al discurso residencial. Traducido en el año 1977 por Justo Beramendi como *La casa: Forma y Diseño*, es el único libro⁴ capaz de condensar una imagen suficientemente global del proyecto en nuestro idioma y, de forma general, ser considerado carta de presentación del edificio y del específico pensamiento de sus autores a una Europa ajena hasta el momento al fenómeno Sea Ranch.

El hecho de que el libro llegara al viejo continente más de una década después de la conclusión del proyecto, y que éste solo fuera recogido en el texto de forma parcial, limitó el estudio profundo de un objeto cuya importancia en el discurso doméstico pronto quedó oculta tras el amplio despliegue de producción posmoderna de sus autores, mucho más acorde con la deriva de los 70 y 80 (el libro llega a España en el año 77) que una pieza descendiente de la más ortodoxa modernidad reinterpretada por sus autores.

No es, pues, hasta el año 2004, cuando con motivo del quincuagésimo aniversario⁵ del proyecto, Jim Alinder⁶ y Donlyn Lyndon, integrante de MLTW, editan la primera monografía sobre el lugar recuperando testimonios de los integrantes del proyecto y añadiendo imágenes y planimetría de la operación en lo que puede entenderse como un volumen recopilatorio de la documentación generada durante los años inmediatamente posteriores a la finalización del proyecto. Acompañados de un prólogo y textos de los editores el libro ofrece una imagen muy completa tanto del proyecto en su totalidad⁷ como, de forma especial, de la evolución de las condiciones sociales, naturales y geográficas que determinaron su construcción.

The Sea Ranch, reeditado en 2014, ha de ser considerado como último eslabón de un conjunto de publicaciones capaces de ofrecer un amplio espectro del edificio entendido por una lado como objeto aislado, y por otro, como parte de una operación de mayor alcance, potenciando su capacidad integradora en un entorno que pasa a ser considerado parte del proyecto.

Siendo innegable su capacidad de descripción exhaustiva, es difícil encontrar

4. Sin mencionar *Cuerpo, Memoria y Arquitectura*, co-escrito por Kent Bloomer y Charles Moore en el año 1978 y traducido por María Teresa Muñoz en 1982, que recoge buena parte de las intuiciones de Moore sobre el papel de la memoria en la arquitectura residencial puestas a pruebas en el Condominio I, pero sin aludir a él directamente. Pese a su importancia, este libro no alcanza la influencia de *The Place of Houses*, que llegó a emplearse en muchas escuelas de arquitectura como libro de texto.

5. Si bien los primeros contactos y el inicio del proyecto data del año 1963, la construcción dió comienzo un año más tarde, en 1964, siendo ésta una fecha a menudo empleada para datar el inicio de la operación.

6. Californiano y con una formación artística multidisciplinar, Jim Alinder, que ha desarrollado buena parte de su carrera en torno a la fotografía, es el autor de la mayor parte de las imágenes actuales del libro *The Sea Ranch*. Él y su mujer Mary viven en el Sea Ranch desde 1990.

7. El Condominio ocupa una parte importante pero parcial del texto que trata de abarcar la totalidad de la operación Sea Ranch mostrando un amplio abanico de edificaciones y ofreciendo una visión crítica de su evolución desde los principios fundacionales.

Fig. 02

Imagen del Condominio desde algún punto de la costa atlántica situado al sur del conjunto. A la derecha de la silueta del edificio de MLTW se recorta el perfil del *Sea Ranch Lodge* y de la caseta de acceso al conjunto. Fotografía tomada por Morley Baer y escaneada del libro *William Turnbull, Jr.: Buildings In the Landscape*, p. 18.

en los textos mencionados hasta el momento un pensamiento crítico claro y desprejuiciado sobre el edificio⁸ y las relaciones que su discurso establece con el contexto arquitectónico, consecuencia de la común autoría de las publicaciones y el proyecto.

Frente a ellos y a fin de encontrar un cuerpo crítico de entidad es necesario volver la mirada a los ensayos que Gerald Allen, David Gebhard, Martin Filler o Rosemarie Haag Bletter, contemporáneos de la obra, elaboraron como base teórica del los ya mencionados números monográficos de la revista *A+U* o el libro de Eugene Johnson *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, y a la tesis doctoral elaborada por Kazuhiro Ishii en el Departamento de Proyectos de la Universidad de Yale bajo el nombre “*The Possibilities of Deliberate Regression: Charles Moore’s Picturesque Refuge*” en el año 1978.

Desde entonces y hasta la actualidad, y más allá de los ensayos descriptivos mencionados y de las referencias puntuales en tratados generales de arquitectura, solo la obra del profesor de la Universidad de Columbia Jorge Otero-Pailos, *Architecture’s Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern* publicada en 2010, ha recuperado la experiencia Sea Ranch como parte de discurso centrado no tanto en la importancia del objeto, sino en su capacidad de contextualizar los orígenes del paradigma posmoderno. Es necesario señalar que en todas las fuentes descritas bajo el epígrafe de lo crítico, la arquitectura del Sea Ranch concentra una parte concreta del discurso referida, en ocasiones y de forma específica, a algunos de los condicionantes de su construcción (ya sea su inserción en el entorno, su capacidad de convertirse en condensador de la memoria o su simple materialidad), o es considerada eslabón inmediatamente anterior a la explosión posmodernista, algunas de cuyas premisas encuentran su germen en el edificio.

Es precisamente la expresividad más kitsch de las últimas obras de Charles Moore, cabeza visible de la operación, la causante del desplazamiento del Sea Ranch a un plano cuya visibilidad, de forma especial en Europa, permanece oculta y/o vinculada a obras realizadas más de dos décadas después de su finalización. Esta asociación, reductiva y por momentos errónea, y la convicción en la contemporaneidad del proyecto convierten este texto en un documento pertinente hoy, haciendo manifiesta la importancia documental del edificio durante los años 60 y 70 y su escasa divulgación más allá del continente americano.

Fig. 03

Fig. 04

Fig. 05

8. Prolífico escritor y autor de numerosos escritos que en su conjunto dan forma a un discurso teórico propio, los textos de Charles Moore son recogidos por Kevin Keim en un libro llamado *You Have to Pay for the Public Life*, en los que el propio Keim se encarga de prologar y organizar las reflexiones de toda una vida. De ellos se destila un claro posicionamiento analítico e incisivo, que se mantiene a través de los años, en torno a conceptos propios y ajenos que definen una forma de ver la arquitectura de su tiempo. Consciente, sin embargo, de la incapacidad de construir un discurso crítico sobre una obra propia, las constantes referencias al Sea Ranch oscilan entre su visión como objetivo materializado y su mención como referencia ejemplificante, sin pasar de la descripción subjetiva.

Figuras

Fig. 01. Imagen del Condominio desde el cabo de Bihler Point (ubicación de un antiguo granero del s. XIX que, dada su semejanza al tipo, se convierte en símbolo del mundo referencial americano recurrente en las referencias al Condominio). Se ha convertido en una de las estampas más reconocibles del edificio de entre aquellas que lo dieron a conocer a mediados de la década de los 60 y los 70. Fotografía tomada por Morley Baer y escaneada del libro *William Turnbull, Jr.: Buildings In the Landscape*, p. 21.

Fig. 02. Imagen del Condominio desde algún punto de la costa atlántica situado al sur del conjunto. A la derecha de la silueta del edificio de MLTW, se recorta el perfil del Sea Ranch Lodge y de la caseta de acceso al conjunto. Fotografía tomada por Morley Baer y escaneada del libro *William Turnbull, Jr.: Buildings In the Landscape*, p. 18.

Fig. 03. Portada del número de mayo de 1966 de la revista *Progressive Architecture* con el Condominio I en portada.

Fig. 04. Portada de la primera edición de *The Place of Houses* publicado en 1974.

Fig. 05. Portada de *The Sea Ranch... Diary of an Idea*, publicado en 2002 como una recopilación gráfica de las ilustraciones realizadas por Lawrence Halprin sobre el lugar.

03

el entorno geográfico.
cualidad inmanente del espacio doméstico

“A feeling of overall ‘place’, a feeling of community in which the whole was more important than the parts. If we could achieve that then we could feel that we had enhanced the natural beauty we had been given”

Lawrence Halprin

Los poderosos condicionantes que acompañaban al lugar elegido para la construcción del Sea Ranch determinaron, además del estudio preciso de estrategias de planeamiento, un claro planteamiento de las relaciones entre habitante y lugar. Lawrence Halprin, paisajista de San Francisco, enarbola, apoyado por una promotora consciente de las necesidades del territorio, un plan de urbanización del terreno que sienta las bases de un tipo de planeamiento basado en la ecología. Sobre un fundamento común de estrategias de ocupación responsable Halprin desarrolla un catálogo de mecanismos de implantación específicos, resultado del estudio profundo de las condiciones orográficas, climáticas y biológicas de una parcela sometida desde el siglo XIX a sucesivos ciclos de ocupación humana. La materialización de los resultados se pone a prueba en dos tipos de estructuras por parte de equipos propuestos por el propio Halprin: Joseph Esherick como encargado de dar forma a los prototipos unifamiliares y el joven equipo de MLTW como responsable de una estructura residencial colectiva a modo de condominio. Con una amplia experiencia alineada con la conciencia del territorio, Esherick adapta su arquitectura a los límites de Halprin, mientras que el joven estudio encabezado por Moore los usa como excusa para reafirmar su visión de la arquitectura como sistema de orden artificial capaz de mostrarse sensible y convivir con toda estructura natural que sustituye o de la que toma posesión. Proyectar se convierte aquí en el acto de construir lugares, dominios étnicos en los que el arquitecto se hace responsable de las relaciones establecidas con el asentamiento y de la abstracción de tales lazos para crear un espacio particular, único y propio del habitante a que está destinado, mecanismo de identidad de entorno e individuo.

Estado de sitio: la conquista del oeste.

Agreste, salvaje, bello y, en ocasiones, cargado de un lacerante poder intimidatorio... Las referencias al carácter de la finca originalmente denominada Rancho del Mar hacen imposible estudiar el Condominio I sin contemplar la relación con el entorno como una más de las estrategias de construcción de un espacio que termina por convertirse en doméstico. Orografía, condiciones climáticas y forestales funcionan como herramientas con las que tallar las aristas de un ámbito que, a su término, parece funcionar en perfecta asociación con un paisaje que no establece límites sino condiciones.

“El concepto de hacer una comunidad aquí significaba un gran desafío. Yo sentía que podía ser un experimento maravilloso en planeamiento ecológico. Estaba convencido de que el Sea Ranch se convertiría en un lugar donde la naturaleza y la vida humana podrían intersecar en un tipo de intensa simbiosis que permitiría a la gente llegar a ser parte del ecosistema”¹

El inicio de las operaciones que desembocaron en la construcción del, en adelante², Condominio, se localiza en los albores de la década de los 60 durante la que *Castle & Cook*, una promotora Hawaiana, en el marco de grandes operaciones urbanísticas a lo largo del continente, decide acometer el desarrollo de un nuevo asentamiento en la costa californiana. Se encargó la puesta en marcha de la operación a *Oceanic Properties*, una filial de la empresa madre con Al Boeke a la cabeza, vicepresidente de la filial y arquitecto de formación que, durante un vuelo de reconocimiento sobre la costa norte de California, puso su atención en una gran extensión de terreno sin aparente explotación: la finca Rancho del Mar (*Sea Ranch* en el original).

Ubicada casi 100 millas al norte de una importante capital como San Francisco, y poseedora de una desolación (climática y orográfica) evidente, las condiciones del terreno no parecían muy favorables para la implantación de una comunidad dormitorio, intención primera de la promotora.

1. En el original “The notion of making a community here seemed a great challenge. I feel that this could be a wonderful experiment in ecological planning. I was convinced that Sea Ranch could become a place where nature and human habitation could intersec in the kind of intense symbiosis that would allow people to become part of the ecosystem”. Halprin, Lawrence, *The Sea Ranch, Diary of an idea*, (New York: Spacemaker Press, 2003), 15.

2. Aunque siempre nos referimos al edificio empleando la referencia numérica original (Condominio I), la realidad es que, por motivos de carácter especulativo, no se construyó ningún otro condominio, destinándose los solares que les estaban reservados en origen al loteo y venta para construcción de viviendas unifamiliares. En la publicación de *The Place of Houses*, casi una década posterior a la finalización del Sea Ranch, MLTW describen la existencia de un nuevo condominio ubicado tras el Condominio I que “parece ignorar el plan general y sus intenciones subyacentes (así como el paisaje mismo)”. En el año 1993, un artículo publicado en la revista *Progressive Architecture* con motivo del trigésimo aniversario del proyecto Sea Ranch, Donald Canty nombra la construcción de un segundo condominio sin identificar a sus autores ni su ubicación y afirmando que transgrede los principios fundadores del proyecto. Un segundo artículo publicado por él mismo en el año 2003 obvia la presencia de un cualquier otro condominio en el conjunto. La visita al objeto realizada por la autora de este texto al Condominio I durante el mes de agosto de 2016 confirma definitivamente la existencia de un condominio de viviendas a escasos 50 m. de la construcción original.

Fig. 01

Mapa del German Rancho. El área fue cartografiada por el U.S. Surveyor General (general topógrafo de los Estados Unidos) en 1961 para determinar con exactitud sus límites. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 2.

Sin embargo, la insistente intuición de Al Boeke, animado quizá por una distancia razonable a la capital y por la calidad de las construcciones diseminadas por la costa desde Bodega Bay³, convenció a sus superiores de lo apropiado que un asentamiento de segunda residencia resultaría para su cartera inmobiliaria. Como resultado, Oceanic compró en 1963 un terreno de 5.000 acres a sus propietarios, los hermanos Ohlson, por 2,3 millones de dólares y se entregó a la convicción de su vicepresidente sobre la necesidad de plantear un planeamiento urbano de características específicas y diferentes a las desarrolladas hasta el momento, adecuadas a la espartana belleza del lugar.

El paisaje repleto de acantilados, espesos bosques y playas rocosas de difícil acceso, más desafiante que confortable, que la propiedad se encontró tras su apresurada compra, hizo del planteamiento del plan de urbanización un auténtica operación de conquista del oeste. Tal y como apuntaba el arquitecto Lawrence Halprin, posteriormente encargado del plan integral de la operación, en sus primeras anotaciones sobre el lugar:

“En aquellos días la costa norte era salvaje, poco amigable, principalmente deshabitada y por momentos beligerante. Los residentes estaba orientados a la forestación, tala y comercio de pescado. En las colinas, los indios Pomo aún vivían en sus reservas. En muchos aspectos ha cambiado poco en 100 años, o desde que los primeros asentamientos llegaron. Los ocasionales graneros y cobertizos de ovejas tienen un fuerte carácter y colonizan el paisaje como rocas y formaciones geológicas. Grandes colinas de piedra arenisca se enfrentan al golpeo de las olas y cormoranes buceadores anidan en las grietas. Colonias de focas habitan los afloramientos rocosos y en la primavera ballenas grises migran al norte desde sus regiones de nacimiento en Baja California. La constante presencia del Pacífico era dominante. Era mágico”⁴

Tales impresiones, reveladoras de lo atrayente del reto, son fruto de un acercamiento al entorno tan háptico⁵ como visual; de un conocimiento del terreno real. En ellas se adelantan cualidades relacionadas con un aisla-

Fig. 02

Fig. 03

Fig. 04

Fig. 05

3. Bodega Bay es una población del condado de Sonoma situada a medio camino de San Francisco y el Sea Ranch. Más allá del interés turístico que suscita el haber sido escenario de la película de Alfred Hitchcock, *The Birds*, estrenada el mismo año en que daba comienzo la operación Sea Ranch, su importancia radica en la posición geográfica. El paisaje entre esta bahía y la llegada al Condominio pierde la amabilidad que caracterizaba al camino desde San Francisco: la topografía se vuelve accidentada, el clima es más frío y hacen su aparición fuertes corrientes de aire de vertiente noroeste. Como consecuencia, la densidad de población en el territorio se reduce considerablemente, siendo posible, sin embargo, encontrar viviendas ajenas a todo núcleo urbano con una considerable calidad arquitectónica en lo que al ‘estilo de la bahía’ se refiere. Propiedad, en su origen, de una población con recursos capaz de mantener una segunda residencia, estas viviendas parecen convencer a Al Boeke de la viabilidad de su idea.

4. En el original “In those days the North Coast was wild, unfriendly, mostly uninhabited and sometimes belligerent. The residents were oriented to forestry, logging, and commercial fishing. In the hills Pomo Indians still lived on their reservations. In many ways it had changed little in the 100 years or so since the early settlers arrived. The occasional barn and sheep sheds had strength of character and inhabited the landscape like rocks and landforms. Great sandstone cliffs stood against the battering surf and diving cormorants nested in the crevices. Seal colonies inhabited the rock outcrops and in the spring gray whales migrated north from the birthing grounds of Baja, California. The constant presence of the Pacific was dominant. It was magical” (Lyndon, 2003: 22).

Fig. 06

Fig. 07

Fig. 08

miento histórico (el área de Bodega Bay ha sido una zona tradicionalmente deshabitada, quedando ligada la explotación vinícola del condado a áreas del interior) resultado de unas condiciones geológicas y climáticas de poderosa influencia sobre el lugar, que ocultan un cierto carácter tentador; un reto ante todo planteamiento arquitectónico.

La finca Rancho del Mar, origen por tanto del actual Sea Ranch, se ubica en la costa del condado de Sonoma, en el límite oeste del continente Norteamericano, 100 millas al norte, como se ha mencionado, de la bahía de San Francisco y 300 millas al sur del límite de California y Oregón. Sus tierras se disponen inmediatamente al sur del río Gualala, límite entre los condados de Sonoma y Mendocino, situándose al norte del mismo la población con el mismo nombre, Gualala, fundada en 1858 y que abandonó su tradición maderera para convertirse en un floreciente núcleo comercial, quizá por tratarse de la única población con cierta entidad en la zona. El linde contrario, hacia el sur, lo ocupa Stewar's Point, un pequeño núcleo cuyos orígenes datan de 1868 formado por una tienda, una granja y un hotel en el que suelen hospedarse los trabajadores de la industria maderera; el este permanece ocupado por una vasta extensión de tierras ásperas y bosque de hoja perenne, una pequeña reserva de los indios Pomo, primeros pobladores, y la aldea de Annapolis, con una escuela elemental que sirve al resto de la región; al oeste, el océano Pacífico.

Algo más lejos de Stewar's Point, continuando hacia el sur, se alza Fort Ross en un promontorio sobre el océano. Un complejo de madera basta con una capilla de principios del siglo XIX hoy restaurada, construido por inmigrantes rusos en 1812 y hoy convertido en un parque estatal. Reconociéndose como el más sureño de cuantos asentamientos rusos se disponen a lo largo de la costa noroeste del continente, su formalización no puede obviarse como una de las referencias sobre las que se asentó el diseño del Condominio⁶ inspirado por la tradición material del lugar independientemente de su origen.

Rescatando al territorio del evidente (y quién sabe si deseado) aislamiento, la Highway 1, una de las más populares carreteras nacionales norteamericanas, conecta norte y sur de la costa californiana extendiéndose a través del lindero este de la finca.

5. El catedrático Leland ("Punk") Vaughn, Director del Departamento de Paisaje de la Universidad de Berkeley, buen amigo de Halprin, poseía una propiedad al sur del Rancho del Mar en la que él y su familia solían acampar durante los veranos de forma que cuando Oceanic Properties (como se relata más adelante) acudió a él para el desarrollo del plan, su conocimiento del entorno y su curiosidad por extenderlo eran suficientemente amplios.

6. Si bien, como se verá más adelante, constituye más un medio de justificación formal de otras intuiciones recogidas en el edificio que una referencia conceptual.

Más allá de los claros límites políticos, el espacio se muestra igualmente determinado por su configuración geológica, extendiéndose a lo largo del extremo oeste de la falla de San Andrés en un área elevada por la colisión de las Placas Pacífica y Norteamericana. Los límites del Sea Ranch alcanzan la parte superior de la llamada cresta Miller y aproximadamente todo su terreno se extiende en la cara oeste de dicha cordillera, generando la sensación de sentirse en un lugar dominado por la caída del terreno hacia el mar y la ensordecedora llamada del océano.

Una abrupta unión de la tierra y el agua que construye un complejo paisaje de rocas, playas y acantilados de acceso imposible salvo para las especies de vida salvaje que habitan las múltiples cuevas, las cuales, como una pensada estructura del conjunto, se cargan de identidad reflejada en sus nombres propios: *Black Point*, *Pebble Beach*, *Smuggler's Cove*, *Walk-on Beach* o *Del Mar Point* entre otros. Este espacio intermedio, entre el terreno y el mar, alcanza un colorido particular gracias a los húmedos destellos de las rocas, el sinfín número de especies de algas y las por momentos compactas bandadas de pájaros.

Sobre los acantilados, la vida también toma forma específica y determinante, existiendo un sistema de flora característica con múltiples especies tales como la secuoya, el abeto, varias especies de pino, helechos y robles de corteza blanda que, hacia el este, forman una espesa masa en sombra que solo en su encuentro con el río Gualala cede espacio a un claro conocido como *Hot Spot*, conocida parada de picnic para muchos excursionistas⁷.

El conjunto de factores físicos con influencia sobre el espacio se completa con unas condiciones climáticas marcadas principalmente por los vientos de componente noroeste. Lejos del mito sobre las densas nieblas que se apropian del espacio en la costa norte, el terreno en esta latitud forma parte de un cinturón sobre el que predomina un clima soleado ausente de brumas la mayor parte del tiempo que ve minimizado su efecto por las poderosas corrientes de aire⁸.

Sorprende la recurrente descripción de las condiciones del entorno presente en las declaraciones de los protagonistas de la operación cuando se lleva a cabo una investigación motivada por el interés puramente arquitectónico.

7. Toda la descripción que relatan estas líneas parte de las notas y las impresiones recogidas durante años en los textos de Lawrence Halprin y Donald Canty (recopilados en buena medida en el libro *The Sea Ranch*) y de la información histórica existente sobre el lugar, relacionada con el asentamiento en Fort Ross. Sobre esta base documental se incorpora la toma de datos (y valoraciones personales) recogida por la autora durante el reconocimiento del territorio.

8. Aunque cualquier aproximación al Sea Ranch, casual o interesada, revela en primer lugar el poder de las corrientes de aire y su influencia en el resto de agentes que conviven para dar forma al conjunto, los datos más específicos en relación a la climatología fueron proporcionados por Richard Reynolds, geógrafo y ecologista integrante del equipo de Halprin, cuyos estudios permitieron matizar y corregir las directrices iniciales. Suya es la siguiente cita recogida por el número de mayo de 1966 de la revista *Progressive Architecture* en su artículo dedicado al Sea Ranch como ejemplo de planeamiento ecológico: "Si usted puede aprender la historia de una tierra durante más de cien años, el conocimiento puede decirle qué procesos están trabajando en la región -tanto constructivos como destructivos. De éstos, se puede aprender a utilizar la tierra, cómo planificar un desarrollo; dónde ubicar edificios, carreteras y plantaciones. No necesariamente usted tiene que ajustarse a los procesos de trabajo, pero al menos, si decide ir en contra de ellos, está en una mejor posición para estimar las consecuencias y el costo", en el original "If you can learn the history of a land over a hundred years, the knowledge can tell you what processes are at work in the region -both constructive and destructive. From these, you can learn how to use the land, how to plan a development; where to locate buildings, roads and plantings. You do not necessarily

Fig. 09

Imagen aérea del entorno geográfico del Sea Ranch. Fotografía de autor desconocido y descargada de la web Modernist Architecture [ref. 16/09/2017, 17:35]. Web: <<http://modernistarchitecture.blogspot.com.es/2016/06/the-sea-ranch-paradox-or-how-one-of-my.html>>

Pero sorprende aún más comprobar sobre el territorio cuán ciertas resultan las afirmaciones que otorgan a los condicionantes (ya mencionados, climáticos, orográficos... etc.) del lugar el papel de herramienta de proyecto.

No solo las palabras de Halprin, condicionado por una poderosa conciencia ambiental, sino las impresiones del propio Al Boecke, de los integrantes de MLTW, los editores de revistas como *Progressive Architecture* y, años más tarde, las plasmadas por Donald Canty⁹ en el libro *The Sea Ranch*, inciden sobre el poder de un emplazamiento que se hace más evidente dejando atrás la población de Bodega Bay. El camino se vuelve más agreste, el viento más presente y la naturaleza gana terreno a una arquitectura que se hace escasa y mimética con su entorno¹⁰.

Los materiales locales proliferan en grupos de viviendas diseminadas en un paisaje que actúa como barrera protectora; estructuras aisladas que parecen ganar en robustez y peso frente a las amables cabañas pesqueras de la bahía, y que sustituyen la suburbial tipología de prado o jardín por el mantenimiento de las especies naturales que rodean la vivienda.

El conjunto de condiciones descritas se ve alterado ligeramente con la llegada al Sea Ranch. Clima y terreno se mantienen, pero la naturaleza modificada por la acción del hombre muestra un territorio expuesto que hace recaer en la arquitectura el papel de refugio único, antes compartido con la exuberante vegetación.

Así, de entre todas las características que definen la naturaleza del Sea Ranch, la evidente secesión territorial (topográfica y humana¹¹) y unas activas fuerzas meteorológicas ante las que la tierra permanece expuesta, se presentan como los dos factores como más capacidad de determinar el espacio vividero. Son ellos los responsables del establecimiento de unas relaciones proactivas que nacen como origen de cualquier posible maniobra de ocupación inicial y que concluirán conformando la primera estrategia de construcción de domesticidad presente en el Condominio.

have to conform to the processes at work, but at least, if you choose to go against them, you are in a better position to estimate the consequences and the costs". Dyck Reynolds, "Ecological Architecture: Planning the organic environment," *Progressive Architecture*, no. 5 (1966): 122.

9. Editor de revistas de arquitectura tales como *Architecture* o el anuario de los AIA, la figura de Donald Canty va asociada en el panorama americano a la arquitectura y planeamiento urbano de la costa oeste. Si bien la autoría del libro *The Sea Ranch* corresponde tanto a Lyndon como a Jim Alinder (autor de las imágenes), los textos de Canty ofrecen una visión certera y quizá desprejuiciada de la evolución de la operación.

10. Mirar nota 3.

11. No solo en su sentido de aislamiento, sino como consecuencia de sus acciones.

Fig. 10

Vista de la costa californiana sobre la que se emplaza el Sea Ranch. Fotografía escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 285.

Un paisaje único. Los principios del planeamiento ecológico.

La mencionada formación arquitectónica de Al Boeke, por encima de su labor gestora al frente de la operación Sea Ranch, se encuentra entre las principales causas que motivaron la decisión de actuar sobre el lugar con un planteamiento que hoy denominaríamos sostenible y que mediada la década de los 60 se calificó como ecológico. El otro de los motivos fue la designación de Lawrence Halprin como responsable del plan general de desarrollo.

La formación de Halprin tiene su origen en la Universidad de Harvard bajo la tutela de Walter Gropius y Christopher Tunnard, y su labor profesional comenzó en el estudio de Thomas Church¹² hasta la apertura de su propia firma en 1949. Halprin y Boeke habían trabajado juntos en una promoción para Oceanic y pese- o gracias- a la diferencia de sus perfiles¹³, el último encontró en el primero la herramienta para llevar a cabo su plan sobre el Sea Ranch.

La primera impresión sobre el terreno de Boeke había dinamitado toda intención de Oceanic de convertir el lugar de un espacio de crecimiento demográfico masivo, suburbial, y las bases para hacer algo “apropiado” al entorno estaban tomadas. Sin embargo los intereses de Lawrence Halprin iban un paso por delante, dirigidas a lo que llamó “planeamiento ecológico”¹⁴ como filosofía (en muchos sentidos utópica) de acercamiento al territorio que Boeke¹⁵ acabó haciendo suyo.

Un año antes de la compra de los terrenos, en 1962, Rachel Carson, bióloga de formación, publica *Primavera Silenciosa*¹⁶, un ensayo de carácter divulgativo cuya influencia fomentó el asentamiento de una conciencia ambiental, de un pensamiento ecológico que, y a pesar de las opiniones en contra, cristalizó en una legislación promovida por el Congreso que animaba a los estados a gestionar sus líneas de costa y a la que California fue la primera en responder limitando la cantidad de millas ocupables a 100 de las 1300 disponibles.

Halprin, cuyos proyectos de la década inmediatamente anterior al Sea

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

12. Tunnard y Church representan dos de las figuras principales en el asentamiento de una conciencia paisajística en la América del siglo XX. Si el primero ocupa un papel esencial en la docencia (a través de su labor en Harvard y de la publicación de *Gardens in the Modern Landscape* como manifiesto teórico Church encarna el espíritu californiano de construcción del paisaje, siendo considerado por muchos el responsable de un reconocible *California Style*. Su relación personal con Halprin pero también con los arquitectos de la llamada *Bay Region* confirma su profunda influencia en la propuesta de aquél para el Sea Ranch.

13. “Halprin tiene un feroz amor por la naturaleza que anima todo lo que hace. Es un romántico concienzudo. Al Boeke era un pragmático, un constructor y una persona capaz de persuadir (...)”, en el original “Halprin has a ferocious love of nature that animates everything he does. He is a thoroughgoing romantic. Al Boeke was a pragmatist, a builder, and, as we have seen, a persuader (...)” (Canty, 2004: 23), escribe Donald Canty, amigo de ambos en *The Sea Ranch*.

14. “Quería plantear una comunidad única basada en los principios de diseño ecológico e inmersa en la naturaleza”, en el original “I wanted to plan a unique community based on ecological principles of design and immersed in nature” (Halprin, 2002: 7).

15. “Nuestro énfasis se centró en la ecología. El Sea Ranch nunca pretendió ser un pueblo”, en el original, “Our emphasis was on ecology. The Sea Ranch never was intended to be a town” confirmó Boeke en una entrevista concedida en el año 1996 y publicada en *The Sea Ranch*, p. 25.

16. Como artículo ‘Silent Spring’ apareció inicialmente como una serie de 3 partes en los números 16, 23 y 30 de junio de 1962 en la revista *The New Yorker*.

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Ranch ya se mostraban sensibles con este tipo de preocupaciones, aún sus inquietudes sobre las cualidades del asentamiento, promovidas por Carson, y una recurrente convicción en el sentimiento de comunidad¹⁷ como herramienta para mantener un espíritu asociado al lugar. Para llevar a cabo este plan basado en lo que podría llamarse “conservación dinámica”¹⁸ que permitiera unas óptimas condiciones de la población sin sacrificar los valores naturales y reconociendo a Lawrence Halprin como cabeza principal del plan, Al Boeke destinó dos años a la entrevista de profesionales destinados a formar un equipo multidisciplinar: ingenieros forestales, asesores en materia de ganadería y pastoreo, ingenieros, abogados, hidrólogos, climatólogos, geólogos, geógrafos y profesionales de las relaciones públicas y el marketing, entre los que destaca Richard Reynolds, geólogo integrante del equipo de Halprin cuyos estudios fueron definitivos para la configuración final.

El carácter de la propiedad a la que se enfrentó el equipo de Halprin era resultado de las fuerzas geológicas y climatológicas descritas, pero también de la acción del hombre a lo largo de la historia reciente del lugar. A pesar de la evidente escasez demográfica del área, el trabajo de ciertas poblaciones aisladas dedicadas a la pesca el trabajo de la madera o la agricultura habían actuado sobre un suelo que, aún salvaje, mantenía las trazas del trabajo del hombre. El que, y según los estudios sobre el terreno, un día estuvo ocupado por una gran pradera, era a comienzos de los años 60 un territorio delineado por la mano humana en el que podían distinguirse tres zonas fundamentales que condicionaban el terreno en ese momento y toda acción futura: la pradera, los macizos de cipreses cortavientos y las colinas boscosas.

Los prados fueron posiblemente mantenidos desde el *status quo* original para alimento de los rebaños en las tierras más planas, propiedad de los indios nativos americanos Pomo. Según las trazas del terreno y con la posible intención de controlar el crecimiento de pastos, las zonas de mayor pendiente fueron incendiadas y las poblaciones próximas, resultado de las grandes migraciones europeas, las aprovecharon para ubicar sus grandes poblaciones madereras.

A pesar de ser objeto de desforestación, repoblación extrema y otras clases de abuso ecológico, el conjunto parecía haber seguido un proceso

Ese mismo año, el texto toma formato de libro, Rachel Carson, *Silent Spring* (Boston: Houghton Mifflin, 1962). En el año 1964 se traduce al español bajo el título de *Primavera Silenciosa*.

17. Nacido en el seno de una familia sionista, Halprin viaja a Israel durante los años 30 y se muestra profundamente admirado ante la funcionamiento de los *kibutz*, comunidades formadas por residentes de diversas familias que cuentan con una vivienda independiente pero desarrollan ciertos aspectos de su cotidianidad en sociedad. Este sentimiento de ser parte de algo mayor coincide con la preocupación ecológica necesitada de un esfuerzo comunal. Halprin, que a su muerte fue definido por su hija Rana Halprin como un “kibbutznik de corazón” reafirmaba su convicción en un artículo para *Progressive Architecture* del año 1993 “(El Sea Ranch) no pretendía ser solo para unas pocas personas que usaran el lugar como retiro, sino como una oportunidad de formar una comunidad para la gente”, en el original “(The Sea Ranch) was not intended for just a few people who would use this area as a retreat, but rather as an opportunity for people to form a community” (Halprin, 1993: 92)

18. *Dynamic conservation*, en el original, es un término tomado de la biología y aplicado, fundamentalmente, a las técnicas de repoblación forestal. Sus principios, basados en una relación proactiva entre las partes, son aplicables a la filosofía propuesta por Halprin.

armónico a lo largo de los años derivando en un sistema equilibrado más que evidente. La finca, que al momento de su compra seguía siendo una explotación ovejera, mantenía estas praderas gracias a los ciclos alimenticios de los animales; éstas se dividían en una especie de recintos naturales gracias a la delimitación operada por grandes filas de cipreses de Monterey perpendiculares a la costa que actuaban como un barrera contra el viento y ofrecían escalas más controladas para el rebaño; la serpenteante carretera 1 aparecía sinuosa en el límite del terreno llano y, tras ella, las boscosas colinas se extendían como una masa oscura al abrigo de una climatología ante la que, al mismo tiempo, formaban refugio.

La ponderada agrupación de elementos adaptándose a las contingencias temporales y topográficas y el ideario de Halprin exigía un compromiso a largo plazo para la gestión del suelo. Unas directrices claras que permitieran aprovechar el particular entorno para un plan de parcelación adecuado al mismo, alejado de los convencionales loteos especulativos propios de los cinturones periféricos y que no dejara de lado el paso del tiempo como factor de proyecto.

“Un sentimiento de “lugar” total, un sentimiento de comunidad en la cual el conjunto fuera más importante que las partes. Si podemos conseguir esto —si el conjunto pudiera unir edificios y naturaleza en un conjunto orgánico en lugar de una simple agrupación de casas bonitas— entonces podríamos sentir que hemos creado algo que vale la pena, que no ha destruido sino mejorado la belleza natural existente”¹⁹

El resultado de las convicciones de Halprin sobre ecología, comunidad y tiempo tomaron forma en un intensivo año de trabajo basado en las características del entorno y la preservación de los recursos de esa mencionada “conservación dinámica”, desembocando en un documento de planeamiento de formato tan poco convencional como su objeto. Una gran cantidad de croquis a mano, acuarelas y multitud de esquemas elaborados por Richard Reynolds en relación al suelo, su capacidad de drenaje, permeabilidad, así como diferentes mapeados de la radiación solar y la dirección de las corrientes de aire.

Fig. 17

Fig. 18

19. En el original “A feeling of overall ‘place’, a feeling of community in which the whole was more important than the parts. If we could achieve that —if the whole could link buildings and nature into an organic whole rather than just a group of pretty houses— then we could feel that we had created something worthwhile which did not destroy, but rather enhanced the natural beauty we had been given”. Lawrence Halprin, *The Sea Ranch, Diary of an idea*, (New York: Spacemaker Press, 2003), 22.

20. Entre otros muchos reconocimientos, la revista *House&Garden* en el año 1985 reconoció el plan desarrollado por Halprin como una “fusión inigualable de arquitectura y paisaje” y “la preeminente comunidad planeada de nuestra era”.

21. Además de formar parte de muchos artículos que engloban la totalidad de la operación, el planeamiento general fue recogido de forma específica por el propio Halprin en el libro *The Sea Ranch: Diary of an idea* del año 2002, en el que no solo se recogen reflexiones sobre la operación desarrolladas durante casi cuarenta años, sino que se incluye documentación gráfica (croquis y acuarelas en su mayor parte) elaborada por el paisajista sobre el terreno, hoy convertida en documento reconocible de la operación.

Fig. 19

Ampliamente alabado²⁰ y publicado durante los años posteriores a la construcción de conjunto²¹, el planteamiento general, reconocido con un premio ambiental nacional, incluía como propuesta de formalización arquitectónica viviendas unifamiliares diseminadas en la pradera y en la zona boscosa, agrupaciones de otras viviendas tipo condominios, una tienda, un albergue, dos campos recreativos y un campo de golf (cuya paradójicamente escasa sostenibilidad se veía compensada por la puesta en valor de los hitos naturales existentes), dando lugar a una unidad profundamente enraizada en el conjunto.

Años después de la finalización del Sea Ranch (si bien éste no puede sino considerarse un organismo vivo en constante transformación), con motivo de un reportaje conmemorativo para la revista *Progressive Architecture*, Halprin hablaba así de las tres premisas básicas sobre las que se asentó el trabajo de su equipo:

“Quizá el principal aspecto fue que el dominio de la línea de costa y el acceso a las playas fuera primordial. Las vistas del agua eran vitales para todos, y sentimos que alinear las viviendas a lo largo del borde del acantilado lo destruiría todo. Desarrollamos la idea de la ‘formación en T’ en la cual las viviendas estaban colocadas de forma perpendicular a la costa.

La segunda premisa fue la idea de las áreas comunes. Una vez colocamos las viviendas en ángulo recto con respecto a la costa y paralelas a los setos existentes, formamos grandes habitáculos exteriores. Esto permitía a las áreas comunes penetrar a través de las salas de estar. También desarrollamos la idea de agrupación en varias formas: la forma de condominio como una unidad múltiple, el modelo de Esherick de viviendas individuales agrupadas alrededor de un acceso serpenteante, y finalmente las calles lineales de viviendas conectadas por vallas. Esta variación de tipos proporcionaba en todos los casos privacidad, uso de grandes espacios abiertos e intimidad con el paisaje natural.

La premisa final para esta comunidad fue que la excelencia arquitectónica debía ser un objetivo. Estába-

mos determinados a alcanzar una forma específica ‘Sea Ranch’ que se relacionaría con el lugar, las vistas, el carácter nativo y el clima. Este tema fue largamente debatido y finalmente resuelto estableciendo los materiales que podrían ser usados (piedra y madera natural), las alturas máximas de los edificios, la inclinación determinada de las cubiertas de ripias o madera, la aprobación de la localización de cada casa en su propiedad, y el requerimiento de que todos los diseños de viviendas deberían ser aprobados por un comité profesional de diseño. Además, estipulamos que solo las plantas autóctonas podían ser usadas —nada de césped o flores, únicamente plantado de árboles nativos. Esto significaba mantener un austero, fuerte, indígena, paisaje costero”²²

Recogidas casi tres décadas después del inicio del proyecto, las declaraciones adelantaban temas relacionadas con las restricciones en el diseño y la posición de las viviendas que la rentabilidad, el traspaso de poder y los cambios en el perfil de los habitantes fueron adulterando con el paso de los años.

Tales cuestiones están, sin embargo, muy presentes en los denominados edificios pioneros, entre los que se encuentra el Condominio, definiéndose de forma más específica que la relatada por Halprin en los años 90. El plan, pues, orientado en lo referente a las viviendas, determinaba una densidad media de una vivienda por acre, prohibiendo una colocación centrada de la misma en el mencionado acre. En su lugar, las edificaciones debían organizarse próximas en las praderas y únicamente algunos desarrollos lo harían en forma de condominios. En lo que resultó una solución radical (utópica, con el paso del tiempo) para las propuestas inmobiliarias del momento, la mitad del terreno permanecería como espacio abierto en propiedad común con el resto de residentes del Sea Ranch.

Con la intención de otorgar un límite visible a la parcelación y paliar la acción de los vientos expuesta por Reynolds, los macizos de cipreses de las praderas tendrían que densificarse, añadiéndose algunos nuevos, con el fin de definir los llamados conjuntos de “estancias exteriores” destina-

22. En el original “Perhaps the major notion was than the dominance of the coastline and Access to the beaches were primary. Views of the water were vital to everyone, and we felt that aligning houses along the Cliff edge would destroy everything. We developed the idea of the ‘T formation’ in which houses were placed perpendicular to the coastline. The second premise was the idea of common areas. Once we placed the houses at right angles to the coast and parallel to the existing hedgerows, we thereby formed large outdoors rooms. This permitted the common areas to penetrate throughout the living areas. We also developed the idea of clustering in various forms: the condominium form as multiple unit, the Esherick model of individual houses clustered around an Access loop, and finally linear streets of houses connected by fences. These various types all provided privacy, use of large open spaces, and intimacy with the natural landscape. The final basis for this community was that architectural excellence would be a goal. We were determined to evolve a specifically ‘Sea Ranch’ form which would relate to the site, the views, the native character, and the climate. This issue was debated at length and finally resolved by establishing the materials that could be used (natural wood and stone), the maximum heights of buildings, the mandatory sloping roofs of shingle or wood, the approved location of each house on its property, the need for fenced-in service, and the requirement that all house designs be approved by a professional design committee. Then, we stipulated that only native plantings could be used —no lawns or flowers, only native tree plantings. This was meant to remain an austere, strong, indigenous coastal landscape” (Halprin, 2003: 34)

Fig. 20

"Sea Ranch. Las premisas básicas". Dibujo de Lawrence Halprin hecho en diciembre de 1963 y escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 18.

das al disfrute comunitario. Las agrupaciones de viviendas individuales abrazarían estos gigantescos setos que actuarían como naturales parachoques climáticos, ubicándose en sus proximidades sin invadir las praderas comunes.

Todas las viviendas se mantendrían a una distancia mínima de la línea de costa de 100 pies²³, unos 30 m., evitando actuar como una muralla para las vistas y los accesos existentes a las playas, y su acceso se realizaría a través de caminos dispuestos siguiendo las líneas del arbolado (perpendiculares a la costa) permitiendo vistas diagonales y dirigidas sobre el océano.

En las áreas boscosas de la colina, justo por encima de la Highway 1, no habría desarrollo vial, y los caminos seguirían las líneas naturales del terreno para dar acceso a viviendas que se introducirían discretamente en la masa arbórea.

Las condiciones impuestas a la construcción, por otro lado, se basaban en el establecimiento de una altura límite de 16 pies para las viviendas ubicadas frente al océano y 24 pies para el resto de viviendas en la pradera, desaconsejándose, por cuestiones de seguridad relacionadas con el viento, el uso de voladizos. Se imponía igualmente un recubrimiento exterior a base de tablas de madera de secuoya impidiendo la utilización de superficies reflectantes. Se prohibió, expresamente, exponer los vehículos a la vista.

Algunos años después este conjunto de normas, que constituye la base real de la configuración arquitectónica del plan, fue suplementado por nuevas reglas impuestas por el comité de diseño dependiente de la Sea Ranch Association, a la cual pertenecen de forma automática todos los propietarios y que se organiza y funciona de forma similar a un gobierno local. Todas ellas, cuyo objetivo común era la apropiada interrelación de arquitectura y entorno manteniendo los valores de éste y la alta calidad de aquélla, se convirtieron con el paso del tiempo en limitaciones ausentes de significado que, o bien animaban a la repetición de modelos, o fomentaban la recurrencia al ingenio para evitar su cumplimiento con resultados dispares, olvidando como premisa principal la búsqueda de la excelencia arquitectónica a la que hacía referencia Halprin. Sin embargo, las primeras edificaciones del Sea Ranch, inflamadas por el entusiasmo de

Fig. 21

Fig. 22

Fig. 23

Fig. 24

23. El Conodominio, tal y como se puede comprobar en la documentación gráfica adjunta (planimetría y/o imágenes) no cumple con la mencionada limitación situando su fachada este a escasos 10 metros de la caída del terreno hacia el mar. Es ésta otra de las muestras que revelan su condición especial, como prototipo, respecto al resto de proyectos de vivienda, especialmente particular en relación a su posición.

24. La polémica en torno a las limitaciones de diseño y al descenso en la calidad arquitectónica durante los últimos años se inició en los años 80 con el cambio de rumbo y posterior desaparición de la promotora original y el cambio evidente en el perfil de los propietarios generado por la subida de los precios. A comienzo de los años 90, y preguntado al respecto por esta cuestión y por la responsabilidad del comité de diseño integrado por 5 miembros entre los que se incluyen profesionales del diseño bien considerados, Dolyn Lyndon contestó "No es que se fomente la monotonía e inhiba la variedad, (...) lo que se echa de menos es un compromiso imaginativo con el gran paisaje. (...) Solo se puede trabajar con lo que se tiene encima de la mesa. Más cantidad de opinión no podrá devolver la vida a un cadáver" (Lyndon, 1993: 94).

Fig. 25

Fig. 26

Fig. 27

Fig. 28

unos arquitectos que trabajaron de forma paralela con Lawrence Halprin, fueron capaces de recoger (o animar, o fomentar, o proponer...) los límites de la relación con el lugar de forma sorprendente y única, haciendo de las restricciones un valor tan encumbrado posteriormente que cualquier aproximación al mismo solo pudo entenderse como réplica de los cuatro modelos iniciales²⁴: el Condominio I, las primeras casas de la pradera próximas a los macizos de cipreses (conocidas como Hedgerow Houses), el Moonraker Athletic Center y el Sea Ranch Lodge.

Para la formalización de todos ellos y bajo la recomendación de Halprin, Al Boeke eligió como arquitectos a Joseph Esherick, eminente representante de la tradición arquitectónica de la *Bay Area* (región de la bahía de San Francisco) y cofundador junto a William Wurster y Vernon DeMars del influente College of Environmental Design (CED) de la Universidad de Berkeley²⁵, y a una emergente firma californiana llamada MLTW (Moore, Lyndon, Turnbull y Whitaker). Los tres primeros se habían conocido siendo estudiantes de arquitectura en Princeton y, ya en California, comenzaron el desarrollo de pequeños proyectos que compaginaban con las clases de Moore y Lyndon en la universidad y el trabajo de Turnbull para SOM en San Francisco. Pronto se unió al grupo Richard Whitaker, estudiante de la Universidad de California, y el estudio se consolidó como equipo con identidad propia. Cuando Boeke tomó la aventurada decisión de contratarles, MLTW solo había diseñado pequeñas viviendas y contaba con algunos edificios de mayor envergadura en fase de proyecto.

Los trabajos sobre el terreno comenzaron en el año 1964.

25. La que hoy aloja el archivo documental más completo sobre la operación no puede sino ser considerada centro esencial para su desarrollo. En torno a la Universidad no solo se desarrollaba la más prolífica actividad arquitectónica de la costa oeste, sino que se fomentaron relaciones fructíferas, como la puesta en contacto de Moore con los arquitectos de la Bay Area, el fortalecimiento de los lazos con Lawrence Halprin y la consolidación de MLTW como equipo tras la incorporación de Richard Whitaker, profesor asistente de de este último en el tiempo en el que Moore accede al cuerpo docente.

Los límites del paraíso. Una relación asociativa.

De probada experiencia y estilo definido unos y deseosos de poner a prueba un conjunto de finas intuiciones otros, los equipos de Esherick y MLTW pusieron al servicio de las determinaciones del planeamiento su diversa identidad como arquitectos (materializada hasta el momento, en el caso de MLTW, en actuaciones aisladas o individuales). Como responsables de los primeros edificios del conjunto el objetivo no era generar un guión de diseño a modo de patronaje²⁶, sino ofrecer modelos construidos a modo de prototipos capaces de conjugar originalidad y solvencia en respuesta a unas muy particulares condiciones paisajísticas que ambos equipos supieron extraer de los meses de trabajo con el estudio de Lawrence Halprin.

Anteriores a los primeros edificios de uso comunitario -The Sea Ranch Store y Moonraker Athletic Club²⁷-, la investigación sobre tipos de vivienda destinadas a ser modelo de la operación se convirtió en el primer encargo de los equipos. A Joseph Esherick se le encomendó la implantación de viviendas unifamiliares próximas a los macizos de cipreses en las praderas y a MLTW el reto de plantear una estructura de Condominio en un punto prominente de la línea de costa, expuesto a la variabilidad climática.

Apostando por la continuidad del pensamiento “halpriniano” y aprovechando las ventajas de la posición resguardada de las viviendas de la pradera frente a los factores atmosféricos, el equipo de Esherick enfocó el proyecto desde una posición que hoy podríamos denominar integradora, centrada en potenciar la capacidad de los objetos artificiales de formar parte de un paisaje determinado.

La fuerza creativa del equipo, con profundas raíces en el Estilo de la Bahía²⁸ (al que en adelante podremos referirnos como *Bay Region Style*, en el original) se desarrolló en torno a la creación de una envolvente susceptible, pese a su naturaleza extraña, de convertirse en un elemento más del paisaje incapaz de alterar el estado de sitio. El uso, como base para su

26. Algo que sí llevaron a cabo nueve años después de la finalización del Sea Ranch con la publicación en el año 1974 del ya mencionado *The Place of Houses*, un libro escrito para ser entendido casi como un manual de arquitectura capaz de ofrecer al futuro propietario una serie de directrices para la construcción de un “lugar propio”. “Por ello éste es, después de todo, un libro de patrones pero no en el sentido que habíamos imaginado al principio, pues describe esquemas que le ayudarán a reflexionar sobre las casas y, en cambio, no intenta imponerle formas. Si al final resulta que estamos poniendo nuevos límites a su búsqueda de un buen hogar, habremos fracasado. Pero si hemos conseguido hacerle más fácil esa búsqueda, habremos logrado nuestro propósito” (Moore, 1974: 9).

27. Las primeras instalaciones deportivas que se construyeron para el conjunto pronto evidenciaron su incapacidad de dar acogida a una población en aumento, provocando la construcción de un segundo complejo más ambicioso. Si bien los nombres de ambos han ido variando con el tiempo (de lo oficial a lo coloquial), se emplea aquí la denominación más comunmente utilizada para el edificio. La importancia de ambos en un estadio posterior de domesticidad merece una exposición más detallada de su discurso proyectual que tiene lugar en el capítulo 8.

28. Ya se ha mencionado en estas líneas la importancia del Estilo de la Bahía y la relación de sus integrantes con la Universidad de Berkeley a través de la figura de William Wurster. Joseph Esherick puede considerarse parte del grupo siendo responsable, junto al propio Wurster y Vernon DeMars, de la fundación del College of Environmental Design (CED) que da forma institucional y académica a la reciente preocupación por el entorno que se materializa en el Sea Ranch.

Fig. 29

Dibujo y anotaciones sobre las condiciones de la costa californiana en la que se emplaza el Sea Ranch. Dibujo de Lawrence Halprin hecho en 1977 y escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 27.

definición, de los estudios de Reynolds sobre el viento y la radiación solar culminó con un conjunto de edificios ubicados a barlovento de los grandes macizos arbóreos proveedores de protección. Sus cubiertas permitían el deslizamiento de las corrientes de aire, sin oponerse a su dirección dominante, y se elevaban hacia el sudeste buscando soleamiento, ofreciendo siempre grandes ventanales para maximizar el soleamiento y, en algunas ocasiones, propiciando un acabado vegetal de la techumbre que, casi como recurso estético de fusión con el entorno, no se extendió al resto de las viviendas.

El doble y, por momentos paradójico, objetivo de fundirse con un entorno del que al mismo tiempo necesitaban protegerse se tradujo en un descenso de la cota de las viviendas que se hundían en el terreno, colocando el nivel de la pradera a la altura de los ojos. Se generaba de tal forma un espacio acurrucado entre los árboles y hundido en el terreno que completa su conexión natural con el uso, tan arraigado a la tradición regional americana, de materiales autóctonos -maderas de secuoya en su mayoría- dando forma a la envolvente a través de grandes tablas colocadas en vertical, y, con un grado superior de tratamiento de la materia, a los interiores de la vivienda.

Las variables que condicionaron el trabajo de Esherick, integración y protección, pueden entenderse, a la vista hoy del conjunto Sea Ranch, como la materialización de una operación de camuflaje. La intención de condensar las fuerzas del espacio queda aquí absorbida por una imposición del confort y de la no intervención que restan implicación a la propuesta. La actuación del arquitecto queda relegada a una interpretación sobre bases físicas fundamentadas de las estructuras agrícolas presentes en la zona sin plantear una verdadera relación interactiva propia de la nueva “arquitectura ecológica”. La arquitectura da respuesta a las necesidades del hombre frente a una naturaleza que no participa sino en lo estético.

Esta ausencia de riesgo, sin restar importancia al trabajo en busca de la envolvente perfecta, solo puede ser entendida con el estudio de los espacios interiores de cada una de las viviendas de la pradera. En ellos la carencia de un proyecto doméstico integral entendido como reflexión más profunda sobre domesticidad se muestra en toda su crudeza a través de distribuciones pretendidamente convencionales que se repiten en un

Fig. 30

Planos del “inventario de características naturales e históricas” como parte del “Plan ambiental integral del Sea Ranch” (The Sea Ranch Comprehensive Environmental Plan), redactado por William Wiemeyer, director de The Sea Ranch Association, con la intención de realizar un análisis exhaustivo de las condiciones territoriales y medioambientales del lugar. Imágenes escaneadas del libro *The Sea Ranch*, pp. 76-77.

amplio rango de posibilidades (una o dos plantas; uno, dos o tres baños) y que parecen no verse condicionadas, siquiera de un modo simbólico, a la posición que ocupan en el territorio, en un posicionamiento defendido así por el propio Esherick

“Los patrones de vida no cambian demasiado de la ciudad al campo. (...) Los ciclos de adultos y niños aún chocan; la privacidad aún importa”²⁹

Las afirmaciones de Esherick sobre la naturaleza de sus edificios, que encierran por momentos matices de cariz propagandístico³⁰, restan cierto valor las auténticas intenciones del conjunto; de forma integral en la definición de los interiores, apropiados para un público ajeno al deseado sentimiento de comunidad preconizado por Halprin, y menos evidente, pero igualmente visibles, en un descafeinado discurso exterior. Es innegable el esfuerzo por incluir todas las variables que condicionan el respeto al entorno, pero el fin último (el mencionado camuflaje como estrategia) prefiere permanecer en un estado de amable corrección alejado de toda contingencia que se echa de menos en las otrora exquisitas cabañas que salpican la plataforma próxima a la costa³¹.

Aún cuando los proyectos de Esherick y MLTW se llevaron a cabo de forma independiente, posterior a los encuentros con Halprin que dejaron claras las intenciones del proyecto, ambos equipos alcanzaron, en lo que a imagen se refiere, una gramática arquitectónica muy similar basada fundamentalmente en la materialidad. Sin embargo, y frente a la opinión manifestada por el propio Lyndon sobre la creencia compartida de que los edificios (las viviendas de Esherick y el Condominio de MLTW) “no deberían desaparecer de la vista, sino desarrollar formas simpatéticas con las fuerzas que han dado forma al entorno” (Halprin, 2003: 54), la realidad es que las viviendas de la pradera huyen del desarrollo bidireccional³² que se hacen presentes en el Condominio.

Enfrentarse a la construcción de una edificación residencial comunitaria en este caso, centro de la investigación, implicó en primer lugar hacer frente a la localización elegida para su ubicación por el planeamiento general desarrollado sobre el conjunto. El plan original de Halprin planteaba

29. En el original “Living patterns don’t change that much from town to country. (...) Adult and children cycles still conflict; privacy still important”. Joseph Esherick, “Ecological Architecture: Planning the Organic Environment”, *Progressive Architecture*, no. 5 (1966): 130.

30. El mismo artículo monográfico en torno al Sea Ranch que recogía las palabras de Esherick sobre lo ‘apropiadamente convencional’ del interior de sus viviendas define las implicaciones de tal falta de excepción afirmando que ‘las casas de Esherick son lo suficientemente convencionales para engañar al ama de casa suburbana’. La evidencia de su significado que revela la documentación planimétrica desarrollada para el proyecto no puede sino chocar con las ampliamente repetidas intenciones de Halprin sobre la creación de una comunidad formada por individuos conscientes de su entorno e implicados activamente en su desarrollo.

31. Donald Canty, editor durante la creación del Sea Ranch de la revista *Architectural Forum*, recuerda el desprecio de su editor jefe a las viviendas de Esherick a las que se refería como “arquitectura de palo”. Lo que parece un descalificativo propio de un acólito a las formas del Movimiento Moderno precedente y centrado sólo en la definición formal se carga hoy de un significado próximo al engaño que puede resultar apropiado al planteamiento de unos modos de vida ajenos por completo a la definición de una arquitectura consciente de su entorno y sus usuarios.

32. Muchas de las publicaciones en torno al Sea Ranch recogen una frase atribuida por unos a Charles Moore y por otros a Joseph Esherick en relación a las demandas arquitectónicas del conjunto fundamentadas en “no casarse con el lugar sino entrar en una ilimitada colaboración con él”. Aunque parece que tal teoría

Fig. 31

Planteamiento inicial de una posible disposición de viviendas en el Sea Ranch. Plano realizado por MLTW y parte del archivo digital de la Universidad de Berkeley (California). [ref. 12/10/2017, 18:40]. Web: <<https://archives.ced.berkeley.edu/blog/happy-50th-birthday-to-the-sea-ranch>>

un total de 11 unidades de Condominio que, a diferencia de las directrices marcadas para las viviendas unifamiliares (que ocupaban los espacios de pradera próximos a la vegetación o se dispersaban discretamente entre la masa arbórea de las colinas), se disponían a lo largo de la línea de costa. Entre los documentos del poco convencional y ya mencionado instrumento de planeamiento entregado por Halprin a Oceanic figuraba un plano de situación que mostraba una posible disposición de los condominios enfrentándose, casi de forma casual, a un océano poco amable. De entre las conversaciones iniciales mantenidas por propiedad y equipo técnico y por tratarse de un primer edificio “ejemplo” para futuras implantaciones, Moore, Turnbull, Whitaker y Lyndon plantearon trabajar sobre un terreno herbáceo, expuesto a los fuertes vientos, limitado por tres leves promontorios que cualificaban el solar y, ubicado en el extremo sur del Rancho del Mar, acceso principal de la población llegada desde San Francisco.

Más allá de las certezas, compartidas con Esherick, sobre el uso de los materiales y las respuestas formales más adecuadas a las inclemencias del tiempo, la primera preocupación del equipo liderado por Moore fue la elección del territorio, la determinación de un pedazo de superficie terrestre que, éste y no otra, se encargaría de transmitir al edificio todas las cualidades del terreno. Esta decisión, limitada en buena medida por el *master plan* de Halprin, se vio limitada a la posición en el territorio y a la relación de la envolvente de un conjunto con escala superior a la unifamiliar con su entorno inmediatamente próximo.

Animados por la ubicación dominante sobre la costa y la creencia de estar dando forma a un objeto con una innegable naturaleza artificial, el equipo se enfrentó al proyecto a través de unas premisas relacionadas con el tratamiento de los límites y los mencionados condicionantes meteorológicos: la intención de que el edificio fuera entendido como una pieza única con entidad suficiente para protegerse del viento y un máximo aprovechamiento de la orientación sudeste; la accesibilidad directa aunque no evidente desde la Highway 1 y la consecuente capacidad de actuar, junto a la vegetación próxima, como pantalla al tráfico rodado; y el planteamiento de una relación con el entorno a través de unas vistas que permitieran al habitante ser consciente del territorio y sus fortalezas lejos del manido horizonte enmarcado.

estaba presente en las aspiraciones de ambos, las características de la obra terminada parecen dirigir tal afirmación a la figura de Moore.

33. Aunque son muchas las voces en torno al, desde el principio innegable, uso de elementos paralelepípedos como base para las unidades vivideras en un equipo reactivo ante las premisas del Movimiento Moderno, lo cierto es que todos sus integrantes, en especial Charles Moore, fueron educados en la ortodoxia formal. Si bien con el tiempo y su total inmersión en el posmodernismo la libertad formal fue en aumento, no es menos cierto que, en el caso de Moore la ortogonalidad siempre fue entendida como un primer nivel de orden, tal como reflejaban las palabras de Lyndon en la nota 6 del capítulo 0.

Fig. 32

Plano de implantación del Sea Ranch. Plano redactado por Lawrence Halprin & Associates y escaneado del libro *The Sea Ranch*, pp. 20-21.

La forma de abordar el diseño de lo que pretendía ser una indiscutible declaración humana de la relación asociativa entre el hombre y las fuerzas de la tierra, el mar, el viento y el sol se planteó desde el primer momento como un ejercicio tridimensional que escapara de la recreación formal sobre los documentos de planta y sección, a través del pensamiento sobre maquetas de trabajo elaboradas con cubos de azúcar³³ como representación de cada una de las 9 unidades y sauna del programa inicial establecido.

Fig. 33

Cuatro fueron las propuestas desarrolladas por MLTW y comprobadas por Oceanics a lo largo de un proceso de diseño en el que desde un comienzo estuvo clara la necesidad de que las iniciales intuiciones sobre el entorno se materializaran en una única pieza, huyendo de la dispersión. La *primera* de ellas definió, casi de forma arbitraria como una operación escalar sobre los azucarillos, el tamaño: 24 pies de lado para cada una de las 9 unidades vivideras que se agruparon formando recintos adaptados a la pendiente del lugar. Su unidad se sostenía en este caso por un lado a través de un recorrido axial que atravesaba el conjunto hacia la línea de costa, y por otro, gracias al diseño de una gran cubierta plana común que daba cobijo a las unidades, creando la ilusión de un gran objeto masivo, contenedor de una sorprendente diversidad. Las mencionadas unidades se ubicaban en torno a un gran patio de acceso que permitía la conexión directa con el mar, pero el planteamiento de las entradas generaba una agrupación poco cohesionada que dejaba a las viviendas expuestas en su totalidad a la acción del viento.

Fig. 34

Como inmediata solución a la inconsistencia del conjunto, la *segunda* propuesta propuso un patio de menores dimensiones y mayor grado de protección, rodeado por unas unidades estrechamente dispuestas otorgando compacidad al conjunto. Presentada a los responsables de Oceanic Properties, la profusión de porches y elementos de relación interior-exterior fue reducida por motivos económicos y, resultado de un estudio de mercado y de la esperanza de ingresos adicionales, la sauna fue sustituida por una décima vivienda completando el que sería número final de unidades, 10.

Resultado de esta modificación y de la imposición de plantear una solu-

34. "Better architecture, better sales". Las palabras de Al Boeke en el número de febrero de 1993 de *Progressive Architecture* son reveladoras de la doble condición, gestora y arquitectónica, de Boeke y su importancia en el proceso de desarrollo de la operación Sea Ranch.

Fig. 35

Fig. 36

ción más económica en relación a las carpinterías que vieron reducido su tamaño, la *tercera* opción, etiquetada por el equipo de ventas de Al Boeke como “La Prisión”, limitaba la entrada de luz casi en su totalidad a los lucernarios, configurando un volumen cerrado a al exterior cuyo carácter monolítico desvinculaba la actuación de la relación con el entorno en el que se insertaba.

“Mejor arquitectura, mejores ventas”³⁴ fueron las palabras empleadas por la directiva de Oceanic para definir la *cuarta* y definitiva opción de diseño cuya construcción, una vez depurado el planteamiento, se llevó a término. Manteniendo el ideario inicial en torno a las relaciones con el paisaje, la accesibilidad condicionada de su posición y la materialidad, el conjunto refinó la masiva compacidad de su imagen alzándose sobre una superficie rocosa en el extremo del acantilado para construir una realidad armónica con el perfil orográfico y su realidad artificial. El conjunto es, claramente, producto de la mano del hombre, pero algo en su rotundidad permite anclarlo sin estridencias a un sistema natural que, pese años de acción humana, permanece categóricamente indómito.

La configuración final del Condominio, cuya complejidad formal fue tangible desde el principio (a pesar de la aparente sencillez sistemática de las piezas) gracias al diseño tridimensional planteado como método de trabajo, se basa en la agrupación de las 10 unidades de vivienda en torno a un gran patio común y a un área de aparcamiento cuya posición, de acceso a través de una sinuosa vía rodada, oculta el vehículo al exterior. Todas las unidades a excepción de la 10 que ve incrementada su altura y se alza sobre el resto a modo de faro y la 1, adyacente a la anterior y de posición más elevada sobre el terreno, se organizan bajo una gran cubierta plana inclinada que reproduce la pendiente del terreno, permitiendo el deslizamiento del viento sobre su cara exterior y alzándose hacia la cresta del promontorio.

Con la madera de secuoya como elemento base de la construcción, la propuesta final perfeccionó, con respecto a las primeras aproximaciones, la relación de los límites del edificio con el exterior, tierra y aire, que no son tan solo armoniosamente visuales, sino que se enraízan en la disposición de cada una de las unidades en el conjunto y en la diversidad de

35. “Las paredes laterales se derraman como acantilados desde sus límites irregulares, modulados por bahías, proyecciones y huecos cuando alcanzan la tierra. El volumen parece un gran accidente geográfico, una pieza de madera escarpada con límites que se mueven adelante y atrás como los límites de una cueva”, en el original “Sidewalls drop like cliffs from its irregular edges, themselves further modulated by bays, projections, and hollows as they reach to the ground. The volumen they make is like a large, rectilinear landform, a wooden escarpment with edges that move back and forth like the boundaries of a cove”. Párrafo introductorio de Dolyn Lyndon a uno de los capítulos iniciales de su libro *The Sea Ranch*, la referencia materialmente “terrena” aparece de forma reiterada a lo largo de cualquier investigación sobre la operación Sea Ranch. David Littlejohn, en su biografía sobre Charles Moore, recoge las palabras de éste reproduciendo un viaje a su vivienda en el Condominio a finales de os 70 y las impresionadas palabras de su acompañante cuando, superada la última curva de la Highway 1 apareció ante sus ojos la “gran roca de madera”.

sus ajustes a las condiciones particulares del lugar. Aparecen, así, no solo accesos escalonados en altura y posición, sino todo tipo de membranas que conectan a las viviendas con el exterior a través de diversos grados de vinculación: invernaderos, patios vallados, ventanas proyectadas sobre la bahía, extensos invernaderos, etc. Parte de un sistema acompasado, los mencionados elementos de conexión se derraman sobre los límites verticales del Condominio; su aparente desorden, visible en los primeros estudios sobre el alzado de la pieza, y la irregularidad de los límites resultantes permiten ver el edificio como un resultado de la acción natural³⁵, solo recuperado para el mundo artificial con una vista cercana a lo específico de sus límites.

Ser los primeros en actuar sobre el terreno otorgó a MLTW, al igual que a Esherick en el diseño de sus viviendas, la posibilidad de trabajar sin más límites que los puramente geográficos (la forma construida en este caso sería la encargada de definir las líneas de propiedad) y decidir la ubicación de unas unidades condicionadas desde el primer momento por su relación con el exterior. Se planteó de este modo una disposición tal que permitiera a cada una de ellas contar con dos lados expuestos al paisaje permitiendo el establecimiento de relaciones visuales fijas capaces de condicionar los acontecimientos interiores. Este espacio intramuros, organizado en todos los casos a través de una tan clara como poco convencional compartimentación de los espacios de servicio (objeto de la investigación en capítulos posteriores), determinaba así un primer nivel de ocupación en función de la cualidad de una luz que entraba en el espacio de tres formas distintas: a través de las ventanas (o cualquier otro tipo de aperturas sobre las dos mencionadas fachadas expuestas), a través de un gran lucernario de proporción cuadrada situado sobre la principal área de dormitorio, y a través de una segunda familia de lucernas situadas en el límite superior de cada uno de los volúmenes. A esta composición de fachadas limítrofes con el paisaje y fuentes de iluminación definidas se unía la inicialmente considerada necesidad de incorporar un porche asociado a cada una de las viviendas capaz de actuar como membrana. Un espacio exterior-interior contendor de las bondades de ambos, completando una perfecta definición de la relación con el entorno. Todas ellas (su diseño y ubicación), fachadas exteriores, fuentes de luz y/o espacios intermedios fueron las encargadas de definir la posición de las 10 unidades.

Fig. 37

Fig. 38

Fig. 39

Fig. 40

Fig. 41

Habiendo sido marcada su posición en el límite de la línea de costa, el Condominio fijó como primer estadio de su diseño el hacer frente al fuerte viento y a la tan demandada como temida incidencia solar. La respuesta al primero determinó la masividad de la pieza y la definición de un único plano de cubierta sin fisuras que otorgó una volumetría al conjunto. La necesidad de equilibrar la demanda de radiación y el deslumbramiento de su reflejo en el océano por otro lado resolvieron el grado y cualidad de unas aperturas que ofrecían múltiples alternativas de vistas y entrada de luz y definieron la fachada del edificio.

Avanzado el proceso de diseño, ambas composiciones, por otro lado inamovibles, se refinaron en su formalización. Los volúmenes de cada unidad, resultado del variado espacio intersticial entre terreno y cubierta, se definieron bajo la condición de que las unidades más próximas al océano contaran con una altura libre mínima para la ubicación de una buhardilla y la abstracta definición inicial de los porches se especificó construyendo un catálogo de elementos pertinentes: miradores, patios, un invernadero, un balcón exterior... que ocuparon posiciones ventajosas (para la unidad a la que daban servicio) a lo largo del perímetro del edificio, extendiendo la intimidad de las viviendas más allá de sus muros.

La envolvente final del Condominio, condicionada así por su posición en el terreno, más que un límite es un primer estrato doméstico aglutinador de diferencias que se muestran en una extraña armonía con el conjunto (ora anexas, ora integradas, ora salientes, ora desplazadas...), y funcionan como donantes de cualidades especiales (y espaciales) de los espacios particulares a que dan servicio. Como una organización social, cada una de las unidades muestra una particular idiosincrasia, respuesta a condiciones propias, que se combinan para definir una identidad propia del total. Este carácter, el de las partes y el del todo, junto a una escala medida parece ser reconocido por un paisaje que sin estridencias convirtió al Condominio en parte integrante, por el esfuerzo que la pieza muestra en formar “parte de”, pero diferenciada, por su naturaleza artificial, de su perfil.

Un entorno doméstico. Posición.

La mencionada inexperiencia de los miembros de MLTW en el desarrollo de proyectos de envergadura, estandarte de aquellos que entendieron el Condominio como resultado de una experimentación *naïf*, no debe esconder las convicciones de un discurso que alimentó el ideario de Charles Moore y sus socios en los albores de la década de los 60.

Más allá del acercamiento evidente de todos ellos a la arquitectura de la *Bay Area*, espoleada por la proximidad de Esherick y de William Wurster y en parte responsable del lenguaje común de las primeras edificaciones del Sea Ranch, dos acontecimientos inmediatamente precedentes al proyecto del Condominio resultaron de capital influencia para el desarrollo del proyecto y la definición de un tipo de domesticidad relacionada con la implantación en el lugar.

La primera declaración de un claro posicionamiento por parte de los miembros del equipo con respecto a la definición de una arquitectura consciente de su entorno fue consecuencia del artículo publicado en el año 1962 por la revista *Landscape*³⁶ titulado “Toward Making Places”³⁷. Escrito por Charles Moore y Dolyn Lyndon (integrantes de MLTW) junto a Patrick Quinn y Sim Van der Ryn, compañeros en el equipo docente de Berkeley, el texto (o recopilación de breves textos de los autores en torno a un pensamiento común) da forma a un ensayo que transmite preocupaciones próximas a la ecología. Sin mostrarse condicionados por ninguna edificación, sus líneas muestran la preocupación por la destrucción del mundo natural a través de una acción humana caótica que no parece mostrar ninguna inquietud en encontrar un sistema de orden artificial que permita hacer convivir ambos estratos. Abogando por la adopción de soluciones de carácter específico que huyan de lo generalista (en clara referencia al discurso del Movimiento Moderno) todo el ensayo destila una preocupación creciente por la creación de “lugares” artificiales, objetos creados, capaces de mostrarse sensibles a aquellos otros (lugares), los geográficos, de los que toman posesión. Una formalización de “dominios étnicos”³⁸, término tomado del discurso de Susanne Langer, en la que el arquitecto se hace

36. Publicada por primera vez en el año 1951 con el subtítulo *Human Geography of the Southwest*, posteriormente eliminado, y editada por el escritor y dibujante de paisajes J.B.Jackson, cabeza de la revista hasta el año 1968, *Landscape* se convirtió en poco tiempo en un referente para lectores preocupados por el devenir del paisaje americano e interesados en el diseño ambiental. Condicionado por los intereses personales de Jackson, el contenido de los primeros números se basó en la reproducción de imágenes aéreas del continente y, a partir de la sexta entrega, fue evolucionando hacia modos de acción humana sobre el paisaje y manifestaciones de arquitectura vernácula. Muy relacionado con Berkeley, *alma máter* de la Facultad de Diseño Ambiental fundada por Esherick y Wurster, J. B. Jackson propuso a algunos de sus profesores la redacción de un artículo para el número de otoño de la revista. El resultado fue la publicación de ‘Toward Making Places’.

37. La prolífica actividad de Charles Moore como escritor desde comienzos de los años 60 permite encontrar artículos o pequeños ensayos de su autoría en la mayor parte de publicaciones periódicas de relevancia durante aquellos años. En el año 2001, como reconocimiento póstumo a su labor teórica y narrativa, Kevin Keim, historiador de arquitectura y director de su fundación, recogió una selección de textos en un único volumen *You have to pay for the public life*, reflejo global del pensamiento de Moore desde 1958 (fecha de publicación de su primer texto) hasta su fallecimiento en el año 1993.

38. El pensamiento de Moore y Lyndon en torno a la idea de lugar durante estos años se ve poderosamente influenciada por las palabras de la filósofa Susanne Langer, cuyo estudio de los símbolos, del universo simbólico del arte en particular, conectaba directamente con las creencias “protomodernas” de ambos. Suyas

Fig. 42

Plano topográfico de emplazamiento del Condominio I. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 39.

responsable de las relaciones establecidas con el asentamiento en el que se ubica y de la abstracción de tales lazos para ser capaces de crear un espacio particular, único y propio del habitante a que está destinado, mecanismo de identidad de entorno e individuo que Moore describía un par de años antes de la construcción del Condominio.

“Esta creación de lugar conlleva en primer lugar la toma de posesión de una parte de la superficie de la tierra. Después, la arquitectura en acción, ese proceso de toma de posesión es abstraído, como la vida es abstraída por el dramaturgo. (...) Con la ausente experiencia de los viejos tipos, y de las bases par conseguirlos, necesitamos una teoría, una formulación de un camino de trabajo el cual nos deje considerar cómo y para quién funcionan nuestras estructuras, qué son y cómo aparecen en las vidas de la gente que las usa. Las formas con las cuales los famosos ‘hacedores de formas’ dan, e incluso los espacios que algunas de esas formas encierran, se convierten en algo mucho menos importante que los lugares que establecemos y de los cuales tomamos posesión”³⁹

La declaración de intenciones sobre el papel del arquitecto en la construcción de lugares parece discurrir pareja a la lectura del libro de Vincent Scully *The Earth, the Temple and the Gods*, que vio la luz durante el mismo año 1962 para convertirse en una referencia más en el discurso de Moore. Son muchas las ocasiones en las que, a través de sus escritos, las palabras de Scully, cuyo libro narra los principios de la arquitectura sacra griega y su estrecha relación fundacional con el entorno, son citadas por Charles Moore que, un año después de la publicación del libro, redacta para *Landscape* una revisión del mismo⁴⁰. El texto, no exento de una crítica formal a la erudición que desconecta el discurso de los lectores no versados, ensalza la exquisita descripción de mecanismos de construcción de lugares (artificiales) en la arquitectura helénica como solución a un problema específico, la abstracción de valores de un lugar (geográfico) elegido directamente por una deidad. La atención a lo particular frente a lo global,

Fig. 43

Fig. 44

Fig. 45

Fig. 46

son las palabras “Como la escena es la abstracción básica del arte pictórico, y volumen cinético de la escultura, en arquitectura hablamos de dominio étnico. (...) Un lugar, en su sentido no geográfico, es una cosa creada, un dominio étnico hecho visible, tangible, sensible”, en el original “As scene is the basic abstraction of pictorial art, and kinetic volume of sculpture, that of architecture is an ethnic domain. (...) A place, in this non-geographical sense, is a created thing, an ethnic domain made visible, tangible, sensible” (Langer, 2001: 105).

39. En el original “This creation of place amounts at first to taking possession of a portion of the earth’s surface. Then, architecture being an act, that process of taking possession is abstracted, as life is abstracted by the playwright. (...) Lacking experience of the old sort, and the basis for achieving any, we need a body of theory, a formulation of a way of working which will let us consider how, and for whom, our structures are to function, what they are and how they figure in the lives of the people who use them. The forms which the famous “form givers” give, and even the spaces which some of those forms enclose, become far less important than the places which we establish and of which we establish possession”. Charles Moore, “Toward Making Places” *Landscape*, no. 12 (1962): 31.

40. El artículo ‘Review of “The Earth, the Temple and the Gods” fue publicado en el número de otoño de 1963 (pp. 35-36) de la revista, exactamente un año después de “Toward Making Places” y un año antes de que diera comienzo el proyecto Sea Ranch.

Fig. 47

la sensibilidad para conocer y asumir características de un espacio concreto y la preocupación por el medio natural conectan directamente con las ideas planteadas un año atrás en la misma revista, y sientan las bases para el planteamiento de una arquitectura contendor de las inquietudes de hombre y tierra.

El desarrollo del proyecto Sea Ranch comienza en el año 1963 condicionado, pues, por intenciones claras en torno a las relaciones entre arquitectura y lugar que trascienden el plano teórico y alcanzan la práctica arquitectónica. Con la oportunidad que la construcción del Condominio supone en ese momento de efervescencia ideológica como punto de partida, Moore y Lyndon, acompañados de Gerald Allen, dedican uno de los capítulos de *The Place of Houses*, que ve la luz en el año 74, a la categorización, a través de un tamiz pedagógico, de los vínculos entre arquitectura y entorno. Integración, dominación, enfrentamiento y rodeo se plantean como modos posibles de adecuar una edificación al terreno en el que se asienta, ofreciéndose un amplio muestrario ilustrativo a través de ejemplos, ordinarios o extraordinarios, y de la experiencia propia.

“En el Condominio de Sea Ranch hay tres modos e emplazamiento: las cubiertas suavemente inclinadas y los muros de secuoya sin pintar son elementos de integración con el prado en que está el edificio. Pero la forma enérgica de éste, puntuada por su torre, proclama una clara reclamación sobre el terreno. Y como grupo, las unidades del condominio rodean un patio y un aparcamiento”⁴¹

La descripción hecha por los propios autores del Condominio resulta breve y no aclara si la clasificación es una “puesta en limpio” de mecanismos probados o una reflexión hecha casi una década después de la obra construida y fruto de su análisis.

Causa o consecuencia el texto sí revela unas bases fundacionales de anexión con el territorio más complejas que las que, aun compartiendo punto de partida, forman parte del discurso de las viviendas de Esherick, cuya integración próxima al camuflaje resulta ciertamente reductiva. Sin embargo, los parámetros que condicionan la clasificación no pueden entenderse sino como meramente formales, dejando fuera muchos otros aspectos de la

41. Charles Moore y otros, *The Place of Houses*. [1st ed.] (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974), 67.

relación con el paisaje determinantes de lo que, en el Condominio, podríamos entender como una domesticidad basada en la posición.

Aproximarnos a los valores cotidianos condicionados por la posición obliga a una consideración global de todas las reflexiones aquí mencionadas que comienzan, en lo comprobable, con el artículo de *Landscape*. Es a través de una mirada global a todas ellas como se revela un entendimiento, proximidad y asunción de valores del entorno que, más allá de un formalismo necesario, supieran transmitir al habitante la sensación de hallarse en un lugar propio. Un posicionamiento que empezara por trazar una barrera entre exterior e interior capaz de adaptarse en mayor o menor grado a las necesidades de los elementos que segrega (ora naturaleza, ora hombre).

El edificio se construye a través de una posición entendida a distintos niveles. Una ubicación puramente geográfica, determinada por los valores objetivos del territorio y asignada por el planeamiento de Lawrence Halprin; y otra más específica, a cargo de MLTW, que parte de una posición fija y trata de aprovechar las determinaciones de esa ubicación traduciéndolas en clave cotidiana a través de orientación, materialidad y situación relativa, en lo que puede denominarse construcción del límite.

Entender, pues, el primera grado de domesticidad presente en el Condominio supone asumir que el habitante reconoce como hogar el espacio con un sentido de orden tal que permite entender el lugar en el que se encuentra en cada momento, y que para ello, la arquitectura ha de saber importar los valores del territorio en el que se implanta. Esta posición del edificio, de la vivienda con respecto al hombre y a la tierra se construye en el Condominio a través de mecanismos de integración, dominación o rodeo, entendidos más allá de su alcance formal, en su sentido posicional: los estratos entre interior y exterior, la materialidad de sus límites, la importancia de las vistas, la altura con respecto a la línea de costa... que construyen, en cada unidad, un espacio único y reconocible. Una domesticidad posicional que construye lugar (artificial) a través de lugar (natural).

41. En el original "This creation of place amounts at first to taking possession of a portion of the Earth's surface. Then, architecture being an act, that process of taking possession is abstracted, as life is abstracted by the playwright. (...) Lacking experience of the old sort, and the basis for achieving any, we need a body of theory, a formulation of a way of working which will let us consider how, and for whom, our structures are to function, what they are and how they figure in the lives of the people who use them. The forms which the famous "form givers" give, and even the spaces which some of those forms enclose, become far less important than the places which we establish and of which we establish possession". Charles Moore, "Toward Making Places" *Landscape*, no. 12 (1962): 31.

Figuras

- Fig. 01. Mapa del German Rancho. El área fue cartografiada por el U.S. Surveyor General (general topógrafo de los Estados Unidos) en 1961 para determinar con exactitud sus límites. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 2.
- Fig. 02. Dibujo a lápiz del pintor Charles W. Nystrom del área del Sea Ranch en 1880. La ilustración muestra la costa extendiéndose hacia el sur desde el Black Point. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 12.
- Fig. 03. Dibujo a lápiz del pintor Charles W. Nystrom del área del Sea Ranch en 1880. La ilustración muestra la costa desde Black Point hasta Gualala, con un par de caballos pastando en primer plano. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 12.
- Fig. 04. Dibujo a lápiz del pintor Charles W. Nystrom del área del Sea Ranch en 1880. La ilustración muestra la infraestructura de amarre de madera en Black Point. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 28.
- Fig. 05. Fotografía de la década de 1890 de una goleta amarrada en Bithler Landing. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 28.
- Fig. 06. Mapa del Rancho de Hermann. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 9.
- Fig. 07. Mapa mostrando la ubicación de la 'Del Mar Reserve'. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 19.
- Fig. 08. Levantamiento topográfico del área del Black Point. Mapa topográfico realizado por el Servicio Estadounidense de Costa y Geodésico y escaneado del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 27.
- Fig. 09. Imagen aérea del entorno geográfico del Sea Ranch. Fotografía descargada de la web Modernist Architecture [ref. 16/09/2017, 17:35]. Web: <<http://modernistarchitecture.blogspot.com.es/2016/06/the-sea-ranch-paradox-or-how-one-of-my.html>>
- Fig. 10. Vista de la costa californiana sobre la que se emplaza el Sea Ranch. Fotografía escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 285.
- Fig. 11. Mapa infraestructural del área de Stewarts Point. Mapa de 1877 publicado originalmente en el Atlas Histórico Ilustrado de Sonoma County. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 43.
- Fig. 12. Mapa topográfico del entorno de Bihler Landing y Stewarts Point. El mapa es un fragmento de un mapa de 1921. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 59.
- Fig. 13. Localización de los saloon a lo largo de la costa norte de Sonoma en 1900, en las inmediaciones de la carretera de Annapolis sobre el límite este del Sea Ranch. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 75.
- Fig. 14. Fotografías de la costa atlántica a pocos metros del Condominio I. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 15. Fotografías de la costa atlántica a pocos metros del Condominio I. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 16. Fotografías de la costa atlántica a pocos metros del Condominio I. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 17. Boceto de Lawrence Halprin sobre las características del sitio, la escarpada línea de costa. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 92.
- Fig. 18. Boceto de Lawrence Halprin sobre las características del sitio, una formación rocosa. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 92.
- Fig. 19. Boceto de Lawrence Halprin sobre las características del sitio, vegetación autóctona. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 92.
- Fig. 20. 'Sea Ranch. Las premisas básicas'. Dibujo de Lawrence Halprin hecho en diciembre de 1963 y escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 18.
- Fig. 21. Diagrama en planta del régimen frecuente de vientos en el área del Sea Ranch. Imagen descargada de la web del seminario Growing Urban Habitats de la University of Virginia: Case study 010117 por Catherine Brown [ref. 12/10/2017, 13:40]. Web: <http://faculty.virginia.edu/GrowUrbanHabitats/case_studies/case_study_010117.html>
- Fig. 22. Esquema en sección del régimen frecuente de vientos en el área del Sea Ranch. Imagen descargada de la web del seminario Growing Urban Habitats de la University of Virginia: Case study 010117 por Catherine Brown [ref. 12/10/2017, 13:40]. Web: <http://faculty.virginia.edu/GrowUrbanHabitats/case_studies/case_study_010117.html>
- Fig. 23. Mapa de las sombras de viento en verano en el área del Sea Ranch; la imagen muestra la extensión y el grado de protección frente al viento de las líneas de cipreses. Imagen de Lawrence Halprin escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 127.
- Fig. 24. Alzado lateral como parte de la 'conclusiones de diseño' extraídas de los estudios previos de las condiciones geográficas del área del Sea Ranch. Dibujo de Lawrence Halprin escaneado de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 128.
- Fig. 25. Boceto preliminar para el Sea Ranch Store. Dibujo de Joseph Esherick hecho en junio de 1966 y escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 37.
- Fig. 26. Boceto preliminar para los prototipos de vivienda de Joseph Esherick. Dibujo de Joseph Esherick hecho en junio de 1966 y escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 37.
- Fig. 27. Esquema de los setos y sección desde la línea de costa hasta el río Gualala. Dibujo de Lawrence Halprin escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 24.
- Fig. 28. Dibujo de zonas soleadas y resguardadas del viento gracias a la acción combinada de vegetación y forma edificada. Dibujo de Lawrence Halprin escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 24.
- Fig. 29. Dibujo y anotaciones sobre las condiciones de la costa californiana en la que se emplaza el Sea Ranch. Dibujo de Lawrence Halprin hecho en 1977 y escaneado del libro *The Sea Ranch*, p. 27.
- Fig. 30. Planos del 'inventario de características naturales e históricas' como parte del 'Plan ambiental integral del Sea Ranch' (The Sea Ranch Comprehensive Environmental Plan), redactado por William Wiemeyer, director de The Sea Ranch Association, con la intención de realizar un análisis exhaustivo de las condiciones territoriales y medioambientales del lugar. Imágenes escaneadas del libro *The Sea Ranch*, pp. 76-77.
- Fig. 31. Planteamiento inicial de una posible disposición de viviendas en el Sea Ranch. Plano realizado por MLTW y descargado del archivo digital de la Universidad de Berkeley (California). [ref. 12/10/2017, 18:40]. Web: <<https://archives.ced.berkeley.edu/blog/happy-50th-birthday-to-the-sea-ranch>>
- Fig. 32. Plano de implantación del Sea Ranch. Plano redactado por Lawrence Halprin & Associates y escaneado del libro *The Sea Ranch*, pp. 20-21.
- Fig. 33. Boceto inicial del conjunto sobre el paisaje desarrollado por MLTW en los inicios del proyecto. Acuarela escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 132.
- Fig. 34. Maqueta de una de las diferentes propuestas previas a la formalización final de las 10 unidades del Condominio. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 132.
- Fig. 35. Maqueta de una de las diferentes propuestas previas a la formalización final de las 10 unidades del Condominio. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 132.
- Fig. 36. Maqueta de una de las diferentes propuestas previas a la formalización final de las 10 unidades del Condominio. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 132.
- Fig. 37. Boceto inicial de una posible configuración de alzado del conjunto del Condominio. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 65.

Fig. 38. Boceto inicial de una posible configuración de alzado del conjunto del Condominio. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 65.

Fig. 39. Boceto inicial de una posible configuración de alzado del conjunto del Condominio. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 65.

Fig. 40. Perspectiva del Condominio en una de sus últimas fases de diseño. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 132.

Fig. 41. Perspectiva del Condominio en una de sus últimas fases de diseño. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 132.

Fig. 42. Plano topográfico de emplazamiento del Condominio I. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 39.

Fig. 43. 'Dominación'. Dibujo realizado por Charles Moore con ocasión de la publicación de *The Place of Houses* para ilustrar los cuatro tipos de relación entre arquitectura y entorno que forman parte del capítulo 'Adecuar la casa al terreno'. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 181.

Fig. 44. 'Enfrentamiento'. Dibujo realizado por Charles Moore con ocasión de la publicación de *The Place of Houses* para ilustrar los cuatro tipos de relación entre arquitectura y entorno que forman parte del capítulo 'Adecuar la casa al terreno'. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 181.

Fig. 45. 'Integración'. Dibujo realizado por Charles Moore con ocasión de la publicación de *The Place of Houses* para ilustrar los cuatro tipos de relación entre arquitectura y entorno que forman parte del capítulo 'Adecuar la casa al terreno'. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 181.

Fig. 46. 'Rodeo'. Dibujo realizado por Charles Moore con ocasión de la publicación de *The Place of Houses* para ilustrar los cuatro tipos de relación entre arquitectura y entorno que forman parte del capítulo 'Adecuar la casa al terreno'. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 181.

Fig. 47. Dibujo de MLTW representando una de las últimas configuraciones de la planta del Condominio previa a la formalización final de 10 unidades. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 140.

04

semántica y sintaxis,
la construcción del orden

“One building does not constitute a community, however high may be our hopes for it. This may be a good note to end on, with the assertion repeated: wood construction is not dead. It is only our saws that are rusty”

Charles W. Moore

Sustituida por otros materiales surgidos de sofisticados procesos de investigación y desarrollo en la era del *Brave New World*, la madera se convierte en el Sea Ranch en la materia prima perfecta para indagar en nuevas relaciones entre el habitante y su entorno. Además de la conexión directa que su procedencia renovable establece con el planteamiento ecológico del conjunto, la construcción aboga por el desarrollo de las potencialidades del material con el fin de hacer frente a necesidades contemporáneas que solo los nuevos materiales parecen suplir. La adecuación a las premisas planteadas por Halprin en relación al uso de materiales autóctonos se complementa en el proyecto del Condominio con una reinterpretación de la gramática de la tradición de la *Bay Area* para generar un nuevo lenguaje que incorpora novedades sobre los sistemas vernáculos. Contradiciendo la consideración de la madera como material no acorde a la construcción de la posguerra americana, el edificio solo toma los oficios tradicionales como base. Desde ellos se incorporan nuevas formas de hacer que combinan economía de medios con prefabricación y durabilidad, haciendo manifiesta una contemporaneidad en la que la capacidad de la madera para transmitir significado (del lugar, de la historia, de la memoria colectiva) al usuario no puede sino considerarse como un valor añadido. El resultado combina la declaración de una renovada condición californiana con destellos descontextualizados de configuraciones ajenas que enriquecen la etiqueta americana sin desvirtuarla. Lejos de actitudes estereotipadas o de la defensa no argumentada de sus bondades, la madera se transforma en un vehículo de formalización de lo cotidiano a través de sucesivas transformaciones que multiplican su significado sin obviar la contemporaneidad del lenguaje.

Wood Power.

Una reivindicación de la cultura *underdog*¹

En un lugar y una época que fundamentaron su evolución en la transformación integral, fueron muchos los foros de pensamiento en los que artistas, arquitectos e ingenieros, como responsables del motor de desarrollo en estética y diseño, centraron sus objetivos en la reflexión sobre materiales capaces de dar forma al paisaje contemporáneo. Por su escasez, pero también por lo pertinente que resultan a esta investigación, es posible destacar aquellos que abogaron por la recuperación de la confianza en la madera como material capaz.

En ese sentido, la organización de un congreso en Syracuse en el año 1967 bajo el título *Design and Aesthetics in Wood* se ofreció como un oasis alternativo ante la no siempre válida dupla de innovación y tecnología.

El evento, organizado por la Universidad del Estado de Nueva York, permitió abrir un campo de reflexión crítica en torno a la recuperación de la madera como material capaz de dar forma al paisaje contemporáneo y traer al primer plano de debate a figuras de perfil tan diverso como Carl Koch, Reyner Banham o el propio Charles Moore.

Sustituida por materiales resultado de complejos procesos de investigación y desarrollo, la madera trataba de presentarse en el coloquio como una materia prima de riqueza suficiente para responder a las necesidades contemporáneas a través de nuevas formas de manipulación que le permitieran competir, de forma más eficiente en diseño y más rica en estética, con las novedades en el terreno de lo material.

Desde la organización del encuentro se apeló no solo al carácter renovable de su procedencia –en un mundo condicionado por la desaparición de los recursos naturales–, sino a la larga e íntima asociación entre el hombre y la madera, así como la aún vigente dependencia de los productos derivados de ésta para la consecución de un bienestar a menudo esquivo por la escasa familiaridad de las nuevas formas y materiales industriales.

Fig. 01

Fig. 02

Fig. 03

1. *Underdog* o, en su sentido más literal, “perro apaleado”. Sin traducción directa en español, su uso en lengua inglesa hace referencia al bando perdedor, a quien tiene pocas posibilidades de hacerse con la victoria y nunca ha resultado favorito. El empleo del término por parte de Moore tiene que ver, en lo cultural, por su defensa a ultranza de los valores de una arquitectura sin arquitectos. Formas de hacer alejadas de todo tono intelectual, siempre a la sombra de un discurso elaborado, pero poseedoras de tanta significación como éstas. Es en su ausencia de pretensiones (que no condiciona su reconocimiento como portadora de sentido), en el que radica su valor.

Fig. 04

Fig. 05

Fig. 06

“(...) en otras palabras, puede haber algún tipo de relación ecológica entre el hombre y la madera”²

En un ejercicio de retroalimentación multidisciplinar, la puesta en común de posturas procedentes del arte, la arquitectura, la ingeniería o la producción fabril y tecnológica otorga visibilidad a la capacidad de cada una de las disciplinas de influir sobre el desarrollo de las otras ya sea en el campo de la funcionalidad o la estética.

Se mostró durante el encuentro un amplio rango de áreas de conocimiento en torno a la madera que, lejos de actitudes estereotipadas o de la defensa no argumentada de sus bondades, “Como dice Carl Koch, la tecnología puede encontrar un sustituto para realizar cualquiera de las muchas funciones de la madera mejor y más barato”³ (Anderson, 1972: 71) aboga por el desarrollo de sus potencialidades para hacer frente a necesidades contemporáneas que solo los nuevos materiales parecen suplir.

Por encima de la puesta en valor de sus capacidades planea, a lo largo de los distintos discursos, la estrecha relación (histórica, sensorial) de la madera con el hombre que, íntimamente reconocida, se verbaliza. La fascinación con la huella del crecimiento que yace en el material, lo cálido de su naturaleza irregular o su moderada resistencia contra los intentos del hombre de trabajarla y las fuerzas naturales de deterioro cargan al material de poderosa significación, simbólica en muchos sentidos.

“Este tema surge como algo más que sentimentalismo o nostalgia por los días anteriores a las formas instantáneas de plástico o la brillante frialdad de los acabados metálicos. Habla más bien de las reacciones sensoriales innatas, instintivas, a ciertos materiales que atraen y alejan a otros que los derogan. Describe falsificaciones curiosas en las que el atractivo de la madera se forja sobre otro material menos atractivo”⁴

La categorización de los diversos ámbitos de conocimiento en torno a la madera se organizó en la publicación resumen del simposio en cuatro apartados, uno de los cuales se destinó a las comunicaciones en torno a su naturaleza como material arquitectónico. Charles Moore fue el autor del primero de estos artículos.

2. En el original “(...) in other words there may truly be some kind of ecological relationship between man and wood”. Eric Anderson y George F. Earle (ed.). *Design and Aesthetics In Wood*, (Albany: State University of New York, College of Environmental Science and Forestry [distributed by State University of New York Press], 1972), prefacio.

3. En el original “As Carl Koch says, technology can find a substitute to perform any one of wood’s many functions better and cheaper”.

4. En el original “This theme emerges as more than sentimentalism or nostalgia for the days before de instant forms of plastic or the shiny coldness of metallic finishes. It speaks rather for the innate, instinctive, sensory reactions to certain materials that attract and away form others that repeal. It describes curious counterfeits in which the appeal of wood is forged upon some other less appealing material” (Anderson, 1972: 70).

En él, el autor asocia el uso de la madera a la tradición histórica de los pueblos nortños y a la interpretación filosófica de sus valores en la arquitectura actual para construir un discurso que ensalza la pertinencia del material. La ilustración de su exposición con ejemplos que pasan de la edificación japonesa a la primera arquitectura norteamericana hasta llegar al Sea Ranch revela un profundo interés por la sinceridad constructiva de un material que parece conectar de una forma especialmente simbólica con el espectro social del hombre.

Frente a una visión tan humana como pragmática se elevan enfoques de carácter poético relacionados con los orígenes de la materia. Tal es el caso de Víctor Lundy⁵, que vuelve la vista al árbol, aún vivo, como forma inspiradora, auténtica fuente de verdad arquitectónica enmascarada por “perversas” técnicas de construcción tradicional y por códigos arquitectónicos estáticos asentados en una cómoda mediocridad⁶; o de Quincy Jones⁷, que centra su discurso en la necesidad de acabar con un complaciente *status quo* cuya principal consecuencia es un insano desarrollo urbano, y sus causas primeras los gastados códigos constructivos sobre el trabajo en madera y la escasa intervención en su reforma de los profesionales responsables. En el mismo ensayo, R. A. Eckert⁸, último miembro de la facción encargada del estudio de la madera como material arquitectónico, insiste sobre la crítica a la industria a la que culpa de una manifiesta falta de actualización –presente en otros campos– que la incapacita para llenar el hueco existente entre fabricación y un diseño de producto adaptado al cambio.

A pesar de los muy diversos ángulos de acercamiento (más afines en Lundy, Jones y Eckert), todas las aproximaciones al tema comparten en última instancia una profunda preocupación por el ser humano como centro, activo o pasivo, de la producción arquitectónica en una auténtica declaración de las intenciones de una nueva etapa. Adquiere importancia la figura del arquitecto creador como personaje capaz de interpretar los valores inherentes al material y transformarlos o adaptarlos (a través de procesos industriales) de modo que puedan responder a las necesidades cambiantes de la sociedad por encima del aparente inmovilismo de la industria (un tema que no se hace tan evidente en el discurso de Moore).

Fig. 07

Fig. 08

5. Discípulo de Walter Gropius en Harvard, Víctor Lundy es (aún hoy) uno de los más claros representantes de la modernidad americana. Si bien durante sus primeras obras y, con cierta influencia de Paul Rudolph en la década de los 60, su obra experimentó con una vertiente más simbólica, el conjunto de su trabajo lo sitúa en la más pura ortodoxia.

6. El propio Lundy se refiere a los, para él inamovibles, códigos de construcción en madera como *machine ethic* (ética de la máquina) o *antiseptic trend* (tendencia antiséptica).

7. A. Quincy Jones, participante en la experiencia de las Case Study Houses de John Entenza, fue un arquitecto californiano que desarrolló la mayor parte de su labor profesional en el sur del estado. Muy adelantado en el uso de sistemas prefabricados, comparte con Lundy un posicionamiento crítico con los tradicionales usos de la madera que, sin embargo se suaviza en la relación con el entorno. La lectura de su intervención en el congreso sirve, entre otras cosas, para confirmar el profundo condicionamiento que el territorio ejerce sobre la labor arquitectónica en el continente americano.

8. Formado en el MIT, la figura de Robert Allen Eckert resulta más ajena a la tríada de arquitectos compuesta por Lundy, Jones y Moore. Con una labor profesional centrada en el diseño y en los sistemas industrializados, su visión se reduce a una arquitectura ajena a la figura del habitante y, por tanto, alejada de las intenciones con respecto a domesticidad del presente texto.

Fig. 09

Fig. 10

Fig. 11

El propio Eckert es el autor de unas palabras que, si bien se reflejan descontextualizadas, responden a una idea transversal que destila el pensamiento de los autores, “La principal diferencia entre algo que se necesita y algo que se desea es el diseño”⁹ (Eckert, 1972: 71).

La desbordante naturalidad con la que Charles Moore y algunos de sus socios en MLTW acometen la construcción en madera de algunos de sus más icónicos proyectos residenciales en los primeros 60, bebe de fuentes diversas, tantas como los campos de conocimiento de la historia arquitectónica a los que Moore se aproximó desde el comienzo de su formación académica. De entre todos ellos, como se desprende a través de sus escritos y de la amplia biblioteca de imágenes que acompaña sus textos, la tradición cultural norteamericana ocupa un papel predominante, traspasando la regulación constructiva para ser representante de una compleja idiosincrasia nacional en la que conviven de vencedores y vencidos¹⁰.

En un territorio cuya memoria reciente habla de conquistas, Moore identifica al bando perdedor con una subcultura (*the under culture*¹¹) alejada de los modelos europeizantes (heredados de la cultura clásica) que hunde sus raíces en la legitimidad constructiva de los bosques que ocupan el norte del continente y en el uso de la madera como base de cualquier tipo de domesticidad. Autenticidad y una marcada ausencia de pretensiones más allá de ser capaz de diferenciar interior y exterior son los valores de una forma (por momentos inconsciente) de hacer arquitectura cuya capacidad de erigirse en alternativa a modelos contemporáneos es ensalzada por Moore durante el congreso en Siracusa.

Como parte del discurso sobre lo doméstico que le acompaña a lo largo de su vida (enriqueciéndose con los años), sus palabras se alejan de lo asertivo o profético para ofrecer la que entiende como alternativa posible ante la realidad doméstica de construcciones megalómanas de materiales pesados y una aparente inmunidad al paso del tiempo, que no conectan (o no constituyen una cualidad *sine qua non*) con las necesidades vivideras del habitante contemporáneo.

La tan persuasiva exhortación del *Wood Power*¹² puede considerarse una ramificación tremendamente específica de las reacciones posteriores a la

9. En el original “The major difference between something that is needed and something that is desired and design”.

10. Como referencia al título y la pervivencia en EEUU de una cultura de vencedores, los *topdog*, responsables de un discurso intelectual importado de Europa que se asume como propio y válido; y los vencidos, *underdog*, o el pueblo llano con formas de hacer propias que aquí se reivindicaban como válidas.

11. Las referencias de pertenencia a una sub-cultura, expuestas siempre bajo un poco disimulado orgullo, no se limitan al uso de un material que parece destinado a su desaparición como tal en un momento determinado de la historia, sino que acompañan y determinan la arquitectura de Charles Moore desde el comienzo de su labor profesional. “Me gusta ser un marginado...” con una afirmación tan contundente Charles Moore daba respuesta a las dudas de su amigo, alumno y socio Gerald Allen al respecto de su posición, manifestamente inadaptada, frente a lo que podía llamarse “arquitectura establecida”. Una deleitante exclusión cuyas causas, muy anteriores a la citada incomprensión arquitectónica, también lo son de otras muchas características (el gusto por lo vernáculo, la atracción por lo ordinario, la imagen ecléctica...) que dirigieron su obra en los años siguientes: los viajes.

Como el propio Moore relata, miembro de una familia con fuertes tendencias nómadas y cierta aversión al frío, cada año, durante unos meses, escapaba de los inviernos de Michigan huyendo hacia los climas templados de Florida y el sur de California. Durante esas largas travesías, además de empaparse del historicismo de una arquitectura con ínfulas de hacer historia, el Moore niño perdía todo contacto con la escuela, desarrollando mecanismos de formación autodidacta a

caída del Movimiento Moderno, pero en Moore, como demuestran sus manifestaciones teóricas pero, sobre todo, sus obras construidas, recoge algunas de las obsesiones en torno al habitar que alcanzan un punto álgido en el Sea Ranch.

Para ello, la que comienza como una reivindicación de la identidad constructiva continental se enriquece con la adición de nuevos significados del material que lo alejan de su simple razón constructiva.

El contexto, el reconocimiento del material, la pertenencia al lugar o el sentido de comunidad sitúan a la elección de la materia, más cerca de la definición del espacio cotidiano y más lejos de todo prejuicio sentimental. Una verdadera estrategia de construcción de domesticidad.

través de la lectura y de una vista curiosa, que se tradujeron en una facilidad pasmosa en el manejo de dos materias, la lengua y el dibujo, cuyo ejercicio, años más tarde en la universidad de Princeton, permitió asentar su idea de la exclusión respecto al grupo.

La imagen de marginación en Moore, sin embargo, nace de una situación de superioridad privilegiada, la de haber conseguido mantenerse alejado de la pedagogía convencional, permitiendo mirar a sus contemporáneos bajo una extraña lente de sorpresa e ironía, tras el manto protector de la discriminación y la libertad aportada por éste.

12. O, en palabras del propio Moore “la segunda era de la madera”, en el original “the second coming of wood” (Moore, 1972: 74). Un intento por poner ante los ojos, no tanto del habitante como del arquitecto contemporáneo, la sana alternativa de la madera ante el estallido de la arquitectura post-movimiento moderno “Solo les pido que noten lo refrescantemente fácil que es, incluso a fines del siglo XX -especialmente a finales del siglo XX- ver estos maderos ligeramente diferentes en cantidad y golpearlos con tanta facilidad que se podría ahorrar suficiente energía para el posterior disfrute del producto”, en el original “I only ask that you note how refreshingly easy it is, even in the late twentieth century-especially in the late twentieth century- to saw these slightly dissimilar sticks in quantity and to bang them together with so much ease that enough energy might be spared for the subsequent enjoyment of the product” (Moore, 1972: 74).

Fig. 12

Fotografía exterior del Condominio. Imagen tomada por John Nicolais y escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 18.

Materia informada.

Una de las primeras reflexiones en torno al uso de la madera que Moore presenta en el congreso e incorpora como constante a su posterior ideario teórico tiene que ver con el empleo del material –en su expresión más Jeffersoniana¹³–, como contenedor de valores que van más allá de los puramente constructivos¹⁴. La reproducción formal del llamado estilo Mediterráneo (entendido como síntesis de la arquitectura clásica) a través de un material propio como la madera parece permitir a la arquitectura convertirse en símbolo de los valores de la nueva república americana, próxima en su concepción a las repúblicas ideales de Grecia y Roma de las que toma prestada la imagen. La madera actúa, a la vez, como representación de la cultura norteamericana orgullosa y dependiente de los bosques que ocupan la mitad norte del continente, y de los valores de la república ideal, de herencia clásica, al permitir constructivamente su reproducción formal permitiendo al habitante ocupar espacios cargados de significados anteriores a ellos.

Esta capacidad de la construcción en madera de apelar a su origen natural para convertirse en contenedor de connotaciones (en esta primera aproximación aún más relacionadas con el habitante social que con el habitante individual) es la cualidad que, con los años, se hace más evidente en el discurso de la arquitectura de Moore, por encima de la encarnación de un ideal político, ausente en su obra¹⁵. Dicho de otra manera, la idoneidad de la madera para ser capaz de reproducir miméticamente determinados elementos de la arquitectura en piedra, independientemente de los valores que ésta representa, queda en segundo plano ante la capacidad de reproducir en sí misma, de adaptarse a formalidades diversas a través de sus propias capacidades y no perder la riqueza que le otorga su origen natural.

“A pesar de que demuestra (hablando de una vivienda ejemplificante de la cultura *topdog*) el deseo de confundir la madera con la piedra, la victoria del humor Mediterráneo no debe considerarse como permanente. Ésta no es diferente, realmente, a la primera casa, la que no

Fig. 13

Fig. 14

13. Thomas Jefferson, responsable de una por momentos exitosa coalescencia entre arquetipos antiguos y propuestas modernas, parece hacerse cargo del desarrollo de un lenguaje clásico en una Norteamérica que seguía varios pasos por detrás del viejo continente. Su estudio de la arquitectura romana, como la Maison Carrée de Nîmes, se convierte en fuente de una inspiración que sobrepasa lo formal; más allá de la representación de órdenes clásicos, el edificio se muestra para Jefferson como imagen de los valores de la República, tan conectados con el sentir norteamericano, carente sin embargo de una forma capaz de representarlo. Su capacidad de trasladar el ideal clásico centra su valor en convertir elementos heredados en representaciones originales de los valores de una sociedad. En palabras de Lewis Mumford, el sentimiento de Jefferson en la construcción del Virginia State Capitol “estaba en lo cierto al pensar que lo mejor no siempre es demasiado bueno para el propio suelo, y que si lo mejor puede ser únicamente encontrado en otra parte, la decisión inteligente es importarlo y adaptarlo en lugar de conformarnos con la tercera mejor cosa y pretender que es simplemente buena. Jefferson estaba en lo cierto también al pensar que el lenguaje que un edificio habla era tan importante como su oficio... y es importante que los observadores y usuarios sean capaces de entender ese lenguaje y sentirse suficientemente agitados por él para aceptarlo como propio”. Esta necesidad de desarrollar un lenguaje arquitectónico cargado de significados, y, sobre todo, el americanismo subyacente en el reconocimiento de aquellos, se convierte en una estrategia de enfrentamiento ante el historicismo ampliamente presente en la arquitectura de Charles Moore.

14. Los ya mencionados reconocimiento del material, pertinencia al lugar o el sentido de comunidad, además de la conexión personal con la memoria del

Fig. 15

Fig. 16

tiene pretensiones. También está hecha de tablas que cubren las dificultades inherentes a la construcción de bahareque de sus antepasados ingleses. Esto, al igual que en la casa de Nantucket, sirve como un gran ejemplo del barniz Mediterráneo aplicado a un edificio enteramente de madera, que nos da a la vez la hermeticidad de la piel de madera y el recuerdo de la herencia de nuestro conquistador”¹⁶

Los sistemas de construcción en madera y la capacidad transmisora de ésta (ante el habitante) pueden entenderse, releyendo el discurso de Moore, como las dos partes de un todo, susceptibles de ser analizadas de forma independiente pero necesarias para entender el énfasis en su uso como material de construcción que reivindica y ejemplifica a lo largo de los años.

Siempre con la mirada puesta en la cultura continental, y más allá de las construcciones de alma Jeffersoniana y su simplicidad latente bajo la piel neoclásica (de postes y tablillas), las sólidas estructuras de la costa pacífica se muestran como otra manifestación del auténtico¹⁷ idioma de la maderero americano con un sistema importado por emigrantes rusos. Fort Ross, antiguo fuerte ubicado en el linde meridional del Sea Ranch construido a mediados del siglo XIX, da un paso más sobre la construcción tradicional con madera para optimizar sus cualidades naturales frente al duro clima del norte del país. Así, frente a una construcción basada en estructuras porticadas de postes de pequeña sección revestidos de tabla, las construcciones de la costa pacífica (alejados de California y atendiendo al territorio entre San Francisco y la frontera canadiense) dejan atrás el sistema base de marcos ligeros para proponer una estructura sólida de tabla que hace de la variabilidad dimensional de la madera una ventaja para conseguir construcciones cuya estanqueidad aumenta con el paso del tiempo. De nuevo, la arquitectura es el resultado de las propiedades de un material que, en sí mismo y a través de su construcción evoca para Moore los valores de la sociedad que lo construye y ocupa, sólida, resistente ante una naturaleza agreste y con intención de arraigarse en la misma tierra que da sustento a los bosques de secuoyas, base de su arquitectura.

habitante.

15. Esta actitud apolítica en lo profesional hace más evidente la conciencia doméstica que Moore traslada a sus proyectos durante la década de los 60. Sin mostrar un posicionamiento evidente, es capaz de reconocer el ascendiente que sobre un habitante genérico ejercen los grandes ideales y representaciones simbólicas, y abstraer esa conexión despojada de todo condicionante político para trasladarla a un plano cotidiano en el que el hombre es capaz de conectar con el edificio que ocupa.

16 En el original “Although it demonstrates the desire to confuse wood with stone, the victory of the Mediterranean mood must not be regarded as permanent. This is not dissimilar, really, to the first house, the one without pretension. It too is made of boards which cover up the difficulties inherent in the wattle and daub construction of its English forebears. This, like the Nantucket house, serves as a rather grand example of the Mediterranean overlay applied to an entirely wood building, which gives us at once the weather tightness of the wood skin and the memory of our conqueror’s heritage”. Charles Moore “Wood construction in the planned community” (Moore, 1972: 74).

17. Es importante tener en cuenta la parcialidad del término auténtico en un continente cuyo tamaño admite múltiples verdades absolutas del lenguaje constructivo. El adjetivo corresponde, a lo largo de estas líneas y en lo concerniente a un idioma material, a las estructuras edificatorias de la costa oeste, determinadas

De entre el sinfín de sistemas y connotaciones que el material alcanza en la construcción de un continente tan diverso como el americano, es esta dualidad entre material evocador y capacidad constructiva la que centra los intereses que dan forma a una estrategia doméstica. Manifiesta en otros sistemas continentales con raíces en los pueblos nativos a los que Moore vuelve la mirada, esta doble capacidad de la madera se relaciona directamente con la prefabricación. Tal es el caso de los indios Tarascos, cuyo bagaje cultural empuja a desarrollar un sistema de construcción por piezas que permita trasladar su vivienda a cada nueva generación que se independiza.

“La idea es que cuando uno se casa recibe una vivienda que el padre le da, la cual ha fabricado él mismo con estos recios maderos; todo ello forma parte de un mismo paquete que se toma y se traslada donde sea que usted y su novia quieran ir y establecerse. Es un sistema”¹⁸

La conceptos de movilidad o nomadismo alcanzan en estas viviendas una nueva dimensión relacionada con una prefabricación consciente de los elementos de madera. Con el objetivo de ser capaces de dar forma a una vivienda (en un lugar geográficamente alejado al de su producción), los padres de la tribu dan forma al material autóctono en un conjunto de piezas que comparten función (estructural y de cerramiento) y cuya formalización responde a su ubicación en un sistema estructural porticado de vigas y pilares rematados en ménsulas, con una envolvente de tablones bastos en los que aún puede descifrarse su *forest form*¹⁹, imponiéndose como condición única e indispensable la necesidad de poder agrupar todas las piezas en un conjunto transportable por dos personas. El resultado, que puede entenderse como la versión americana de la tradicional “cabaña de troncos” suiza, mantiene una materialidad que conecta física y sentimentalmente con el origen de sus habitantes (en este caso, los bosques de Michoacán y sus tradiciones sociales), pero es capaz de responder activamente a sus necesidades y preocupaciones gracias a las posibilidades constructivas derivadas del mencionado material. O lo que es lo mismo, careciendo de muchas de las comodidades contemporáneas de imperativa necesidad en las viviendas del siglo XX, es capaz de aglu-

Fig. 17

Fig. 18

por un sistema de construcción íntimamente ligado a la superabundancia maderera.

18. En el original “The idea is that when you get married you receive a house that father gives you which he has made out of these reluctant sticks; it is all in a bundle and you take it off to where you and your bride want to go and you set it up. It is a simple system” (Moore, 1972: 86)

19. O “forma del bosque”, en referencia a las ya mencionadas certezas sobre la construcción con madera manifestadas por Lundy en el mismo simposio.

20. Tan distintos como válidos en cuanto a autenticidad.

Fig. 19

tinar una evidente demanda contemporánea, la de permitir al habitante vivir allí donde quiere vivir.

A la autenticidad presente en los sistemas masivos de Fort Ross, prefabricados de Michoacan o incluso en el mimetismo Jeffersoniano²⁰ se une el uso de la madera liberado de prejuicios presente en la arquitectura japonesa. Muy ligado a Moore a través de los viajes a Oriente que empiezan con su alistamiento en la Guerra de Corea, el respeto japonés al material se erige como último bastión en la defensa de la contemporaneidad constructiva de éste, base del discurso matérico sobre el que se articula buena parte del pensamiento Sea Ranch.

Base de una arquitectura despojada de los complejos de conquistador-conquistado que contaminan el desarrollo arquitectónico americano desde el siglo XIX²¹, Moore encuentra en el uso de la madera en Japón un instrumento capaz de contradecir a todos aquellos que rechazan su uso en virtud de unas propiedades poco adecuadas a los modos de vida actual, situándola en una posición de atraso frente la contemporaneidad del hormigón o el acero.

Es posible encontrar el origen del descubrimiento de un universo constructivo distinto en sus tempranos viajes al país nipón. Allí entra en contacto con otras formas de hacer liberadas de condicionantes históricos, que un deslumbrado y joven arquitecto hace suyas en la construcción de su primera obra, la casita para su madre en Pebble Beach²². En ella rezuma una fascinación estética que con los años (y los viajes) es sustituida por otra más profunda basada en el uso del material y la memoria del mismo.

La construcción con madera, objeto de estudio en viajes posteriores, habla a través de sus escritos de la misma verdad mencionada en las construcciones americanas, pero también de una pericia constructiva que apoya su contemporaneidad. Aquí, frente a un desuso argumentado en las carencias de estabilidad, durabilidad, etc. poco adecuadas ante asentamientos urbanos de alta densidad, la construcción de poblaciones como Nara o el conjunto de Villa Katsura muestran una preocupación consciente en relación a la temporalidad. La densidad que se adquiere en conjuntos muy compactos por proximidad de las estancias²³ se diluye en el contacto con el terreno, del que los forjados se separan inevitablemente

21. Ya se ha mencionado que las referencias a la under-culture y sus connotaciones políticas sirven como punto de partida de la defensa del material, derivando inevitablemente (y afortunadamente para el caso de estudio centro de esta tesis) hacia posturas menos políticas y más sociales.

22. La que puede considerarse como Moore House #1 o primera vivienda proyectada por Moore, en este caso para su madre Kathryn, se proyecta y comienza su construcción durante el año 1954. Hoy pertenece a sus herederos.

23. En un sistema que el Condominio, como se verá más adelante, trata de reproducir.

en ocasiones por medio de una base cimentada de otro material en una continua búsqueda por evitar la toma de contacto con el agua, origen de las principales formas de un deterioro que, sin embargo, son capaces de asumir con naturalidad.

Tan evidente muestra de cómo soluciones con un alto grado de simplicidad ofrecen una gran capacidad de perdurar en el tiempo constituye el epílogo de la defensa de la permanencia de la madera y su capacidad para convivir con nuevos sistemas constructivos, sin que la elección de unos u otros suponga la exclusión del contrario.

No se trata, sin embargo, de una justificación a ultranza, inocente por lo apasionada, sino una exposición de argumentos dirigida a una forma particular de entender el proyecto de arquitectura. No existen pretensiones en el discurso de Moore de que las bondades de la madera compitan o sustituyan la natural evolución tecnológica, sino evitar su olvido como alternativa para soluciones de menor escala y más próximas al habitante. Esta cercanía a través de la memoria del material se hace especialmente visible en la arquitectura japonesa a través de una construcción plenamente consciente del comportamiento de una materia orgánica y de la capacidad evocadora de ésta sobre el habitante. Cerramientos que funcionan como soportes de delicadas labores de pintura, o porches exteriores contruidos con una madera especialmente vulnerable a la huella del usuario son algunos de los mecanismos empleados para conseguir de éste una relación directa con la materialidad de los espacios que ocupa: la percepción de una pintura realizada sobre un material cambiante, o la huella que el porche conserva de aquellos que han caminado a través de él, o se han sentado a contemplar el paisaje.

Una capacidad para conservar el recuerdo del origen que es, además, utilizada para adecuarse a determinados sistemas de la tradición constructiva japonesa. Tal es el caso de la arquitectura de Ise Shrine²⁴, basada en la reconstrucción de los edificios cada generación, en lo que puede entenderse como una natural política de conservación que impide la degradación del material y otorga a los habitantes la posibilidad de reforzar sus lazos con el pasado reconstruyendo unos edificios en los que únicamente los herrajes (en su mayoría decorativos) permanecen intemporales y funcionan como guía de construcción. El material utilizado muestra,

Fig. 20

Fig. 21

24. La defensa a ultranza que Moore enarbola con respecto al material apela no solo a su durabilidad temporal, sino a la sencillez de sus sistemas constructivos en favor de renovaciones rápidas y posibles. Pone para ello el ejemplo del Gran Santuario de Ise, reconstruido por cada generación cada 20 años en un proceso tan real (en lo pragmático) como simbólico (en su significado) "Esto aparece en el Santuario Ise en Japón, donde los edificios se reconstruyen cada generación, equipados con adornos de oro y otros metales como un enlace con los registros anteriores que tenían los mismos adornos, y construido de la misma manera en que lo fueron los anteriores, para que cada generación tenga la oportunidad de renovar sus vínculos con el pasado de una manera mucho más afirmativa que simplemente firmar un compromiso con la sociedad de patrimonio local", en el original "This shows up at the Ise Shrine in Japan, where the buildings are rebuilt every generation, fitted out with gold and other metal trappings as a link with previous logs that had the same trappings on them, and built in the same way that the previous ones were, so that every generation has the opportunity to renew its ties with the past in a much more affirmative fashion than simply to sign a pledge with the local preservation society" (Moore, 1972: 80).

Fig. 22

Fig. 23

Fig. 24

por tanto, y bajo esta premisa de vida limitada, escasa preocupación por la durabilidad y absoluta libertad para conservar la memoria de su origen natural, siendo empleados troncos sin tratar que acometen directamente contra el terreno en una literal evocación de sus bosques de origen despojada de todo prejuicio occidental.

La asociación del uso del material a la tradición social, no solo del continente norteamericano, sino de poblaciones nativas o de la cultura oriental, afianzan en Moore un interés por la madera que en los 50 y 60 podría considerarse instintivo y que con los años se consolida y justifica.

La exposición del año 67 aúna estas intenciones ya desde el interés por la capacidad transmisora de la materia y su poder de evocación simbólica que, con los años, se hace más presente en su discurso (trascendiendo incluso al propio material en su vertiente más posmoderna).

Es, sin embargo, en los primeros 60, cuando la construcción de obras propias (más allá del discurso teórico) traen a un plano más real las reflexiones realizadas sobre el papel. La convicción sobre la madera como materia informada se mantiene, sí, pero los ideales que representa o evoca abandonan el plano trascendental para volverse más humanos: el ideal Jeffersoniano deja paso a la realidad social y doméstica de las estructuras japonesas o las construcciones nativas. Es entonces, durante los años pre-Sea Ranch, cuando el material se pone al servicio del hombre -arquitecto y habitante- para colaborar en la construcción de una verdad esencialmente doméstica.

60-62. Una declaración gramatical.

Todas las capacidades, constructivas y evocadoras, que Moore es capaz de encontrar en la madera a través del estudio de su utilización –despojada de los estándares establecidos por el viejo continente– en culturas que mantienen una tradición libre parecen inspirar²⁵ más que apoyar sus ideas iniciales en torno a la producción arquitectónica que culminan en la construcción del Sea Ranch.

Durante los primeros años 50 y 60, Charles Moore –primero en solitario y más tarde junto a los que se convertirán en socios en MLTW– inicia un tímido desarrollo residencial²⁶ que no puede dejar de entenderse como un intento de escapar del sometimiento a los preceptos de la cultura occidental en pos del desarrollo de un lenguaje auténtico en la construcción con madera.

Este conjunto de proyectos que Moore desarrolla desde finales de los años 50, está formado en su mayor parte por viviendas unifamiliares que hacen frente a los convencionalismos en el uso del material a través de muy diversas estrategias proyectuales. La llamada Bonham Cabin²⁷ (también conocida como Bonham House y la que puede considerarse una de las primeras obras de la asociación con Turnbull, Whitaker y Lyndon²⁸) proyectada y construida en el año 1961 parte de un discurso que parece identificar las restricciones contemporáneas heredadas de los estándares europeos en la imposición de materiales y sistemas constructivos tan sofisticados como caros, y reacciona ante ellos con un planteamiento en el que la autenticidad se relaciona directamente con la economía. El proceso, primero de pensamiento y más tarde de construcción, pasa, pues, por un uso “liberador”²⁹ de los materiales que permita un abaratamiento integral de la construcción: una ligera chimenea de chapa, fácilmente reemplazable, una cubierta de tela asfáltica y un recubrimiento de contrachapado (*Texture III*³⁰) dan forma a la envolvente del mismo. Este perverso empleo de materiales, utilizados tradicionalmente en el interior de los edificios, puede ser leído hoy como manifiesto material acerca de las capacidades constructivas de la madera, capaz de incorporar una de

Fig. 25

Fig. 26

Fig. 27

25. Él mismo parece sugerir que todo lo descrito encaja con un ideario previo en torno a la forma de acometer el proyecto de arquitectura, pero lo cierto es que sus precoces viajes, recordar el pasado de sus padres, y su conexión con oriente, son previas al desarrollo de un discurso consciente sobre la arquitectura.

26. Nos centramos siempre en las obras de carácter doméstico, por tratarse de una escala susceptible de representar la relación más directa del habitante con la arquitectura.

27. Bonham Cabin o Bonham House, Big Sur, Monterey County, California, United States of America, North America, inaugurada el 1 de enero de 1961.

28. La autoría de la Bonham Cabin, junto a la Jobson House o la propia vivienda de Moore en Orinda (que se exponen más adelante en este texto) se atribuye estrictamente a Moore quien, a lo largo de los años, parece reconocer la colaboración de Donlyn Lyndon, William Turnbull y Richard Whitaker en lo que parece el germen de una inminente asociación como MLTW.

29. Merece la pena reseñar la desmedida recurrencia en el empleo del término “libre” en las manifestaciones que Charles Moore realiza a lo largo de su vida en todo lo referente a la construcción arquitectónica y que se hace más evidente con su desprejuiciada entrada en el terreno del Posmodernismo.

30. En referencia a una marca comercial de recubrimiento exterior a base de madera contrachapada muy económica y comúnmente usada en Estados Unidos incluso hoy día.

Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

las preocupaciones (íntimamente ligadas en la defensa de la verdad) que acompañará al Moore de los primeros años la posibilidad de hacer asequible una arquitectura de calidad³¹.

La consolidación de la firma MLTW y el sucesivo encargo de viviendas unifamiliares en la costa californiana permiten la evolución de un discurso que deja los niveles más próximos a la ensoñación para cargarse de contenidos más complejos que tratan, en cualquier caso, de mantener la esencia de la defensa en la investigación material. De este modo, el proyecto de la casa Jobson, contemporáneo a la Bonham House, con un nivel mayor de desarrollo de su sistema constructivo introduce, además, nuevas capas de significado en torno a las relaciones del habitante y la vivienda. Ubicada en una zona boscosa de Monterrey, California, la vivienda se convierte en un nuevo exponente del discurso sobre la economía de medios, puesto en práctica por MLTW desde el comienzo de su actividad, formalizándose, con una rotundidad ausente en la casa Bonham como una gran *redwood tent*³², un único volumen de madera poco tratada en el exterior que parece ser capaz de hacer frente a un entorno poco domesticado.

Esta apuesta formal tan clara se relaciona directamente con la incorporación a los valores de autenticidad que acompañan a la construcción con madera de un entendimiento de la domesticidad al que da forma el edículo. Esta estructura, heredera de los baldaquinos clásicos, obsesiona a Moore y sus socios tras la lectura de *Heavenly Mansions* de Jhon Summerson³³, que ven en su incorporación a la vivienda la posibilidad de organizar la domesticidad en torno a la figura del habitante³⁴. Convirtiéndose en campo de ensayo de la imposición de invariantes tipológicos como estrategia de construcción de domesticidad, el centro de la casa Jobson es ocupado por una estructura de cuatro postes a modo de palio que, de forma similar a las viviendas primitivas, se convierte en el corazón de la vivienda. El conjunto toma forma, así, por el acoplamiento de dos piezas, una envolvente exterior que se relaciona directamente con el entorno y una pieza central, a medio camino entre mobiliario y construcción. Ésta, sustituyendo al hogar, se erige centro neurálgico de la vida familiar, con una parte superior a la que se accede por una escalera y que se convierte en espacio de juegos para los niños de la familia, y una parte inferior, escenario de los diarios acontecimientos familiares.

31. El interés en la madera como material capaz de establecer una conexión directa con el habitante alcanza diferentes planos de significado que llegan a la sostenibilidad económica en la obra de MLTW. Una preocupación por el coste que comienza con los proyectos residenciales de principios de los sesenta y que los miembros del equipo ponen con frecuencia de manifiesto. Su uso, más allá de las mencionadas conexiones con los arquetipos tradicionales, representa la principal alternativa para huir de los costes desorbitados de la arquitectura heroica tal y como el propio Moore afirma en una entrevista concedida a Barabalee Diamonstein en 1980, "(Estas cosas) han promovido la reducción de los costes a un punto en el que el propietario era capaz de construir el edificio, un punto que parecía importante", en el original "(These things) have promoted the reduction of the costs to a point where the owner was indeed able to build the building, a point which seemed important". Barabalee Diamonstein y I. M. Pei, *American Architecture Now* (New York: Rizzoli, 1980), 92.

32. O "tienda de secuoya". Durante su ponencia en el congreso de Syracuse, Moore atribuye esta frase a Frey Otto como el "gran fabricante alemán de tiendas de campaña". Gran narrador de historias, ficticias o no, la realidad es que en la referencia a la casa como tienda de campaña o refugio primero, resuenan muchas de las obsesiones que le acompañan a lo largo de su carrera: el proyecto de vivienda como recreación de los espacios de ensoñación de los juegos de la infancia, la tienda como reproducción de una forma esencial asociada a la idea de refugio, que hacen de una historia de improbable veracidad una auténtica declaración de intenciones.

El espacio intermedio entre la envolvente general y el monumentalizado centro de la vida de los Jobson se comporta como una membrana flexible capaz de incorporar toda la complejidad espacial derivada de la cotidianeidad familiar y dar apoyo a la actividad desarrollada en el edículo, mostrando una capacidad de adaptación relacionada con el “tallado” del volumen exterior y sus cubiertas. Con una pendiente pronunciada que permite la ubicación del edículo en el centro de la vivienda, el desarrollo de estas cubiertas se hace mayor o menor determinando la cualidad de los espacios que se encargan de cubrir. Cuando la cubierta se aproxima mucho al terreno los espacios interiores, más bajos y anchos, a modo de refugio, se esconden del exterior con el que solo se comunican a través de pequeñas aperturas dirigidas a acontecimientos muy concretos del entorno. Cuando, por el contrario, la cubierta tiene un desarrollo menor, el espacio interior se expande y ofrece múltiples opciones de relación con la naturaleza circundante que parece entrar en la vivienda a través de grandes ventanales, en un diálogo muy diferente al que se establece entre interior y exterior en otras partes de la vivienda.

Tal complejidad espacial (de la cueva al porche pasando por un simbólico espacio central) toma forma, sin embargo, a base de un sencillo sistema de unión (clavada) de listones *two-by-four*, apoyada por un arriostramiento diagonal de contrachapado cuya pequeña sección permite la tala de longitudes múltiples que se adaptan a la diversidad espacial. Un sistema constructivo tan básico como eficaz que, en palabra de Siegfried Giedion, construye el oeste americano y que Moore define:

“(...) todo lo que hay que hacer es coger los clavos y clavar juntas esas piezas de madera ligera y cubrirlas con algo. Ahora, dependiendo de la parte del país en el que se encuentre, el sistema sigue siendo tres o cuatro o cinco dólares por pie cuadrado más barato que cualquier otra cosa disponible y se puede hacer de forma que contenga todas las comodidades, a la altura de las comodidades del centro de Manhattan, que la mayoría de las personas buscan en sus casas”³⁵

33. La lectura del libro de Summerson tiene una influencia tan directa en lo formal sobre la construcción del Condominio I que su análisis específico ocupa un apartado independiente en el capítulo 6.

34. No solo en la lectura de Summerson se encuentra el origen de la fijación por los sistemas ediculares, sino también las experiencias formales llevadas a cabo en el mismo terreno por Louis Khan, mentor de Moore, de traslación evidente, si bien no existe referencia explícita alguna a la clara relación entre las obras de MLTW y proyectos como el Kimbell Museum o la Trenton Bath House (a diferencia de lo que ocurre con Summerson) como génesis de la idea contemporánea de edículo (centro, como se ha mencionado, del capítulo 6).

35. En el original “(...) all one has to do is take nails and pin those light wood pieces together and cover them up with something. Now, depending upon the part of the country in which you are, the system is still three or four or five dollars a square foot cheaper than anything else available and it can be made to contain in it all the amenities, short of the amenities of Midtown Manhattan, which most people seek in their houses” (Moore, 1972: 91).

Fig. 31

Fotografía exterior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore durante su construcción. Imagen descargada de OfHouses, proyecto de Daniel T. Munteanu. [ref. 13/10/2017, 17:35]. Web: <<http://ofhouses.tumblr.com/post/81399989844/008-charles-moore-moore-house-orinda>>

La madera como base, no solo del sistema constructivo, sino de la concepción del espacio doméstico alcanza en la casa Jobson un nivel más sofisticado en términos de autenticidad. Actúa como medio de comunicación entre habitante y lugar en base a su procedencia natural, pero también da forma a una construcción simbólica que añade un nuevo estrato al poder evocador de la construcción sobre la persona que la habita.

La extensa producción de Charles Moore durante los años posteriores a la Jobson ha de entenderse como un campo de investigación de las particulares obsesiones del arquitecto y sus colaboradores, que pasan de la construcción con madera como parte del proceso proyectual (evidente por su situación geográfica) a la búsqueda de una realidad subyacente en la materialidad de la vivienda o en un poderoso imaginario personal durante los últimos años pero es esta vivienda la única en agrupar, aún en estado embrionario, el germen del ideario sobre material y arquitectura que darán forma al Sea Ranch casi cuatro años después.

Solo un año después del proyecto de la casa Jobson, Moore acometió el que sería su propuesta más personal hasta el momento, una vivienda para sí mismo en Orinda (California) que proyecta y construye durante el año 1962. Con una implicación más activa de sus compañeros en MLTW (especialmente de Donlyn Lyndon y William Turnbull) puede decirse que la vivienda en Orinda pone fin a la tríada de proyectos unifamiliares que construyen un marco de reflexión en torno a la madera como elemento imprescindible de la construcción doméstica.

También la madera es aquí protagonista integral de la construcción, pero su importancia capital tiene menos que ver con su potencia como materia informada que con su capacidad para dar forma a estructuras cargadas de significado. Se hacen aquí protagonistas las estructuras ediculares que ya aparecen en la Jobson House con un grado de sofisticación tal que relegan a un segundo plano su cualidad material y otros mecanismos que contribuyen a la creación del espacio doméstico, desde fuentes diversas a la procedencia matérica, y que serán protagonistas de estudios posteriores de la investigación

Fig. 32

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

A menudo la construcción con madera sirve a Moore para dar forma a algunos de sus empeños personales. Años después de la construcción del Condominio y con un reflejo más o menos directo en su construcción, destaca la “aventura” en New Zion con los estudiantes de primer año de Yale, o el mundo fantástico que (con madera y siempre con madera) construye el espacio interior en su vivienda de New Heaven.

La primera experiencia de New Zion³⁶, origen del *First Year Building Project*³⁷ actual, dio a los alumnos que en 1970 cursaban su primer año en la Universidad de Yale la oportunidad de proyectar un centro comunitario en la pequeña ciudad de Carolina del Sur y enfrentarse, entre otros muchos temas relacionados con el proyecto y la gestión de medios, a la construcción con madera. Sin tratarse de un imperativo proyectual, las estrecheces económicas empujaron a un equipo falto de experiencia (y aconsejado por la industria maderera local) a valerse del roble como base para una construcción despojada de los argumentos poéticos en torno a habitante y material enarbolados por Moore. Más allá de la conexión geográfica basada en la procedencia local del material, los ajustados plazos de construcción y su dureza “(..) el almacén de madera les dijo que el roble, la madera local, era lo más barato que podían obtener para el revestimiento, que sus primeros mil clavos se doblarían en la superficie del mismo(..)”³⁸, obligaron a los estudiantes a desarrollar un sistema de grandes piezas prefabricadas producidas por equipos de tres o cuatro personas que posteriormente eran elevadas y colocadas en su posición definitiva por un equipo mayor.

Pionera en muchos aspectos y ampliamente documentada por lo innovador de su planteamiento, la experiencia es descrita por Moore como un nuevo ejemplo de la vigencia en el uso de la madera. Sin embargo, las exigencias temporales y económicas hacen aquí del uso del material una casualidad alejada de sus propiedades evocadoras y constructivas. Así, si bien es cierto que la estrategia planteada en torno a la construcción de madera de New Zion se abre a otros campos de utilización del material relacionados con la prefabricación, también lo es el hecho de que la relación del proyecto con el amplio ideario de Moore se centra en los aspectos colaborativos y formales (arraigados igualmente en la aventura Sea Ranch) en detrimento de los constructivos.

36. Desarrollada de forma específica en el capítulo 9 por constituir una de las principales derivadas inspiradas en el Condominio.

37. Que podría traducirse como “Proyecto de Construcción de Primer Año” y que es el nombre otorgado a un proyecto anual instaurado en la Universidad de Yale desde el año 1967 tras la experiencia desarrollada por Moore y Kent Bloomer con la denominada “clase de 1970” (en referencia al año de su graduación). Consiste en la oportunidad ofrecida a los alumnos de primer año que comienzan su formación como arquitectos de incorporar a su educación la posibilidad de proyectar y construir una pequeña edificación. Si bien el curso se instauró como respuesta al éxito del centro comunitario construido en New Zion por los alumnos de Moore, en la actualidad el proyecto se centra en una vivienda unifamiliar ubicada en un barrio con necesidades.

38. En el original “(..) the lumberyard told them that oak, the local wood, was the cheapest thing they could get for siding, that their first thousand nails would bend on the surface of it(..)” (Burn, 1969: 93)

En un extremo totalmente opuesto y más próximo al Moore de los 70, las referencias al uso de la madera en la vivienda de New Heaven conectan directamente con el interés por la reproducción de un mundo particular y único en el interior de las viviendas. Un telón de fondo para la vida cotidiana que aquí se formaliza en una compleja implantación de elementos que pueden ser considerados como mobiliario de la casa. Toda la operación, ampliamente descrita por Moore y sus colaboradores, se lleva a cabo en madera contrachapada cuya óptima respuesta al corte permite generar formas alejadas de la ortogonalidad. A diferenciar de lo que ocurría en New Zion, el uso de la madera no ha de ser entendido en New Heaven³⁹ como elemento indispensable para la generación del proyecto, sino como aparición casual adecuada a un fin, en este caso la reproducción de un mundo onírico.

La organización de la vivienda en torno a tres grandes construcciones de contrachapado, “Howard”, “Berengaria” y “Ethel”, genera una conexión con el habitante (con el propio Moore) a niveles muy alejados de lo material: el color, la percepción de las formas, la recreación de mundos imaginarios o el *op art*. El material, la madera, sin hacerse evidente (oculta bajo toda clase de pintura o gigantescos gráficos) se transforma así en mero soporte pese a la necesidad de su empleo (las estructuras podrían construirse en cualquier otro material, siendo el contrachapado una consecuencia de la economía de medios), esfumándose cualquier conexión madera-habitante de entre las mencionadas en este capítulo.

Son innegables los lazos que se tienden entre esta obra de los primeros 70 y las operaciones llevadas a cabo en el interior de las unidades del Condominio una vez concluido (y relacionadas con las operaciones gráfica y su particular condicionamiento doméstico del espacio que serán objeto del capítulo 8), si bien la elección material en aquélla carece de la significación presente en el Sea Ranch, donde se transforma en herramienta activa (frente a la pasividad del mero soporte) de construcción doméstica.

39. Charles Moore lleva a cabo la reestructuración de una vivienda victoriana en New Haven en el año 1966 tras su incorporación al cuerpo docente de Yale el año anterior. La madera, como no podía ser de otra manera, está muy presente en la casa, en su vertiente más *topdog* en el revestimiento exterior sobre el que Moore no actúa, pero, sobre todo, en la remodelación interior planteada. Toda ella se estructura en torno a la implantación de tres grandes estructuras de contrachapado pintado poseedoras de nombre propio, “Howard”, “Berengaria” y “Ethel”, que construyen un espacio único y onírico. Su especial carácter simbólico establece una conexión con el habitante a través del significado que relega la importancia de la madera a un nivel muy inferior al que poseía en las viviendas de comienzos de década.

Fig. 38

Fotografía interior de la entrada y la sala de estar de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon de Charles Moore y Peter Hopkinson. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 121.

Japanese Hardware:
sistema adaptable, domesticidad única.

El encargo de colaboración en el desarrollo de viviendas de la nueva comunidad de segunda residencia puesta en marcha por Oceanic Properties, el Sea Ranch, en noviembre del año 63 coincide con la finalización de muchas de las viviendas unifamiliares proyectadas y construidas por MLTW en la costa californiana. Una apuesta por la investigación en la pequeña escala residencial que no puede dejar de ser vista como responsable en gran medida de la consolidación de la firma y de la propuesta de participación en un proyecto de tal envergadura, apoyado por Lawrence Halprin, responsable del planeamiento integral y de la selección de los integrantes⁴⁰.

Dichas viviendas, de entre las cuales destacan las tres mencionadas, poseedoras de un controlado grado de ambición en cuanto a tamaño, materiales y presupuesto, constituyen la materialización primera de la mayor parte de inquietudes que Moore había plasmado en sus escritos desde sus tiempos de estudiante y que el resto de integrantes de MLTW parecía compartir o suplementar⁴¹. Unas obsesiones que se centran principalmente en las estrategias proyectuales capaces de construir una domesticidad contemporánea alternativa a los preceptos del extinto Movimiento Moderno, e incluyen la certeza de la materialidad espacial como elemento esencial en la relación habitante-lugar.

Si bien los proyectos de vivienda desarrollados hasta el momento de entre los que destaca la Jobson House por su capacidad para condensar parte del pensamiento de Moore ponen a prueba la pregnancia de las ideas en torno a la madera como material base de construcción del espacio doméstico, la llegada al Sea Ranch ofrece las condiciones idóneas para certificar la validez del discurso. La civilización del territorio, agreste en lo climatológico y orográfico, se limitaba a una forestación controlada por el hombre durante el medio siglo inmediatamente anterior, quien había conseguido adaptarse a la condiciones del lugar para ofrecer un paisaje dominado por pinos (Bishop Pine), abetos y secuoyas (estas últimas,

40. Como se ha mencionado, el primer paso en el planeamiento de Al Boeke fue contratar a Halprin, quien había llegado a ser uno de los principales arquitectos del paisaje del país. Bajo recomendación de Halprin eligió como arquitectos a Esherick, decano de los arquitectos de la región de la bahía (*Bay Area*) y a la entonces emergente firma de Berkeley MLTW.

41. El número que *Progressive Architecture* publica en febrero del año 93 recuperando el proyecto Sea Ranch a la actualidad arquitectónica habla por primera vez de las obsesiones que cada uno de los miembros de MLTW “aportó” al proyecto. Años después, y a la vista del abanico de argumentos planteados por el edificio, cabe plantearse la influencia de las múltiples derivas de pensamiento.

Fig. 39

Vista isométrica de una de las unidades tipo del Condominio, mostrando la reinterpretación del *ballon-frame* como sistema constructivo. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore*, p. 36.

autóctonas) que sentaron la base de una modesta industria madera como apoyo a las labores de pastoreo, centro económico del lugar.

Lawrence Halprin, responsable del planeamiento general, convierte esta relación entre madera y territorio en uno de los puntos de partida para los proyectos de vivienda que llevan a cabo MLTW y Joseph Esherick, ligándolo a otros condicionantes de partida relacionados con la posición en el terreno y la respuesta frente a las condiciones climáticas.

Con el encargo de dar forma a un proyecto piloto de viviendas ubicadas en las praderas despojadas de protección frente al mar, MLTW propone un conjunto residencial a modo de recinto cerrado que, inspirado en los pueblos mediterráneos, fuera capaz de plantear una alternativa de espacio exterior a la inmensidad del entorno en que se implanta.

El conjunto que toma forma a través del trabajo en maqueta desarrollado en el estudio (en un sistema muy similar al que Moore impone a sus estudiantes de primer año en la Universidad de Yale, ya mencionado en el capítulo 3) determina casualmente una dimensiones que se mantienen hasta el final: 10 unidades de 8 pies de lado cada una que se organizan en torno a un patio central (en realidad dos, o un escindido o estrangulado) ofreciendo en cada caso la doble mirada, hacia el inconmensurable entorno de la costa del Pacífico por un lado o hacia un interior vastamente domesticado por otro.

Parte del discurso en torno a la autenticidad de los espacios habitables (entendida en este caso en relación a la individualidad de sus habitantes) se construye también sobre una doble visión del conjunto que ha de ser entendido, por un lado, como unidad con una identidad reconocible, y al mismo tiempo como suma de 10 unidades, cada una de ellas con una idiosincrasia propia, capaces de ofrecer al habitante la opción vital mejor adaptada a sus necesidades.

De la ya descrita propuesta planteada por la propiedad de los terrenos de reducir la densidad de la edificación a favor de una política de conservación del paisaje se destila -en las palabras de los encargados del proyecto- la necesidad de imponer una economía de medios que parece no casar con la envergadura de la operación (y su interés especulativo) y que se reviste en muchos casos de una apuesta deliberada por la ecología.

Fig. 40

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

Sea como fuere, la realidad es que el ambicioso encargo, sin dejar de serlo, plantea para MLTW el proyecto y construcción de un conjunto en el que, con respecto a su experiencia anterior, cambian la dimensión y los usuarios finales (en este caso, desconocidos), pero se mantiene la limitación económica. Incluso la ventaja inicial de hallarse en un territorio con materia prima en abundancia queda limitado por un conjunto de inconveniencias descritas por Moore:

“Parecía en el momento de su creación un sistema económico, ya que gran cantidad de madera se encontraba en esta zona. Al final resultó que no era lo bastante económico ya que las inundaciones impidieron la entrega de algunas de los grandes cantidades de madera que debían venir de los bosques costeros al norte y finalmente debieron venir desde la Sierra Alta de California en su lugar”⁴²

Con una gran convicción, los arquitectos de MLTW fundamentan su propuesta en el desarrollo de un sistema constructivo basado en las propiedades de la madera, no solo como nexo de unión con el territorio sino también como única materia capaz de dar forma a las intenciones planteadas por ellos. De esta manera y pese a los inconvenientes, la construcción del Condominio toma forma apoyada por dos agentes fundamentales para la obra: el ingeniero Patrick Morreau y el contratista Matt Sylvia.

La capacidad del primero para resolver una estructura compleja por las propiedades geológicas de su asentamiento y la experiencia del segundo en el trabajo con madera, obtenida a través de su participación en algunos de los primeros trabajos de Richard Neutra, acaba definiendo un sistema constructivo basado en el *ballon-frame* cuya naturaleza, lejos de la rigidez proporcionada por contemporáneos sistemas prefabricados, permitía una total adaptabilidad a las irregularidades del lugar manteniendo la rotundidad de la pieza en el paisaje.

El sistema permitía construir cada unidad a través de tres órdenes que tomaban como material base la madera de los *Douglas Fir*: una estructura vertical basada en pilares de 10 x 10 pulgadas, una estructura horizontal de vigas de 4 x 4 pulgadas encargada de dar forma a la envolvente (in-

42. En el original “It seemed at the time of its inception an economical system, since big timbers were to be found in this area. As it turned out, it was not quite that economical because floods prevented the delivery of some of the big wood that was to come from the coastal forests to the north and it had to come from the California High Sierra instead” (Moore, 1972: 98)

cluyendo la cubierta) y un arriostramiento diagonal con elementos (estos, derivados del más purista *ballon-frame*) de 4 x 2 pulgadas.

Más allá de la sencillez de una técnica normalizada el sistema tuvo que ser adaptado a la condición especial de un territorio sísmico. Se implementaron dos mecanismos que permitieron el arriostramiento de los distintos elementos y la estabilidad de la pieza por sí misma. En el primer caso, el problema principal derivaba en la dificultad de conseguir encuentros atornillados estables que permitieran la conexión de piezas en ángulos muy diversos, incapaz de llevarse a cabo de forma tradicional y cuya resolución fue uno de los primeros inconvenientes constructivos.

La solución, sencilla y sin incremento de costes (la auténtica preocupación de Oceanic Properties), llegó de la mano del constructor que, gracias a su mencionada experiencia, fue capaz de diseñar un mecanismo que posibilitaba una conexión múltiple y que pasó a denominarse durante la construcción como el *Japanese hardware*,

“(...) una gran placa de acero que tiene orificios a su alrededor para que los clavos puedan pasar a través de cualquier orificio que se encuentre sobre el arriostramiento diagonal de cuatro por cuatro. Dado que esta estructura no se mantiene como la disposición de 2 x 4 de la mayoría de las casas (en referencia a las típicas estructuras de *ballon frame*), estas estructuras de 10 x 10 (en referencia a la dimensión de los pilares) son apenas adecuadas, de acuerdo con nuestro ingeniero, para resistir el viento en este sitio expuesto”⁴³

Como el propio Moore menciona en su descripción del sistema, la tan poco convencional solución para los encuentros debilitaba el funcionamiento general de cada pieza, de forma que Patrick Morreau planteó un diseño que permitiera la estabilidad integral de la misma. Así, cada una de las unidades cuenta con dos lados opuestos con dos pilares cada uno y dos vigas colocadas por el exterior que se sitúan en las ubicaciones topográficamente favorables formando dos paños estables y permitiendo que la estructura de los lados alternativos cuente con un único

43. En el original “(...) a big steel plate that has holes all around it so that spikes can be driven through whichever hole comes over the four-by-four diagonal bracing. Since this structure is not all held together like the two-by-four stud arrangement of most houses, these ten-by-tens are just barely adequate according to our engineer, to stand up against the wind on this exposed site”(Moore, 1972: 96).

Fig. 44

Fotografía del Condominio en fase de construcción durante el año 1964. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 90.

pilar y dos vigas horizontales que se apoyan sobre sus homólogas en los paños adyacentes. El resultado es una unidad estable que gana rigidez al insertarse en un conjunto mayor permitiendo liberar las esquinas de estructura y jugar con la deformación de sistemas idénticos mediante su ruptura y la incorporación de elementos diafragmáticos: miradores, terrazas o patios (en las Unidades 5, 7 y 8).

Toda la estructura se envuelve con un cerramiento formado por tres capas, un acabado de tablas de secuoya de una pulgada de espesor al exterior, una lámina de cartón aislante y, finalmente, un tableado de abeto de dos pulgadas de espesor sin tratar que queda visto en el interior de cada unidad y que da continuidad a un espacio doméstico compuesto por otras dos piezas de madera: un edículo que acoge la cama en su parte superior y un elemento de equipamiento que permite el funcionamiento de toda la vivienda. Ambas partes se formalizan a través de elementos autónomos cuyo tratamiento formal y nula interacción con el sistema estructural de su envolvente permiten que sean entendidos como unas especiales piezas de mobiliario a pesar su escala.

La construcción del espacio doméstico

Figuras

Fig. 01. 'Una casa con pretensiones en Nantucket'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 75.

Fig. 02. 'Casa con muchas pretensiones en Sheffield'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 75.

Fig. 03. 'Casas en Williamsburg, Virginia'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 76.

Fig. 04. Fotografía de la Boke House de Bernard Maybeck. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 39.

Fig. 05. Fotografía de la Mathewson House, de autor desconocido. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 41.

Fig. 06. Fotografía de la Voss House, de autor desconocido. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 132.

Fig. 07. Fotografía del granero Del Mar, construido por la Bender Mill and Lumber Company a finales de la década de 1890 y desmantelado, tras su exhaustiva documentación, por The Sea Ranch Association en 1975. Imagen de 1975 escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 112.

Fig. 08. Fotografía del granero Del Mar, construido por la Bender Mill and Lumber Company a finales de la década de 1890 y desmantelado, tras su exhaustiva documentación, por The Sea Ranch Association en 1975. Imagen de 1975 escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 112.

Fig. 09. Exterior de la estructura original del granero de Bhiler Point. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.

Fig. 10. Exterior de la estructura original del granero de Bhiler Point. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.

Fig. 11. Interior de la estructura original del granero de Bhiler Point. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.

Fig. 12. Fotografía exterior del Condominio. Imagen tomada por John Nicolais y escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 18.

Fig. 13. 'Casa-Una caja en Sturbridge Village'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 73.

Fig. 14. 'Casas Coxhead, San Francisco'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 95.

Fig. 15. 'Croton Falls' Imagen exterior mostrando el aparejo de madera que, simulando una construcción en piedra, da forma a la iglesia. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 87.

Fig. 16. 'Croton Falls' Detalle del aparejo. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 87.

Fig. 17. 'Fort Ross, California: Un estilo auténtico en el trabajo con madera importado desde el Norte'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 77.

Fig. 18. 'Fort Ross, California: Un estilo auténtico en el trabajo con madera importado desde el Norte'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 77.

Fig. 19. Fachada principal de Monticello de Thomas Jefferson. Imagen de Charles Moore escaneada del libro *Yōy Have to Pay for the Public Life*, p. 375.

Fig. 20. 'Tarascan prefab'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 78.

Fig. 21. 'Nara, Japón: alta densidad de personas, edificios bajos'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 78.

Fig. 22. 'Biombo en el museo de Tokyo'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 79.

Fig. 23. 'Santuario en Ise Shrine - Hay tipos y tipos de eternidad (cada generación una renovación)'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 82.

Fig. 24. 'Palacio Nijo - La estética en madera desarrollada'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 84.

Fig. 25. 'Porche en Daitokuji-la intimidad de la madera'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 85.

Fig. 26. Vista isométrica de la Bonham House (1961-1962) en Santa Cruz de Charles Moore y Warren Fuller. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 123.

Fig. 27. Vista isométrica de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 101.

Fig. 28. Vista isométrica de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon de Charles Moore y Peter Hopkinson. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 120.

Fig. 29. Fotografía exterior de la Bonham House (1961-1962) en Santa Cruz de Charles Moore y Warren Fuller. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 123.

- Fig. 29. Fotografía exterior de la Bonham House (1961-1962) en Santa Cruz de Charles Moore y Warren Fuller. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 33.
- Fig. 30. Fotografía exterior de la Bonham House (1961-1962) en Santa Cruz de Charles Moore y Warren Fuller. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 33.
- Fig. 31. Fotografía exterior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore, durante su construcción. Imagen descargada de OfHouses, proyecto de Daniel T. Munteanu. [ref. 13/10/2017, 17:35]. Web: <<http://ofhouses.tumblr.com/post/81399989844/008-charles-moore-moore-house-orinda>>
- Fig. 32. Fotografía exterior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 25.
- Fig. 33. Fotografía interior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen de Morley Baer escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 63.
- Fig. 34. Sección fugada de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Dibujo de Charles Moore escaneado de la revista *Casabella*, Núm. 281, Noviembre 1963, p. 36.
- Fig. 35. Fotografía exterior de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon de Charles Moore y Peter Hopkinson. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 90.
- Fig. 36. Fotografía interior de la sala de estar de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon de Charles Moore y Peter Hopkinson. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 91.
- Fig. 37. Fotografía interior del comedor de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon de Charles Moore y Peter Hopkinson. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 92.
- Fig. 38. Fotografía interior de la entrada y la sala de estar de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon de Charles Moore y Peter Hopkinson. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 121.
- Fig. 39. Vista isométrica de una de las unidades tipo del Condominio, mostrando la reinterpretación del *balloon-frame* como sistema constructivo. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore*, p. 36.
- Fig. 40. Fotografía aérea del Condominio I durante su construcción, con la caseta de acceso al fondo. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch. Images of America*, p. 111.
- Fig. 41. 'Estructuras del Sea Ranch'. Fotografía de la Unidad 9 del Condominio en construcción. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 100.
- Fig. 42. 'Sea Ranch - Japanese hardware'. Fotografía de Charles Moore del interior de una de las unidades del Condominio mostrando el detalle diseñado para las uniones entre estructura horizontal y vertical, denominado *Japanese hardware*. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 101.
- Fig. 43. Fotografía de detalle del revestimiento exterior de las unidades del Condominio a partir de tabla de madera de secuoya sin tratar. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 38.
- Fig. 44. Fotografía del Condominio en fase de construcción durante el año 1964. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 90.

05

intimidad gradual.
una geoda californiana

“Allí donde la persona se encuentre en su ámbito, ahí está la casa. Allí donde sienta el contacto directo con el medio hostil antagonista, ahí está la intemperie”

Josep Quetglas

La primera operación necesaria para la definición 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. Ésta permite cualificar un primer estadio de permanencia otorgado por el refugio más inmediato que posibilita sucesivas derivadas de su significado, tanto en la definición inicial de este límite exterior-interior como en la selectiva materialidad de su formalización. La total confianza en esta idea se convierte en la base sobre la que, en el año 1963, Charles Moore y MLTW acometen el proyecto para el Condominio I en el Sea Ranch. Una pieza que parece aspirar, como dejan entrever las declaraciones de sus autores, a convertirse en ejemplo real de los “dominios étnicos” de Susanne Langer; pero también en una reflexión matérica sobre el límite capaz de integrar corrientes de pensamiento americanas y europeistas. Su construcción se centra en la capacidad de la piel para actuar como umbral. Una membrana capaz de combinar las reflexiones espaciales que Neutra y Shindler elaboran unos años antes en la “otra” California, pero también la interpretación más material y pragmática que los arquitectos de la *Bay Region* desarrollan en relación a los espacios intermedios. Sur y norte, la herencia europea y la tradición autóctona. El reto de la construcción doméstica se halla aquí en la definición de un intervalo que, más allá de limitar la evidente intemperie, permita al habitante conocer su ubicación en cada momento, siendo capaz de graduarse y cualificarse para convertirse en un espacio con identidad propia capaz de ser leído, en este caso, en clave californiana.

Génesis de la arquitectura territorial

“Todavía hay un gran poder en las formas tradicionales de ordenar y establecer lugares, aunque con algo de la emotividad que se adhiere a una visión del mundo que se ha ido. Algunas de estas formas siguen siendo esenciales para construir lugar, aunque los fallos en nuestro lenguaje nublan su propia existencia.

(...) La demarcación de los bordes, también, es crucial para esta recopilación y encierro de importancia, y la ausencia de bordes bien puede ser responsable de la sensación decepcionante de estar en ninguna parte presente en algunas de nuestras ciudades más nuevas.

(...) Es concebible que exista un sentido de lugar independiente de los dispositivos de ordenamiento tradicionales como los ejes procesionales, los límites y los puntos de referencia; pero lo básico es la división del interior desde el exterior”¹

Los dos estadios iniciales de aproximación doméstica que determinan el posicionamiento geográfico y la elección material, en la relación entre habitante y arquitectura, plantean una reflexión sobre lo cotidiano que ahonda en la psicología individual y colectiva condicionada por el tratamiento de la envolvente.

El proyecto y formalización de esta frontera física y el estudio de las relaciones subordinadas que provoca entre interior y exterior del edificio se convierte, para esta investigación, en la siguiente estrategia de construcción doméstica del Condominio.

“Lo que designa la palabra espacio (en alemán Raum, Rum) lo revela su significado antiguo. Raum significa un lugar despejado o liberado para el asentamiento y el alojamiento. Un espacio es algo para lo que se ha hecho sitio, algo despejado y libre, en concreto dentro de unos límites: la *peras* griega. Un límite no es aquello a partir de lo cual

Fig. 01

Fig. 02

Fig. 03

Fig. 04

1. En el original “There is still great power in the traditional ways of ordering and establishing places, though with something of the poignance that attaches to a departed view of the world. Some of these ways remain essential to the making of place, though the lapses in our language cloud their very existence. (...) The demarcation of edges, as well, is crucial to this gathering up and enclosing of importance, and the absence of edges may well be responsible for the disappointing sense of nowhere in some of our newer cities. (...) A sense of place might conceivably exist independent of such traditional ordering devices as processional axes, boundaries, and landmarks; but basic to it is the division of inside from outside” Charles Moore, “Toward Making Places” en *You Have to Pay for the Public Life* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 92.

Fig. 05

Fig. 06

algo inicia su presencia. Ésta es la razón de que el concepto sea el de horismos, es decir: el horizonte, el límite. El espacio es en esencia aquello para lo que se ha hecho sitio, lo que queda dentro de sus límites. Aquello para lo que se hace sitio es siempre algo a lo que se accede y, por tanto, a lo que uno puede sumarse, es decir, donde uno puede reunirse, en virtud de un emplazamiento, esto es, mediante algo como un puente. Por consiguiente, los espacios reciben su ser de los emplazamientos y no del ‘espacio’²

La afirmación de Heidegger y su introducción de una concepción del espacio ligada al límite coincide en el tiempo con el abandono del racionalismo y los planteamientos basados en la división funcional enarbolados por los CIAM de un buen número de arquitectos de entre los cuales los fundadores del TEAM 10³ representan la formulación de alternativas.

Con una premisa común basada en la necesidad de encontrar en la arquitectura y el urbanismo un medio de expresión de la realidad humana, o lo que es lo mismo, de los patrones naturales de relación entre personas, el trabajo del que puede considerarse un grupo (que se funda con la publicación de su *Statement on Habitat*⁴) ahonda en la negación de los deterministas fenómenos duales tratados como extremos a favor de un pensamiento relativo. Objeto y sujeto, espacio y tiempo, orden y caos, movimiento y reposo, pero, sobre todo, interior y exterior, entendidos durante la primera mitad de siglo como realidades diferenciadas cuyo valor radicaba en la oposición, se convierten para el TEAM 10 en objeto de conciliación que permita incorporar a una arquitectura más humana el humano concepto de lo intermedio entre extremos.

Lo que en el caso de Alison y Peter Smithson es englobado bajo el concepto de *doorstep* y en Aldo van Eyck adquiere la denominación de *in between*, da forma a ese tratamiento de los intervalos entre opuestos. Sobre la base común, el concepto en los Smithson hace referencia a la extensión de la casa en el espacio público. Sin embargo, en el discurso de Eyck, su significado se extiende más allá del espacio físico para atender a toda clase de duplas susceptibles de integrar el proceso de proyecto, unidad-diversidad, simple-complejo, movimiento-reposo, centralizado-disperso...

En ambos casos, y por encima de las consideraciones sociales y del enfoque

2. De la conferencia ‘Construir, habitar y pensar’, realizada en el año 1954 por Martin Heidegger y recogida en Martin Heidegger ‘Construir, habitar y pensar’ en Conferencias y artículos, (Ediciones del Serbal, España 1994). Resulta por otro lado curioso y adecuado al presente texto que la cita aparezca recogida en la *Historia crítica la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton como introducción del capítulo dedicado a las derivas de pensamiento de los años 60.

3. Formado durante el CIAM IX de Aix-en-Provence, el Team 10 se forma como un grupo de jóvenes arquitectos (Jacob B. Bakema, George Candilis, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson, Gutman, John Voelker, William Howell y Shandrach Woods) que agitan el congreso con nuevas ideas alejadas de las viejas pretensiones de cambiar radicalmente el modo de vida de la gente y centradas en la búsqueda de una utopía de lo posible. Portadores de nuevos planteamientos en un medio que había mantenido un tono uniforme durante los últimos años, reciben por parte de los ponentes de más antigüedad (Le Corbusier, Sert, Van Eesteren, Gropius o Giedion) el encargo de organizar el siguiente congreso, CIAM X. Su llegada representó para Europa (y por extensión para América) la puesta en duda sobre una base argumental de los principios de la vieja guardia.

4. Como preparación al décimo CIAM planteado en torno al “hábitat humano”, el grupo redacta en Holanda en el año 1954 el denominado *Statement on Habitat/The Doorn Manifesto*, en el que 8 simples puntos ponen en crisis los principios de la Carta de Atenas con la introducción de dos agentes esenciales: habitante y entorno.

urbanístico origen de la reflexión, la idea de umbral y su amplio abanico de materializaciones se destila como formalización de una barrera ante el coetáneo límite de Heidegger o la más reciente intemperie definida por Quetglas⁵.

Esta arquitecturización del espacio intermedio cuya definición se perfila desde comienzos de los 50, encuentra su formalización más fiel en el proyecto del Orfanato de Amsterdam que Aldo van Eyck lleva a cabo entre los años 1955 y 1960. En él es capaz de otorgar una (o más de una) forma concreta a los entre actos entre espacio urbano y residencial, insertando una secuencia de calle interna-patio-vestíbulo que modifica la experiencia del usuario en su transición de fuera a dentro o, lo que es más importante para van Eyck, de la colectividad absoluta a la total individualidad.

La experiencia de Eyck en el orfanato encuentra continuidad en su propia obra posterior y en la de muchos otros como Hertzberguer, resumiendo su influencia en lo que se entiende como una reconciliación entre arquitectura y urbanismo necesaria para promover un cambio de este último desde la rigidez alcanzada durante la primera mitad de siglo XX; sin embargo, el salto conceptual de su discurso, desde el viejo continente a América, no se produce de forma literal.

Ausente de un espacio urbano consolidado como el europeo, el origen del cuestionamiento planteado por el Team 10 en torno a la rigidez racionalista arraiga en el pensamiento americano, que comienza a mostrarse en contra de una arquitectura capaz de conceder a todo tipo de espacios (independientemente de su función) valores trascendentes y relacionados con lo no material; capaces de perfilar casi un orden cósmico.

Lo que Rosemarie Haag Bletter⁶ define casi como ideales platónicos relacionados en épocas anteriores con la expresión de lo ceremonial alcanzaron, con la democratización (paradójicamente heroica) de la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, a todos los tipos arquitectónicos. Su consecuencia directa permitió dibujar en el panorama americano una nihilista pérdida de interés en la aplicación indistinta de los valores aprehendidos que solo pudo explotar en una respuesta de múltiple formalización.

Entre experiencias continuistas de todos aquellos que aún no querían alejarse de los valores del *establishment*⁷, manifestaciones puramente americanas se combinan con las primeras muestras de aquello que integrará los *-ismos* posmodernos años después. El resultado, como no podía ser de otra manera tra-

5. "Allí donde la persona se encuentre en su ámbito, ahí está en casa. Allí donde sienta el contacto directo con el medio hostil antagonista, ahí está a la intemperie", de Quetglas Josep. ¿Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota. En: WAM: Web Architecture Magazine [en línea]. Issue 03 (November-December 1996) [consulta 06-10-14]. Disponible en: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/3/quet/03.html>.

6. Historiadora de Arquitectura, Rosemarie Haag Bletter es una amplia conocedora de la obra de Charles Moore. De entre las referencias a su trabajo destaca su artículo para el monográfico que la revista *A+U* dedica al trabajo de Moore en el año 1978, titulado 'Rite of Passage and Place'. Un análisis crítico sobre la abstracción de significados que Moore lleva a cabo sobre arquetipos y formas de hacer importados de diferentes etapas de la historia. Por su importancia en las obras de los primeros años 60 y la depuración constructiva de esos significados que tienen lugar en el Condominio I, el texto de Haag Bletter resulta de suma importancia para el presente trabajo.

7. Como en todo proceso de cambio entre etapas que pretenden ser radicalmente diferentes, los períodos de transición se muestran sensibles al caos y son siempre difíciles de catalogar. En ese sentido Charles Jencks en su libro *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna* trata de inventariar un panorama diverso integrado por manifestaciones de carácter continuista y aquéllas que adelantan un cambio aún por definir y a los que el propio Jencks pone nombre: revivalistas, neovernáculos, contextualistas... Si bien es cierto que la indeterminación de la época impide su consideración como grupos cerrados y excluyentes, resulta interesante la

Fig. 07

Planta baja definitiva del Orfanato de Ámsterdam. Imagen escaneada del libro *Aldo van Eyck works / compilation by Vincent Ligtelijn*, p. 94.

tándose de reacción, conformó un paisaje que huía de la unidad para integrar un panorama múltiple alejado de la conciencia grupal del viejo continente.

Sin un documento único –a diferencia del viejo continente y su *Manifiesto de Doorn* solo unos años antes– capaz de aglutinar la diversidad de respuestas al heroico Movimiento Moderno, la arquitectura americana parece encontrar en *Complexity and Contradiction* (1966), y de forma más residual en *You Have to Pay for the Public Life* (1965), un marco teórico que trata de explicar la respuesta a la ortodoxia en aras de manifestaciones conectadas a la psicología individual y colectiva. Compartiendo un tono próximo al alegato, más centrado en definir una nueva forma de acometer el diseño arquitectónico el primero y un nuevo urbanismo el segundo, ambos defienden posturas o modos de hacer que, de forma paralela a las experiencias europeas, conecten de forma real con un habitante alejado de conceptos ideales, centro de un discurso que se convierte en el eje de las preocupaciones de Charles Moore.

Efectivamente, antes de que cualquiera de los dos (Venturi o el propio Moore⁸) fueran capaz de dar forma a un marco teórico capaz de explicar el cambio, y de forma inversa al proceder europeo, Charles Moore, recién incorporado al cuerpo docente de Berkeley, convierte al “hombre” en el centro de unas obsesiones que parten de la definición de lugar.

“Lugar, es la proyección de la imagen de una civilización en el entorno”⁹

El concepto de espacio físico ocupado que yace en una afirmación recogida en el año 84 pero enunciada desde comienzos de los 60¹⁰ transforma el asentamiento en la única constante compartida por la civilización a lo largo de los años. Su capacidad de otorgar a las personas sentimientos de permanencia constituye el germen de una sociedad que se reconoce a sí misma y reconoce el lugar que ocupa sobre la superficie de la Tierra, definiendo espacios; en definitiva, arquitectura.

De acuerdo a esta certeza que se afianza en Moore con el paso de los años, y recogiendo el guante tendido por la definición de Heidegger, la nueva arquitectura (en realidad la arquitectura sin adjetivos) ha de ser pensada en su concepción territorial.

Fig. 08

Fig. 09

identificación de determinadas características comunes frente al movimiento precedente que también hacen su aparición en la arquitectura de MLTW durante los años que nos ocupan.

8. La coincidencia de ambos arquitectos en tiempo y espacio, y el hecho de que ambos formaran parte de un período de cambio en la arquitectura norteamericana, ha dado lugar a múltiples especulaciones sobre su relación. Coincidiendo por primera vez en Princeton, donde Venturi forma parte del cuerpo docente y Moore llega como posgraduado, la verdad de la relación entre ambos oscila entre la divergencia discursiva –sobre una base común– que no empaña una relación personal que se prolongó hasta la muerte de Charles Moore. Como muestra de tal amistad, Venturi recordaba, con motivo del fallecimiento de Moore, su luna de miel junto a Denise Scott-Brown en la unidad 9 del Condominio propiedad de Moore y cedida a tal ocasión.

9. En el original “Place, is the projection of the image of civilization onto the environment” Keim, Kevin P, and Charles Willard Moore, *You Have to Pay for the Public Life* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 9.

10. Las primeras reflexiones sobre el concepto de lugar que determinan en gran parte la arquitectura desarrollada por Moore y sus socios tras el fin de sus estudios en Princeton quedan recogidos en el artículo *Toward Making Places*, originalmente publicado en la revista *Landscape* en el año 1962 y recogido en el 2001 en el volumen *You Have to Pay for the Public Life* con una selección de artículos escogidos.

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

“El arquitecto monta materiales físicos a partir de los cuales el observador crea, no solo una imagen de un edificio, sino una imagen de “lugar”. Todo esto implica que se ha de distinguir entre “interior” y “exterior”.

La modulación desde el primero al segundo es, y siempre ha sido, uno de los elementos primordiales de la arquitectura.

Durante cierto tiempo nos habíamos preocupado muy especialmente de la consecución de diversos grados de “interior” marcando primero un lugar en el paisaje y segregando luego progresivamente lugares exteriores e interiores de modo que el usuario pudiese ser constantemente consciente de su localización, desde el exterior totalmente natural y no protegido hasta el interior abrigado, recluso y protegido”¹¹

La gradación entre interior y exterior como mecanismo de construcción de lugar ha de ser entendida como la interpretación más territorial del *doorstep* y el *in between* europeos, enfatizando el tratamiento de los “intermedios” a través de su importancia para determinar en las relaciones del habitante con su propia psicología y con el territorio que ocupa.

Su materialización, que acompaña a la arquitectura residencial de los 60, propone una arquitectura doméstica basada en una sucesión de “eventos” que conectan con las diferentes sensibilidades o peculiaridades de los habitantes. Éstos se relacionan de una forma reflexiva con la vivienda que llega a convertirse en el centro de su universo, “uno combina los bienes y adornos de su vida con los sueños para hacer un lugar que solo es de uno. Y al hacerlo construye una imagen del mundo que conoce y la suma a la comunidad que le rodea” (Moore, 1977: 7).¹²

Así, más que el único centro integraba la arquitectura heroica, la vivienda comienza a componerse en torno a “un centro del mundo para sus ocupantes, un centro que sin embargo existe dentro de otros centros mayores”¹³, por lo diferente de su posición, y al mismo tiempo interconectados (pensemos en Orinda¹⁴), alejándose de las homotéticas relaciones planteadas por el mundo de las ideas platónicas referidas por Haag Bletter.

Muchos y muy diversos son los mecanismos proyectuales empleados por Moore, y por extensión, por sus socios en MLTW, para transmitir esta emo-

11. Charles Moore, *La casa, forma y diseño* (Barcelona: Holt, Gustavo Gili, 1977), 31.

12. En una afirmación sobre la que orbita la mayor parte del diseño doméstico que da forma al Condominio y, por extensión, a la presente tesis doctoral.

13. En el original “a center of the world for its occupants, a center which nevertheless exists within a larger centers”. Rosemarie Haag Bletter, “Rite of Passage and Place”, *A + U extra issue*, Mayo, 1978, 61.

14. Ver capítulo 4.

tividad que se aleja de las europeas connotaciones urbanas de lo individual y lo colectivo, para centrarse en la territorialidad del dentro-fuera o, con el tiempo de lo propio-ajeno.

Así, donde Van Eyck construye el umbral a partir de la integración en el edificio de elementos puramente urbanos (o que pueden ser entendidos como urbanos por el habitante), Moore trata de integrar componentes esencialmente naturales, exteriores, que se van domesticando hasta alcanzar, en el interior más puro, grados de sofisticación y simbolismo extremos que conectan con la historia y multiplican los matices de la experiencia interior¹⁵.

La génesis de lo que podríamos considerar arquitectura territorial, que alcanza en el Sea Ranch su medio de expresión más completo, encuentra en la vivienda que Moore construye para sí mismo en Orinda una de sus primeras y más claras manifestaciones. Más allá de sus implicaciones simbólicas (objeto de estudio posterior), la simple disolución de la envolvente a través de la desaparición de las esquinas define un espacio intermedio que aún perteneciendo por completo al habitante se relaciona con el exterior de una forma no hermética ampliando su experiencia en la vivienda y multiplicando sus centros mediante una única operación.

Representante de una forma de entender el cambio, la arquitectura territorial manifiesta en Orinda va especializando su materialización asumiendo la europea negación de lo ensimismado. Se añaden así significados que, en sustitución de la preocupación urbana –y evidentes cada vez más en la arquitectura de Moore– se apoyan en la importancia del entorno (urbano o no) y en la emergente preocupación por las aspiraciones humanas.

“Finalmente nos mudamos, y mi padre construyó dos bañas y luego una casa en el lago en Battle Creek, que era muy común y supongo que era típico de lo que la gente estaba construyendo en aquellos tiempos, modesta y sin pretensiones. Pero después de que mi abuelo muriera, mis padres decidieron construir una habitación en nuestra pequeña casa para mí, y cuando el hombre llegó con planos, pensé que eran simplemente fascinantes. Empecé a hacer mis propios planos para las casas, inventando los usos y las personas que podrían vivir en ellos y lo que querrían, y supongo que fue entonces cuando decidí ser arquitecto”¹⁶

15. Muchos y muy diversos son los mecanismos proyectuales empleados por Moore para transmitir esta emotividad, de entre los cuales destaca la importación de estructuras de la arquitectura clásica como el edículo romano, que permite reproducir un “edificio dentro de un edificio” y dotarlo de especiales matices. Usado en muchas de sus viviendas de principios de los años 60, la inserción de la estructura edicular dentro de las viviendas “reintegra en una ordenación contemporánea uno de los aspectos positivos de las casas Victorianas, su sentido de privacidad y seclusión (admirado por el propio Louis Kahn) y un sentimiento de privacidad que demasiado a menudo se había ido perdiendo en las casas de planta abierta y espacio fluido”, en el original “has reintegrated into the modern plan a positive aspect of Victorian houses, the sense of privacy and seclusion (which Louis Kahn had admired also), a feeling of privacy which was too often lost in houses with open plans and flowing space” (Haag Bletter, 1978: 62). Su carácter, por momentos temporal, llega a ser, paradójicamente, un potente evocador de permanencia y de centralidad, convirtiendo a la persona que ocupa el espacio en el centro del dominio privado. Su escala, su evocación simbólica y su reconocible formalismo lo convierten en un elemento característico del espacio residencial privado que funciona bien en las mencionadas viviendas de los años 60 hasta su aplicación en las unidades del Condominio I. Las posteriores desviaciones de los parámetros señalados desvirtúan algunos de los significados iniciales y se aproximan más al posmodernismo más radical con una evocación menos clara.

16. En el original “Eventually we moved away, and my father built two cottages and then a house on the lake in Battle Creek, which was very ordinary and I guess typical of what people were building in those times, modest and unassuming. But after my grandfather died my parents decided to build a room on our little house for me, and when the man came with plans, I thought they were just fascinating. I began to make my own plans for houses, inventing uses and people who might live in them and what they would want, and I guess that’s when I decided to be an architect” (Moore, 1996: 23).

Fig. 14

Fotografía interior de la Bonham House (1961-1962) en Santa Cruz de Charles Moore y Warren Fuller Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 35.

In vs. out.

A pesar de que es *You Have to Pay for the Public Life*¹⁷ el llamado a completar (en un sentido marginal y reductivo, el mismo en que es tenido en cuenta su autor) la lista de los más significativos tratados sobre arquitectura en la América de posguerra -indudablemente encabezada por *Complexity and Contradiction* y *Collage City*¹⁸-, 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 62¹⁹.

‘Toward Making Places’, co-escrito en el año 1962 por Charles Moore, Donlyn Lyndon, Patrick Quinn y Sim Van der Ryn, adelanta parte del pensamiento reactivo frente a la arquitectura precedente de forma más específica a los generalistas tratados de años posteriores, centrándose en una doble condición, la territorial y la humana, determinantes en la formalización de la arquitectura.

El ensayo²⁰ adelanta buena parte del pensamiento plasmado en la obra residencial desarrollada por MLTW durante los primeros años 60, siendo muy específico en una definición de la arquitectura como acto de posesión, cuya materialización es entendida en el Sea Ranch de forma más literal que el resto de los escritos.

Este acto de establecimiento sobre el territorio en una década como los 60 se enfrentaba al *status quo* de una sociedad cuyo optimismo para afrontar la posguerra determinaba el crecimiento de un entorno enmarañado, caótico, alejado de todo contacto con el mundo 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,

“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 mo-

Fig. 15

Fig. 16

17. 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 la 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 debe ser considerada como la obra de construcción más importante en Occidente en las últimas décadas” en el original “Disneyland must be regarded as the most important single piece of construction in the West in the past several decades” (Moore, 1965: 124), 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.

18. Robert Venturi, 1965 y Colin Rowe y Fred Koetter, 1978, respectivamente.

19. El término generalista no pretende implicar una ligereza de contenidos sino, más bien, el hecho de escritos como los mencionados son capaces de, ya sea centrados en el estudio de la arquitectura o el urbanismo, abarcar un contexto de la evolución arquitectónica en su sentido más amplio, definiendo una situación y una respuesta global.

20. En el año 65, Moore y Lyndon propusieron el desarrollo del escrito en un libro para Ronald Press que constituiría una extensión de éste (inicialmente llamado *Introduction to Architecture* y mas tarde *The Architecture of Place*), y sería ilustrado con imágenes elaboradas por William Turnbull Jr. El libro nunca

Fig. 17

Fig. 18

notonía 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”²¹

La afilada crítica a un urbanismo que ha condenado al ostracismo la figura del hombre es el resultado, para Jacobs, de la imposición de un supuesto orden artificial que, paradójicamente, resulta caótico para el habitante de las ciudades incapaces de reconocer un espacio propio, en lo que constituye un proceso de alienación enunciado también por Moore.

La certeza de que el orden del mundo natural estaba (está) siendo destruido, sin que ningún orden próximo al entendimiento humano estuviera siendo introducido para sustituirlo, constituye para Moore y sus colegas la prueba del fracaso de la arquitectura y la consecuente necesidad de que ésta recupere su naturaleza de “dominio étnico”.

“(...) la arquitectura es un dominio étnico (...) Un lugar, en este sentido no geográfico, es una cosa creada, un dominio étnico hecho visible, tangible, sensible. Como tal es, por supuesto, una ilusión. Al igual que cualquier otro símbolo de plástico, es principalmente una ilusión de espacio autocontenido, autosuficiente y perceptivo. Pero el principio de organización es su propia naturaleza: se organiza como un ámbito funcional hecho visible –el centro de un mundo virtual, el “dominio étnico”, y en sí mismo una apariencia geográfica”²²

El término, importado de la definición de Susanne K. Langer, se convierte en base para la definición de una actuación fundamentada en la toma de posesión de una parte de la superficie de la Tierra en un proceso en que la arquitectura es capaz de abstraer “como la vida es abstraída por el dramaturgo” (Moore, 1962: 31) los valores del territorio. El acto de proyectar se convierte así en un proceso territorial, por los estrechos lazos que establece con el entorno en el que se asienta; pero también humano por los componen-

fue publicado y casi una década más tarde todos los autores se unieron a Gerard Allen para publicar *The Place of Houses*.

21. Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades* (Madrid: Ediciones Península, 1967), 34.

22. En el original “(...) 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”. Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1953), 95.

tes culturales que tiene la toma de posesión primera.

Con la ausente experiencia de los viejos tipos y de las bases para conseguirlos, el reto que planteaba 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 proponía estrategias de posicionamiento frente al proyecto que se movían desde el orden en el territorio a la participación ciudadana. Paralelo al desarrollo del pensamiento arquitectónico preludio del Sea Ranch, su objetivo parece encaminado a la definición de un sistema global

“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”²³

como defensa de la supremacía de una toma de posesión específica del lugar enfrentada a toda generalidad.

“Lo más importante es que debemos “dejar entrar” al usuario, no como un desventurado ocupante que llena una silla en la “sala de estar” o “da escala” al alzado, sino como un participante activo.

(...) El usuario debe poder participar, reclamar a través de sus actos lo que ha sido abstraído para él”²⁴

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

Fig. 22

Fig. 23

23. En el original “The general solution (...) is the diagram of an independent idea, conceived in isolation; the specific solution starts with a place, makes it habitable, and enhances the qualities of the specific place by making it responsive to the needs of the people who use it. (...) our troubles start from too much that is general and too little that is specific, too much that is expression and too little that is response, too much that is invention and too little that is discovery”. Charles Moore, ‘Toward Making Places’ en *You Have to Pay for the Public Life* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 91.

24. En el original “Most importantly, we must “let in” the user, not as a hapless occupant filling a chair in the “living room,” or “giving scale” to the elevation, but as an active participant. (...) The user must be allowed to participate, to reclaim through his acts that which has been abstracted for him (Moore, 1962: 97).

Fig. 24

Fig. 25

Exhortando la expresión humana como base de la actividad o,

“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 miríada 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.”²⁵

El reconocimiento de la expresión humana como base de su actividad o la recuperación de la función simbólica como origen de la consecución de significados se convierten en la antítesis de la imperante “forma sigue a la función”. De este modo 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 desde la definición de una envolvente en el territorio es la que Lyndon desarrolla en torno a la creación de un marco capaz de convertirse en membrana entre el interior y el exterior, cuyas cualidades son capaces de ordenar el espacio y dirigir la experiencia de los habitantes. Una reflexión que comienza en la revista *Landscape* y termina con la publicación de *The Place of Houses* en el año 74, en lo que supone una reinterpretación del pensamiento desarrollado en el seno del Team 10 reformulado en torno a la incipiente preocupación ecológica que se asienta en Berkley en los albores de la década.

25. En el original “The places that man first made were easily identifiable in the midst of natural order and were symbols of his occupation. He needed no state flags, crosses on top, nor wagon wheels on his lawn. (...) Significant buildings evolve from human intercourse and action, and can even evoke them, but if the form derives from some arbitrary, formalist code of aesthetics, out of contact with the client, then it can slowly strangle life (...) We flatten magnificently sculpted land for homes, and yet build artificial hills on the roofs of city garages. Clearly we are caught somewhere between the dollar and the dream, each of which is an evasion of the real issue (Moore, 1962: 101).

Las palabras de uno y otro (Moore y Lyndon) otorgan a la creación de un límite la 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.

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), independientemente de las consideraciones meteorológicas y directamente ligado a 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 una elaborada jerarquía de interiores cuyas condiciones térmicas o la presencia del aire fresco 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 los grandes hipermercados.

La geométricamente creciente responsabilidad que comienza con la selección de un territorio y la definición del orden que determina qué es exterior y qué es interior²⁶ 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.

Éste se convierte en 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 y que Moore y Lyndon enarbolan tras su paso por Princeton. El objetivo ya no es la la expresión de nuestra individualidad, sino de la forma en que los usuarios “fijan” la realidad, o en nuestra conexión con la psicología colectiva, para encontrar medios de expresión de esa realidad con los que el habitante pue-

26. “El primero, y más simple, acto de posesión es establecer un interior que está separado del exterior” en el original “The first, and simplest, act of possession is to establish an inside that is separate from the outside” (Lyndon, 1962: 93).

Fig. 26

Fotografía exterior del mirador de la Unidad 4 del Condominio. Imagen escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 62.

da conectar.

La idea enunciada, sorprendentemente próxima a las propuestas de van Eyck y los Smithson sobre los espacios intermedios, ahonda, para Moore y Lyndon, en un respeto material y constructivo hacia los materiales del entorno. Contrarios a la generalización producida por la superindustrialización de posguerra y como miembros del Instituto de Diseño Ambiental dirigido por Halprin, proponen materializar un escenario capaz de respetar y hacer visibles los procesos de construcción del paisaje natural, por un lado, y los recursos creados por el hombre, por otro.

En lo que *a priori* representa un discurso utópico (de difícil traslación arquitectónica) 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 y perfectamente apropiado a un entorno como el que años más tarde encuentran en la costa pacífica.

Fig. 27

Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

Fig. 33

Geodas, huevos de pascua y muñecas rusas.

“La mejor manera de describir el mundo de Moore es a través de uno de sus dispositivos favoritos, la geoda: un trozo de roca esférica que se parece a cualquier otra hasta que se abre, y uno descubre los cristales brillantes que se incrustan en su interior (...) Era a la vez de voz suave, arraigada en los buenos modales del medio oeste, usualmente vestido sin pretensiones con un blazer de pana o azul marino. Pero en el interior había una mente de notable riqueza, asombrosa memoria, hipercuriosidad e ingeniosa imaginación”²⁷

El tratamiento del umbral como herramienta de proyecto que proponen Moore y Lyndon incorpora la premisa de establecer un diálogo con el entorno natural. Éste, ausente *a priori* de los densos desarrollos urbanos propios de la reflexión de la época, solo puede ser entendido 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 (incluyendo aquellos referentes a la intelectualidad) se sitúan en costas separadas por miles de kilómetros de 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 propio que encuentra en el Sea Ranch un vehículo de desarrollo. Las raíces de éste, y de los ya mencionados proyectos residenciales que MLTW desarrolla durante aquellos años, 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 adquirido durante sus viajes de juventud, para comenzar dos años de trabajo en despachos profesionales que le permitan habilitarse como arquitecto. Su labor en estudios como el de Joseph Allen Stein, miembro del grupo *Télesis*²⁸, y el intenso clima de la ciudad, unidos a una predisposición

27. En el original “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 encrust 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” Kevin Keim, *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 3.

28. Fundado en el año 1939 como la evolución americana de otros grupos de reflexión arquitectónica tales como CIAM o MARS, *Télesis* estaba compuesto por eminentes miembros del panorama arquitectónico tanto de Berkeley como de San Francisco, lo que condicionó la dedicación de buena parte de sus esfuerzos a la arquitectura de la *Bay Area*.

29. Lewis Mumford es el primero en acuñar ese término en “The Skyline [Bay Region Style]”, *New Yorker*, Octubre 11, 1974, pp. 106- 107.

natural a la tradición autóctona, determinaron una temprana inclinación hacia la *Bay Region School*³⁰ que recogen sus palabras de aquellos años:

“A lo largo de las autopistas de la Costa Oeste hay vallas publicitarias que promocionan una especie de cerveza que anuncia: “Es una suerte vivir en California”. Durante más de medio siglo, esto ha sido literalmente cierto, especialmente para los arquitectos. Ha habido ubicaciones magníficas, abundante buena madera, un clima benigno, bastante dinero y una forma de vida que jamás existió antes en ningún lugar. Además de esto, ha disfrutado de una tradición nativa de montar piezas de madera para producir edificios que son fáciles, naturales y con una alta capacidad decorativa. La tradición de la construcción es tan fácil, y tan atractiva, que durante este medio siglo, a pesar de que apenas ha cambiado, ha sido percibida como “contemporánea” por el resto del mundo. Era “contemporánea” en 1908, y, la misma construcción, es un buen diseño “contemporáneo” en 1958. Pero el arquitecto de California que trabaja en el idioma local tiene que enfrentar nuevos problemas. Por un lado, la tradición japonesa de 1200 años de ordenar piezas de madera similares a las suyas con refinamientos y excelencias que apenas puede ignorar, por muy diferentes que sean las dos culturas. Por otro lado, el arquitecto tiene que hacer frente a la explosiva expansión de la población de California y la urbanización concomitante, la necesidad de construir en las ciudades, más grande que nunca, hechas de un nuevo conjunto de materiales, y exigir un tipo de organización más formal y menos pintoresca de las que puede manejar en su idioma actual. El arquitecto de la Costa Oeste tiene detrás de él una tradición que incluye algunas de las casas más agradables del mundo. Pero ya no puede crear sus edificios simplemente con el sentimiento de la tradición. Se enfrenta a elecciones entre otros modos de hacer y otros logros, si quiere conseguir el mejor resultado con sus materiales y su entorno cambiante. Le guste o no, es un ecléctico. Se en-

30. En el original “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. It was “contemporary” in 1908, and the same thing is good “contemporary” design in 1958. But the architect in California working the local idiom has to new problems to cope with. There is on the one hand the 1200-year-old Japanese tradition of putting together pieces of wood similar to his own with refinements and excellences which he can scarcely ignore, however different the two culture are. On the other hand the architect has to face California’s explosively expanding population, and the attendant urbanization, the need for building in cities, bigger than ever before, made of a new set of materials, and calling for a kind of organization more formal and less picturesque than he can manage in his present idiom. 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 that 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

Fig. 34

Planta de la casa de campo Gregory (1926-1927) en Santa Cruz, California, de William Wurster. Imagen escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 126.

frenta a problemas que nunca antes habían existido, y es de su incumbencia entenderlos, y entender las influencias que actúan sobre él, para poder cristalizar su significado y solo entonces poder empujarlos a la parte trasera de su mente, para practicar el “olvido creativo”, para ser libre de crear una arquitectura que será la respuesta a estos problemas”³⁰

Tan extensa como pertinente, la declaración de Moore define la fuente de la poderosa influencia que lugar y material ejercen sobre su propia obra. Pero también 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. Sus palabras, además de dibujar un esbozo de la arquitectura del momento, son la perfecta muestra de admiración hacia los arquitectos de la *Bay Region*, cuya primera generación se convierte en poderosa influencia en años posteriores, siendo los integrantes de la segunda³¹ sus maestros directos en los primeros años de profesión.

Las palabras de Moore y su fijación hacia el movimiento son sin embargo parciales en el reflejo de la realidad californiana en su totalidad. 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 de la mano de Schindler y Neutra, en quienes además pervive la importancia del entorno geográfico.

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 conocimiento de la arquitectura de Los Ángeles³², es difícil obviar la influencia que la modera 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.

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

Fig. 38

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”. Charles Moore, *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 30.

31. La primera generación de arquitectos “de la bahía”, localizada entre 1880 y 1920 se considera integrada por Bernard Maybeck y Willis Polk además de A. Page Brown, Ernest Coxhead, John Galen Howard, Julia Morgan, Louis Christian Mullgardt. La segunda generación se sitúa entre la década de los años 20 y 1942, y se consideran componentes de la misma a Gardner Dailey, William Merchant, Henry Hill, y William Wurster.

32. La escasa producción escrita que se conserva de los años universitarios en Princeton de Moore y Lyndon deja clara la admiración por los trabajos desarrollados en el norte de California obviando la evidente importancia y difusión de las experiencias desarrolladas en el sur. A pesar de ello, las constantes referencias a los trabajos propuestos por *Arts & Architecture* y a buena parte de la arquitectura residencial de Schindler y Neutra dejan clara la constante revisión de una forma de hacer arquitectura cuyos principios fundacionales no resultan tan distantes.

Fig. 39

Fig. 40

Fig. 41

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. 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, en su segunda llegada a California, es capaz recoger.

El caso norteño merece una mirada específica a la figura de William Wurster quien, además de la especial relación que establece con Moore a partir del año 1959³³, resulta una figura clave del desarrollo de un discurso arquitectónico capaz de crecer (reinventándose por momentos) en un panorama dominado por los preceptos del *International Style*. Su adscripción a la arquitectura de la *Bay Area*, dirigida por su condición de californiano, se apoya en una conciencia total del espacio y tiempo ocupados, que hace de la construcción del mencionado intermedio una consecuencia casi natural del proyectar. Desde el comienzo de su producción arquitectónica, en cuyos albores destaca la Gregory Farmhouse³⁴ (1929), la construcción del límite vuelve la mirada a la posición vernácula ante el clima, a través de una traslación de elementos que destacan por su literalidad. El patio (de aproximación y primera estratificación espacial), el porche, que protege el norte de la casa, y la terraza, capaz de llegar a ser una extensión de las habitaciones, se convierten en los tres elementos sobre los que se articula la construcción de la frontera. Su uso y su construcción en estas primeras etapas del trabajo de Wurster no incorporan más novedad sobre la arquitectura vernacular de quien heredan la forma, más que la pureza de las formas, el cuidado en la ejecución del *ballon frame*³⁵ y cierto orden estratificado que otorgan al edificio un carácter narrativo. Esta sencillez en concepto y ejecución -herencia de la admirada dualidad casa-jardín de Maybeck³⁶-, apoyada por el precepto de que la pureza arquitectónica o la determinación estilística no podía estar por encima de las formas de vivir, acompañan durante toda su vida a un Wurster ajeno, a pesar de su omnipresente presencia en la vida docente³⁷, a la crítica o el desarrollo de un discurso intelectual en torno a sus obras. Pese a ello, la tríada patio-porche-terraza inicia un tímido desarrollo en su arquitectura desde la década de los 30, en un proceso de sofisticación que incorpora matices y significados nuevos a cada uno de los elementos animada por la

33. Fuertemente implicado en las labores de gestión docente en la Universidad de Berkeley y relacionado con otras muchas instituciones, Wurster conoce a Charles Moore durante una de sus estancias en Princeton, proponiéndole, al conocer no solo sus méritos sino su poderosa fijación con California, dirigir el departamento de proyectos de su Universidad.

34. La influencia de la Gregory Farmhouse en el Condominio aparece como tema recurrente en las referencias al proyecto que sus autores (especialmente Moore y Turnbull) realizan durante años. En ellas se apela al interés despertado por la capacidad de la obra de mantener los valores de la arquitectura del territorio incorporando una cuidada estratificación y cualificación espacial. Por encima de tales intereses (presentes en cualquiera de las obras que Wurster realiza durante la década de los años 30) se impone una evidente referencia formal. La capacidad de la granja de reivindicar su posición en el territorio y su cualidad artificial (aunque complementaria) sobre él que determina la posición de la torre se convierten en imagen poderosa para MLTW. La elongación de la Unidad 10, situada en la parte alta de la loma y reconocible como hito del conjunto, son consecuencia directa del simbolismo de la Farmhouse o de otras edificaciones próximas como Fort Ross, que emplean la altura como mecanismo de toma de posesión del terreno en el que se insertan.

35. El *ballon-frame* es un sistema de construcción con madera que da forma a la mayor parte del paisaje americano y a su extendido DIY. Las piezas reducen su tamaño y potencian su esbeltez y ligereza en un entramado denso pero liviano en el que todas las uniones son clavadas.

libertad que otorga la ausencia de todo dogma de diseño. Así, con una conciencia creciente de la importancia del espacio *indoor-outdoor*, los espacios límite, sin dejar de lado su capacidad de incorporarse a una de las mencionadas categorías, comienzan a especializarse en las viviendas que Wurster desarrolla para Pasatiempo, una comunidad residencial próxima a la costa norte de la bahía de Monterrey que se convierte en el campo de pruebas de un intermedio matizado. Se desarrollan nuevas y especiales estancias como la *kitchen cave*, una estancia exterior excavada en el basamento de la vivienda que trasciende las funciones de un porche para dar servicio al interior de la vivienda -que aparece por primera vez en la Hollin House³⁸- para convertirse en una operación recurrente; así como el *glazed corridor* capaz de ampliar las funciones del porche; o la contingente *room without a name* como espacio de relación entre interior y exterior capaz de adaptar sus funciones a las necesidades requeridas. Pero también se reintegran los elementos en un sistema jerárquico no lineal, como en la Butler House, que atomiza la vivienda en cuatro unidades interconectadas por un sistema de porches. Éstas rodean a un patio interior a todas ellas, eliminando el recorrido único y extendiendo los espacios interiores hacia sus exteriores más próximos que se cualifican: el estar se completa con el estar-porche, pero también con el estar-terraza, llegando a confundirse sus límites. La protección y aprovechamiento del clima se mantienen, pero determinan unas nuevas relaciones en la vivienda condicionadas por el uso de los espacios intermedios.

La especialización de estos intervalos, enunciados por primera vez en el conjunto residencial de Pasatiempo, pierde fuerza en la arquitectura de un Wurster presionado por la intelectualidad defensora del dogma moderno durante la década de los 30, volviendo al primer plano de su producción tras el que parece un encuentro liberador con la arquitectura de Aalto en un viaje a Europa durante el año 37. Desde ese momento las viviendas Saxton Pope #2, Coleman, la aportación a la experiencia Case Study o la George Pope House, suponen la recuperación más expresiva de un espacio membrana que, en la mayoría de los casos, mantiene la fidelidad constructiva y material, supeditando su especialización funcional a la posición relativa que ocupa con respecto al resto de las estancias.

La arquitectura del sur propone una construcción del límite que combina el aprovechamiento climático con el interés por nuevas formas y espacios.

Frente al regional modernismo de las propuestas de Wurster empieza a definirse así un nuevo lenguaje, con Neutra y Schindler como impulsores, en el

36. Marc Treib. *An Everyday Modernism: the Houses of William Wurster*, (San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art, 1995), 27. La arquitectura de Maybeck muestra la cara más sobria del estilo de la bahía a través de espacios (arquitectura, pero también un cuidado tratamiento del paisaje circundante, el jardín) capaces de construir una narración.

37. Como ya se ha mencionado anteriormente, si bien su influencia docente no se realiza a través de lo discursivo, si lo hace a través de la gestión, que le permite seleccionar a los integrantes de los cuerpos docentes, como ocurre en el MIT y Berkley a partir de la primera mitad del s. XX.

38. Construida solo un par de años después que la Gregory Farmhouse, la Hollins House mantiene la inocencia constructiva de la primera adelantando una sofisticación que formaría parte de la obra de Wurster durante los años siguientes (con distintos niveles de acierto). Una situación intermedia que la convierte en un objeto valioso que incrementa su interés con la incorporación de los mencionados dispositivos de uso, que no hacen sino especializar las funciones de los elementos de la arquitectura tradicional. Si bien tales espacios no llegan nunca a ser poseedores de la radicalidad suficiente, su mero planteamiento (en una generación que controla el riesgo propositivo) resulta tan interesante como revelador de muchas de las cuestiones que atañen a la envolvente del Condominio.

Fig. 42

Planta de cubierta una de las primeras propuestas para el proyecto para la Casa Schindler-Chace (1921-1922) de R. M. Schindler. Imagen tomada del archivo digital del AD&A MUSEUM, UC Santa Barbara. [ref. 05/11/2017, 18:00]. Web: <<http://www.museum.ucsb.edu/collections/architecture-design>>

que el espacio intermedio se construye como un dispositivo multifuncional. Pensemos, por ejemplo, en la Kings Road House que, en una aproximación al mundo hippy³⁹, Schindler construye para él y su esposa y el matrimonio Chance (Clyde Chance actuó como constructor de la misma) en 1922. Casi contemporánea a la Gregory Farmhouse de Wurster, la gramática de la vivienda bebe de unas fuentes radicalmente distintas que se apoyan en la tectónica de nuevos materiales, como las pantallas de hormigón armado, para dar forma a un volumen único que mantiene cierta conexión con la pastoral serenidad de Taliesin⁴⁰ y que, más allá de su rotundidad material solo puede ser entendida a través de sus límites. Organizada a través de dos pabellones en “L” que otorgan a cada familia un hall de entrada, un estudio con baño, un patio cerrado y dos terrazas sobre la cubierta, las dos familias comparten una cocina y un apartamento de invitados que se configuran como tercera “ala” del conjunto. Éste, organizado como una entidad de 3 brazos, da forma a distintos espacios dentro del jardín común que permite un primer estrato de intercambio de cualidades entre interior y exterior consecuencia del orden interior y de una materialidad que combina las piezas prefabricadas con ceramios de vidrio, siendo aquellas las encargadas de dotar de privacidad a cada una de las 3 partes del conjunto. Esta organización matérico-estructural que permitía la sustentación de la cubierta, a través de un sistema de vigas de madera apoyadas en un extremo en la pieza prefabricada, y en el otro en dos pilares de madera, tiene como resultado estancias que combinan la dura opacidad de uno de sus lados como la apertura total en el lado opuesto, permitiendo la visión del jardín desde cada una de las esquinas de la estancia en un grado distinto en función de su proximidad. El espacio intermedio, más próximo aquí al *engawa*⁴¹ japonés, en virtud de su ambigüedad espacial y material, ya no es mero resultado del juego posicional de unas piezas reconocibles (patio, porche, terraza), sino que se configura como condición *sine qua non* del proyecto, siendo difícil entender el interior del mismo de forma autónoma.

El pensamiento global entre interior y exterior que adelanta Schindler aparece, de forma más clara si cabe, en la arquitectura de un Neutra que añade a su fuerte interés por la relación entre naturaleza y arquitectura el mundo perceptivo del habitante. El espacio intermedio se transforma en un dispositivo⁴² capaz de establecer conexiones y difuminar los límites, pero también de permitir al habitante una concepción simultánea del dentro y el fuera. Las estrategias para entender este espacio narrativo que empieza en la arquitec-

Fig. 43

Fig. 44

Fig. 45

Fig. 46

39. Resulta curiosa la denominación “hippy” en este punto del texto por el muy frecuente uso del término en referencia al Sea Ranch a lo largo de los años. No solo por el marco temporal, sino por la ambición de la operación por integrar arquitectura y entorno en una comunidad orgullosa de sentirse como tal, la operación se asoció durante años al término “hippy-chic”. La alteración que el tiempo ha producido sobre el lugar ha hecho que hoy día una comunidad sin barreras prohíba paradójicamente la entrada a los no residentes bajo la advertencia de “respuesta armada”.

40. El rechazo a la Modernidad que acompaña a la generación de los 60 no alcanza a la influencia que la obra de Wright ejerce sobre Moore en sus inicios profesionales. Su profundo americanismo y la relación que establece con el paisaje (de forma especial en Taliesin West) se convierten en modelo a imitar (siempre tras una profunda reinterpretación). Incluso con una carrera consolidada que comienza a dejar de lado el lenguaje del continente para adentrarse en derivas de otra índole, Moore dedica en el año 74 un capítulo a los mecanismos de integración en el entorno dentro de los que la producción “wrightiana” ocupa un lugar esencial.

41. El Doctor José Vela Castillo, en su tesis doctoral *Un lugar para el orden*, defiende la interpretación que la arquitectura de Neutra hace del *engawa* japonés. Éste, como porche de acceso elevado, constituye el primer estadio de acceso a la vivienda calificando el umbral de una forma mucho más específica que la occidental. Su profunda relación con un entorno que lo condiciona (y determina esa ambigüedad interior-exterior) lo sitúa, como afirma Vela, en una posición sumamente adecuada al entorno californiano.

Fig. 47

Fig. 48

Fig. 49

tura y termina en el paisaje californiano evolucionan con la arquitectura de Neutra, siendo interesante el paso de la *promenade* que como membrana mutable recorre la Lovell Beach House (contemporánea⁴³ de la Gregory Farmhouse y de la Kings Road House), a las sutilezas de una construcción que exporta al exterior áreas pertenecientes al interior de la vivienda. Elementos como el pavimento o la chimenea en una posición límite salen de la vivienda que introduce de forma simultánea fragmentos de lo desgobernado en el espacio confinado, a través de la disposición de aleros profundos que pervierten la claridad entre dentro y fuera, como en la casa Beard, hasta llegar al último estadio de tratamiento del límite. En éste, de forma mucho más dramática que en Schindler, las últimas viviendas de Neutra entre las que se encuentran las casas Bailey o Kauffmann la casa puede entenderse como umbral en su totalidad que desplaza la estructura al exterior, originando un espacio de libertad total capaz de adoptar formas, materialidades y funciones muy diversas que descartan toda consideración unitaria del espacio intermedio. La interpretación matérica y discursiva que norte y sur hacen del límite en 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 Whitaker⁴⁴ a partir de 1959. Una influencia que, como hemos visto, se estructura por primera vez como discurso en el ensayo publicado para la revista *Landscape* pero que fundamentalmente se desarrolla en una serie de viviendas unifamiliares que empieza con la Bonhan House en el año 61⁴⁵.

A través de ambas manifestaciones (la teórica y la puramente proyectual) se hace visible el desarrollo de un lenguaje formal importado de la tradición de la Bahía, en el uso de materiales y la reinterpretación de estructuras que tradicionalmente daban forma al espacio intermedio (patio-porche-terrazza) manifestando una profunda preocupación por el dónde (espacio) y el cuando (tiempo). Un influjo que permanece en el plano de lo gramatical y es capaz de trascender desde éste (a través de la re-interpretación, re-colocación o la re-formalización insólita) para ahondar en el mundo de los significados que conecta directamente con las reflexiones en torno al límite extraídas de la arquitectura de Neutra y Schindler. La gramática del norte y la semántica del sur.

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

42. De forma similar a la especialización de espacios propuesta por Wúster.

43. El análisis de los proyectos y su proximidad geográfica hace que la superposición temporal resulte especialmente interesante.

44. Como ya ha quedado reflejado en ocasiones a través de estas páginas, la cohesión del grupo se basó en una coincidencia geográfica acompañada del desarrollo de intereses comunes muy ligados, por otro lado, al lugar. California se erige, pues, como poderoso nexo de unión que recoge a unos Moore y Lyndon recién llegados de Princeton, pero también a un Richard Whitaker que comienza su carrera profesional como Assistant Teacher de Lawrence Halprin en Berkeley o William Turnbull Jr., contratado en las oficinas de SOM en San Francisco.

45. Cuya autoría corresponde a Charles Moore y Warren Fuller (y la no confirmada pero si mencionada y posible colaboración del equipo de MLTW).

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 habitante como centro de un tratamiento de la envolvente que tiene como protagonista no al entorno por sí mismo, sino a la relación que éste establece con el hombre. Unos lazos que trascienden 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 ésta.

Este paradójico⁴⁶ intercambio de roles en torno a la importancia del hombre como sujeto doméstico determina la consideración del Condominio como arquitectura capaz de construir cotidianidad desde los espacios intermedios, haciendo ciertas consideraciones como las de Joseph Allen Stein,

“Charles, por supuesto, jugó un papel importante en el diseño de Sea Ranch, que era altamente expresivo del Estilo de la *Bay Region*, y considero una de las expresiones modelo de un estilo orgánico regional en la arquitectura...”⁴⁷

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”⁴⁸ de origen atávico. De nuevo, norte y sur.

Sea como fuere, y más allá de toda etiqueta, el Condominio 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 “la dualidad que se obtiene entre una prenda exterior peluda y su forro interior de terciopelo”⁴⁹, siendo capaz de construir una nueva imagen de domesticidad que, desde los precedentes, da un paso adelante hacia una propuesta nueva y, quizá, única.

“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”⁵⁰

46. Hablar aquí de paradójico hace referencia a la diferencia entre lo que realmente es y a lo que se espera de. Así, la realidad es que Neutra y Schindler sitúan al habitante en una posición central de su discurso pese a que, su consideración de baluartes del International Style ampara un previsible olvido del hombre en sus propuestas. La reductiva diferencia entre el norte (de California), preocupado por el habitante, y el sur, centrado en la pureza de la forma, pierde aquí toda credibilidad.

47. En el original “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...”. Kevin Keim y Charles W. Moore. *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 28.

48. En el original “constructive purity” (Frampton, 1980: p.297)

49. En el original “the duality that obtains between a shaggy outer garment and its velvet inner lining” (Frampton, 2003: 130)

50. En palabras de Louis Kahn durante una conferencia en Otterlo, 1959.

Fig. 50

Plano del Condominio. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 35.

Límite mutable.

“En una composición aditiva, los elementos, en lugar de estar organizados entre ellos como partes de un total que es más grande que la suma de las partes, son simplemente añadidos uno tras otro, en espacio y tiempo, a fin de ser leídos como una narración”⁵¹

El sistema que construye un edificio, el Condominio I, *a priori* desprovisto de cualquier orden, 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.

Estos toman forma en el edificio como una reinterpretación de la triada de espacios intermedios base de la arquitectura de la *Bay Area* (patio-porche-terrace) 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 de primer orden 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 mismo⁵² y construir una jerarquía interior.

La primera aproximación a la escala humana de un volumen que, como si de un gran accidente geográfico se tratara, parece mostrarse 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 recepción de los ocupantes. El primero de estos dos fragmentos se encarga de recoger, en un primer estrato de bienvenida, 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 x 20 metros cua-

Fig. 51

Fig. 52

Fig. 53

Fig. 54

51. En el original “In additive composition, the elements, instead of being organized with each others as parts of a whole which is greater that the sum of the parts are simply added one after another, in space and time, to be read as a narrative” (Moore, 1996: 56), 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 editada por Kevin Keim.

52. El Doctor José Vela Castillo, en su tesis doctoral *Un lugar para el orden*, dedica la aseveración “toda la casa es un umbral” a la última etapa residencial de la arquitectura de Neutra, incluyendo la propuesta para las *Case Study Houses*, que cualifica en su totalidad a la vivienda como espacio intermedio. En cierto modo, un estudio pormenorizado de las unidades del Condominio y la estancia en ellas desvela un funcionamiento del interior que permite tomar prestada la aseveración del Doctor Vela para su definición.

Fig. 55

Fig. 56

Fig. 57

Fig. 58

drados, 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 desde la distancia como una perfecta barrera, el espacio confina por primera vez el exterior en un recinto accesible que actúa como funcional respuesta a la llegada de vehículos. Un lugar que sigue siendo intemperie pero cuyas vistas se ven limitadas por cuatro grandes paramentos homogéneos contruidos con un basto entablado de secuoya.

A los ya mencionados destinados al aparcamiento se suman el paramento correspondiente al acceso, en el que se disimula una puerta hacia un recinto de instalaciones y servicios del conjunto y el cierre suroeste, una pared de madera continua de 2 metros de altura en el que se recortan dos puertas de entrada a las Unidades 8 y 9. 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 más abajo.

Si la imagen del espacio que el edificio ofrece al franquear su entrada 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 y los 20 metros en el sentido de máxima pendiente del terreno y 16 y 8 metros en el sentido contrario, son las unidades del conjunto (a excepción de la 9, la más septentrional y propiedad de Charles Moore hasta su fallecimiento) las encargadas de limitar un territorio 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 patio y se desparra 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 x 8 metros cuadrados que, frente a la Unidad 8 (con acceso a través del patio de vehículos), “arquitecturiza” el patio sin ocuparlo, otorgando a los habitantes un espacio de encuentro o estancia; un volumen que mira al océano.

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 sin embargo 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.

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. 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 vivienda 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 nortea 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 del sur que se formaliza en nuevas estructuras: invernaderos, patios vallados, ventanas proyectadas sobre la bahía, extensos miradores o lucernarios. 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 “mute” condiciona el tratamiento del tercer estadio de los espacios intermedios. Se

Fig. 59

Vista isométrica de la unidad tipo del Condominio. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 37.

trata de la *big room*, o el gran espacio interior que, dentro de cada vivienda queda liberado de toda función específica, extendiéndose como un fluido que subordina a los límites sus funciones.

El entendimiento de estos tres estadios de intimidad gradual, irremediablemente conectados, ha de realizarse de forma conjunta pero también específica para cada una de las 10 unidades que encuentran en sus fronteras la especialización ventajosa que las aleja de todo dogma.

El interior de cada una de ellas se compone por una única estancia de 24x24 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.

Unidad 1 (*Unit #1*):

La Unidad 1 está en la cresta del gran edificio, ubicada en el límite de la loma. Es una de las dos únicas unidades que no yacen bajo la el plano de cubierta común, con su techumbre orientada en perpendicular a aquella y su fachada más alta enfrentada al sur. Se empareja con la Unidad 10, la cual está al otro lado de la loma en un edificio separado, para formar las dos torres (si bien la Unidad 10 es la auténtica atalaya del conjunto) que marcan la silueta del Condominio desde una lejana distancia. El terreno entre ellas, con una magnífica vista sur sobre la costa, es uno de las cuatro protuberancias que definían una cavidad en la tierra y fue la base de la ubicación del Condominio.

La más elevada en la cadena de unidades que corona la colina en el lado sur del patio, la Unidad 1 es suficientemente alta de forma que su planta está por encima del nivel del ojo del visitante que pasa por el patio situado más abajo. Los escalones de madera situados en la subida de la colina ascienden desde el patio para encontrarse, cerca de la parte alta, un pequeño porche de entrada y una escalera que se proyecta hacia el exterior desde la superficie del edificio.

El interior de la Unidad 1 es atravesado por 3 diferentes líneas de visión: hacia el este, inmediatamente próximas, están las rocas y los pinos de la

Fig. 60

Croquis de plantas de una unidad (superior izquierda), de la Unidad 4 (superior derecha) y de una unidad (inferior derecha e izquierda) del Condominio. Dibujos de Charles Moore escaneados del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 121.

loma, visibles a través de un mirador de 3 ventanas cuadradas, con sus alféizares más bajos que la cresta de los riscos. Este mirador rodea el edificio hacia el sur, donde una puerta corredera se abre a una dramática vista sobre el abrumador prado y bajo la desigual línea de costa. Escalones de secuoya bajan desde aquí al terreno en pendiente. La estructura de cuatro postes ocupa esta esquina de la estancia, con sus columnas marcando un lugar definitivo desde el que sesr capaces de mirar más lejos. Diagonalmente atravesando la gran estancia, un ancho mirador se abre a las vistas sobre la parte alta del patio, y fuera sobre el horizonte del océano y *Bihler's Point*. Sobre la estructura de cuatro postes, está el espacio para la cama, encerrado por muros con altura de pasamanos, e inundado por luz desde el gran lucernario cuadrado superior y por una ventana alta que arroja el primer sol de la mañana.

“Alice Wingwall y yo (Lyndon), fuimos los primeros propietarios de esta unidad, y nunca hemos dejado de lado a la memoria del expansivo espacio, del sol de la mañana, y las vistas a lo lejos en la costa, o la intimidad del espacio de estar debajo, con la mesa familiar colocada en el mirador del lado del patio. Teníamos tres niños pequeños entonces: el armario de la escalera se convirtió en el dormitorio del mayor, una cesta de mimbre en el armario del baño proporcionó el del pequeño y una especialmente diseñada plataforma asentada en lo alto de los escalones con una puerta oculta se abría por las noches para ser la habitación del mediano. Éramos más felices que las almejas.

Un tiempo después, en 1967, nos trasladaron a Massachusetts, y la unidad pasó a otras manos, y ha tenido una sucesión de cuidadosos propietarios desde entonces. Nuevos pisos se han puesto en su interior, los suaves muros de madera del bloque de la cocina y el baño han cambiado de color. Disposiciones de mobiliario habitan el espacio de forma diferente con cada propietario, tocando nuevos acordes en las localizaciones proporcionadas: enfrente de la estufa de leña en la parte alta del espacio, bajo el confortable edículo, y en los miradores que tocan la colina

Fig. 61

Fig. 62

53. En el original “Alice Wingwall and I were the first owners of this condominium unit, and we have never put aside the memory of the expansive space, of the morning sun, and the views far along the coast, or down into the intimacy of the living space, of the morning sun, and the views far along the coast, or down into the intimacy of the living space below, with the family table placed in the court-side bay. We had three young children then: the closet by the stair became a bedroom for the oldest, a wicker basket in the closet by the bathroom provided for the youngest, and a specially designed highstepped seating platform with a hidden door opened to become a bed chamber at night for the mid-sized. We were as happy as clams. Shortly after we moved to Massachusetts, in 1967, the unit passed into other hands, and has had a succession of careful owners since. New floors have been put in, the smooth wooden walls of the kitchen/bath blocks and the four-poster’s edge have changed colors. Arrangements of furniture inhabit the place differently with each owner, playing new rifts on the locations provided: in front of a woodstove in the highest part of the space, under the comforting four-poster, and in bays toeing the hill or thrusting out toward the sun and the sea”. Donlyn Lyndon y James Alinder, *The Sea Ranch*, (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 45.

Fig. 63

Fig. 64

Fig. 65

con la punta del pie o empujan fuera hacia el sol y el mar”⁵³

Unidad 2 (*Unit #2*):

El acceso, como ocurre en la Unidad 3 con la que comparte una fachada al patio, por momentos especular, se oculta del espacio común a través de un cerramiento de secuoya que oculta los 16 escalones que, en un único tramo, conducen al interior de la vivienda.

Éste pertenece a la familia de unidades que tuvieron que sustituir la estructura edicular por un espacio abuhardillado⁵⁴ que ocupa la mitad de la planta correspondiente al acceso, generando un espacio comprimido que se amplía hacia el este, no solo a través de la doble altura, sino del espacio invernadero que vuela sobre el perfil de la colina y que actúa como colchón climático y visual.

Unidad 3 (*Unit #3*):

La bajada de la pendiente determina en la Unidad 3 un acceso similar al de la Unidad 2, adyacente, que aquí reduce el número de escalones a 4.

El interior del espacio incorpora los elementos de edículo y “casita con alforjas”⁵⁵ que, en este caso, se disponen de forma diagonal. Se libera así un espacio en el acceso desde el que, siguiendo la diagonal opuesta, percibimos la entrada de luz a través de un extenso mirador que ocupa todo el ancho de la pieza, 24 pies, y vuela 1,5 metros sobre el perímetro del edificio. De una única altura, el mirador cuenta en su parte este con un lucernario que amplía la entrada de luz a la vivienda. Es una de las únicas unidades en que la exposición al exterior no se lleva a cabo en fachadas contiguas.

Unidad 4 (*Unit #4*):

Cuenta con un acceso similar a la Unidad 3 a la que, como ocurría en los dos casos anteriores, se muestra adyacentes (las Unidades 2, 3 y 4 construyen el lateral más regular de todo el conjunto).

Con la sustitución del edículo por la incorporación de buhardilla es una de las unidades que más espacio ocupa en el segundo nivel, el cual se relaciona directamente con el exterior a través de un balcón orientado al este, principal fuente de entrada de luz de la vivienda.

54. A pesar de que Oceanic Properties mostró desde un principio una postura abierta a la novedad planteada por los prototipos de la operación y animada por la confianza de Al Boeckle, lo cierto es que la novedad implícita en las unidades no convenció a todo el equipo. Así, de entre los numerosos ajustes sufridos por la promoción, se dedicó eliminar la estructura edicular de tres unidades para ofrecer como alternativa un espacio abuhardillado a modo de segundo nivel, que ocupara la mitad de la totalidad de la unidad en planta. Las unidades sobre las que se implantó esta operación fueron la 2, 4 y 8.

55. La referencia a las *saddlebags* o alforjas se convierte en denominación común empleada por Moore para referirse a los mecanismos de formalización de los espacios de servicio. Así se refiere por primera vez a este tipo de construcciones en *The Place of Houses* diferenciándolas de los otros dos sistemas que dan forma al interior de las unidades: el edículo y la gran estancia o *big room*, en lo que constituye la primera explicación teórica de la operación.

Unidad 5 (Unit #5):

La más meridional de las unidades desdramatiza su acceso a través de una puerta de acceso directo (en bajada) y oculta tras el porche de la Unidad 4 desde el patio peatonal, a través de la cual se accede a un espacio con la disposición tradicional de edículo y casita.

Por ser una de las más expuestas al reflejo solar sobre el océano, la vivienda aprovecha la variedad de orientaciones, ofreciendo un mirador al Pacífico a modo de ventana proyectada, y protegiéndose del sur a través de uno de los dos únicos patios vallados (el otro pertenece a la Unidad 8) del conjunto.

Unidad 6 (Unit #6):

Posee una disposición simétrica a la de la Unidad 5, estableciéndose el eje de dicha simetría en el paso que conduce directamente al océano.

Carente de patio vallado, por encontrarse adyacente la Unidad 7, únicamente se diferencia de la 5 en la ocultación de su puerta de entrada tras un paramento de secuoya que mantiene la unidad del patio.

Unidad 7 (Unit #7):

Una de las mayores unidades del conjunto presenta un acceso a través de un patio que no está cerrado al conjunto, por lo que no adquiere tal consideración como si ocurre en las Unidades 5 y 8, a cuyos patios solo se puede acceder desde el interior de los dúplex.

Con una estructura muy similar a la Unidad 5 y a la 6 en cuanto a su disposición interior, su posición en esquina noroeste amplía el tamaño de su mirador que, además, añade una salida directa al exterior.

La razón de su aumento de superficie con respecto al resto es la incorporación de un dormitorio adicional que, adosado a la Unidad 8 y situado a medio nivel con respecto al acceso, modifica las características del tipo.

Unidad 8 (Unit #8):

La Unidad 8, a la que se entra a través de un pequeño espacio vallado que desciende con escalones desde el patio de aparcamiento, es bastante diferente. Su interior acumula luz del gran patio central a través de grandes ventanas enfrentadas al sur. En el nivel de la vivienda, una amplia puerta corredera se abre a una zona cubierta privada, la cual se extiende a través de todo el ancho del espacio sumergiéndose en el bienvenido sol del sur y separando el interior del gran patio colindante. El volumen de esta unidad

Fig. 66

Fig. 67

Fig. 68

Fig. 69

Fig. 70

está ocupado en su mitad con una buhardilla dividida en dos espacios diferentes en su parte superior.

El área que linda con el patio está cubierta con la buhardilla superior, dando intimidad al área de estar. En el lado opuesto está la cocina/baño, ensamblándose con el volumen a través de una escalera de peldaños abiertos que deja pasar la luz a través de la habitación. En la esquina noroeste un mirador de 12 pies de ancho abre las vistas al atardecer y al oleaje que rompe sobre el promontorio de *Bihler's Point*.

Este mirador enfrenteado al océano, como el de la Unidad 1, tiene un lucernario montado en su cubierta, el cual capta luz en sus muros a lo largo del día, animando la fornida estructura de madera y menguando el deslumbramiento creado por las brillantes vistas del océano a través de los oscuros muros. Como en todas las unidades, los muros exteriores están hechos de tablas que han sido aserradas para conseguir una textura más áspera, mientras que los muros de las particiones interiores son de tablas de superficie suave, en este caso, teñidos de un vigoroso naranja dorado. La caída de la luz desde los lucernarios altos es aquí especialmente importante, transformando los estrechos espacios entre elementos en destellos vivos del gran volumen acompasado.

Unidad 9 (*Unit #9*):

La Unidad 9 es la más conocida, fotografiada y elaborada -en su posproducción- de las viviendas del Condominio. Perteneció desde el principio a Charles Moore y hoy día pertenece a sus herederos (sus sobrinos, los hijos de su hermana Mimi Weingarten). Durante los años en que la disfrutó, Moore estuvo continuamente re-imaginando la unidad: añadiendo objetos y mobiliario que tomaba de su siempre activa fantasía, pintando y repintando sus superficies acabadas y llenándolo con su ingenio, si bien nunca realizó modificaciones en su estructura original. Ha sido publicada a lo largo del mundo y visitado por una sucesión sin fin de arquitectos, muchos de ellos colegas y estudiantes trabajando en proyectos con Moore⁵⁶.

La situación de la Unidad 9 es única. Es la más septentrional de las 10 y la más próxima al océano, pareciendo que estuviera suspendida sobre la ensenada formada por *Bhiler's Point*. Como en la Unidad 8, su acceso se

56. A lo largo de este texto se ha mencionado en numerosas ocasiones el espíritu nómada de Moore, que se intensifica una vez terminado el Condominio. Su periplo a lo largo de universidades de todo el país provoca un constante cambio de residencia siendo, de entre todas ellas la Unidad 9, la única que mantiene a lo largo de su vida. Sus escapadas a la costa atlántica casi nunca se realizan en solitario y con un fin meramente vacacional, sino que suelen discurrir parejas a encargos profesionales de entidad que convierten el Condominio en un espacio de producción constante. Son muchos los testimonios de amigos y colaboradores que reflejan el ambiente de trabajo propiciado por Moore en la Unidad 9; de entre ellos destaca el recogido por David Littlejohn en su monografía sobre el arquitecto, que a modo de relato corto, narra un fin de semana de trabajo preparando el proyecto de *Wonderwall* para la feria mundial de Louisiana. Los testimonios, además de reveladores de la personalidad del autor, constituyen una perfecta descripción del espacio de la unidad.

realiza a través de un patio vallado contra el aparcamiento, pero limitado en su lado oeste (límitrofe con el océano) por una habitación vidriada en cada lado, pariente cercano de la caja de cristal anexa del esquema original. Una sólida puerta dirige desde el patio de entrada hacia una esquina del gran volumen, entre la escalera y el edículo. Diagonalmente a través de la habitación, pasando entre la estructura de madera de los cuatro postes y la casita de equipamiento (que en este caso mantienen la disposición y forma del tipo), un esquinado mirador proporciona una llamativa vista de la mencionada ensenada.

Unidad 10 (*Unit #10*):

Junto a la ya descrita Unidad 1, la Unidad 10 es una de las dos proyectadas cuya cubierta no pertenece al plano único que, en caída hacia el Pacífico, formaliza las 8 restantes. Su cubierta cuenta, en este caso, con una inclinación sur-norte (en base a su posición más favorable ante las corrientes de viento) que otorga al conjunto, en su visión lejana, la imagen estereotípica de casa apoyada sobre la ladera y escindida del conjunto. Además de ello, y con una organización en planta muy similar a las unidades 5 y 6 (edículo, casita y un mirador hacia el este que podíamos considerar “tipo”), la Unidad 10 cuenta con dos características más que la diferencian del total del condominio: su acceso y su torre. Compartiendo con el resto la “huida” de una entrada directa, el hecho de ser la más oriental de las piezas permite realizar el acceso bien a través del patio común o desde el exterior del conjunto a través de una estancia semiexterior que actúa como primer umbral. A esta discontinuidad en el catálogo general se une el adosamiento de una torre cuya aparición recuerda a arquitecturas precedentes, como la Gregory Farmhouse de Wurster o, de forma más directa, *Fort Ross*⁵⁷, la fortificación del siglo XIX próxima a la finca y responsable de parte del lenguaje matérico empleado.

“Queríamos una torre para nuestro Condominio en el Sea Ranch, pero no sentíamos obligados a buscar alguna justificación. La llenaríamos con dormitorios de modo que podíamos permitirnos el espacio, pero lo que en realidad queríamos era una torre, en particular como una aguja que anclara el edificio a la pendiente de forma que no parecía deslizarse hacia el mar, y fuera capaz de sugerir

57. No es una suposición, Moore hace referencia específica a ello.

58. En el original “We wanted a tower at our Sea Ranch Condominium, but felt obliged to look for further justification (fig. 113). We filled it, therefore, with bedrooms so that we could afford the space; but what we really wanted was a tower, partly as a pin to stick the building into a slope so that it didn’t seem to be sliding into the sea, partly to suggest upwardness”. Extracto de un texto no publicado de Charles Moore y parte de la conferencia impartida en el John William Lawrence Memorial, Tulane University, 1975 y recogido como “Architecture and Fairy Tales” en *You Have to Pay for the Public Life*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 274.

Fig. 71

Primeros bocetos para el diseño del interior de las unidades del Condominio. Dibujados por MLTW y escaneados del libro de Eugene J. Johnson, *Charles Moore: Buildings and projects: 1949-1986*, p. 136.

un sentido de verticalidad”⁵⁸

Esta estructura, que corona su esbeltez con una cubierta de inclinación este-oeste (idéntica a la Unidad 1) aumenta el tamaño de la vivienda al incorporar dos dormitorios y un baño adicionales a la tradicional estructura edicular que mantiene su posición.

La descripción pormenorizada de cada una de las unidades es reveladora de la mencionada variación del tipo condicionada por la posición y por la formalización de la membrana envolvente. Ésta es igualmente responsable de la especialización de unas unidades *a priori* idénticas, de modo que causa y consecuencia, espacio intermedio y entorno 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 único, cuya percepción no deja de estar dirigida por una estructura de orden.

El espacio intermedio, intersticial, envolvente... se especializa en cada caso en estructuras que, con un origen común⁵⁹, 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 idiosincrasia propia y única. Su capacidad de convertirse en dispositivos especiales (y espaciales) en la vivienda se extiende también hacia el espacio interior de cada unidad añadiéndose como condicionante a la posición del edículo y la casita, para cualificarlo. Como si de un fluido se tratara, el espacio se aleja de lo homogéneo para derramarse entre elementos, siendo la proximidad o lejanía a los mismos la encargada de definir su percepción como una narración que se construye a través de adverbios. 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.

59. Heredero de unos creadores formados en el seno del más puro Estilo Internacional, los primeros estudios del conjunto se construyen a través de cuadrados perfectos que no trascienden la más estricta ortogonalidad. Ésta nunca llega a ser superada, pero la estricta 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”.

Figuras

- Fig. 01. 'Re-identificación', panel presentado por Alison & Peter Smithson en el CIAM IX celebrado en Aix-en-Provence en 1953. (Mitad izquierda). El original de este trabajo se encuentra en el archivo del Centro Pompidou de París. Imagen descargada de la web Relational Thought, under-construction taxonomical archive of experimental utopianism and paper architectures. [ref. 14/10/2017, 19:30]. Web: <<https://relationalthought.wordpress.com/2012/01/18/129/>>
- Fig. 02. 'Re-identificación', panel presentado por Alison & Peter Smithson en el CIAM IX celebrado en Aix-en-Provence en 1953. (Mitad derecha). El original de este trabajo se encuentra en el archivo del Centro Pompidou de París. Imagen descargada de la web Relational Thought, under-construction taxonomical archive of experimental utopianism and paper architectures. [ref. 14/10/2017, 19:30]. Web: <<https://relationalthought.wordpress.com/2012/01/18/129/>>
- Fig. 03. Fotografía del Passage Pommeraye en Nantes, Francia, utilizada por Herman Hetzberger para ilustrar el concepto de 'Dominio público'. Fotografía de Akelei Hertzberger escaneada del libro *Lessons for students in architecture*, p. 85.
- Fig. 04. Fotografía del Passage Pommeraye en Nantes, Francia, utilizada por Herman Hetzberger para ilustrar el concepto de 'Dominio público'. Fotografía de Akelei Hertzberger escaneada del libro *Lessons for students in architecture*, p. 86.
- Fig. 05. Fotografía del interior del Orfanato de Ámsterdam mostrando las esquinas achaflanadas de la calle interior y su relación con las columnas en esquina. Fotografía de Aldo van Eyck escaneada del libro *Aldo Van Eyck: Collected articles and other writings*, p. 320.
- Fig. 06. Fotografía del interior del Orfanato de Ámsterdam mostrando la logia desde la calle interna. Imagen escaneada del libro *Aldo van Eyck : the shape of relativity*, p. 93.
- Fig. 07. Planta baja definitiva del Orfanato de Ámsterdam. Imagen escaneada del libro *Aldo van Eyck works / compilation by Vincent Ligetlijn*, p. 94.
- Fig. 08. Boceto preliminar (1955) de Aldo van Eyck para la planta del Orfanato de Ámsterdam. Imagen escaneada del libro *Aldo van Eyck : the shape of relativity*, p. 299.
- Fig. 09. Planta primera definitiva del Orfanato de Ámsterdam. Imagen escaneada del libro *Aldo van Eyck works / compilation by Vincent Ligetlijn*, p. 95.
- Fig. 10. Imagen exterior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 25.
- Fig. 11. Planta de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 99.
- Fig. 12. Fotografía del porche de la Hubbard House (1959) en Corral de la Tierra, California de MLTW. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 23.
- Fig. 13. Sección fugada de la Hubbard House (1959) en Corral de la Tierra, California de MLTW. Imagen escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 23.
- Fig. 14. Fotografía interior de la Bonham House (1961-1962) en Santa Cruz de Charles Moore y Warren Fuller Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 35.
- Fig. 15. Patio de los Leones de la Alhambra. Imagen que ilustra el artículo 'Toward Making Places' escrito por Charles Moore junto a D. Lyndon, P. Quinn y S. Van der Ryn. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 94.
- Fig. 16. Fotografía del río Ganges a su paso por la ciudad india de Benarés. Imagen que ilustra el artículo 'Toward Making Places' escrito por Charles Moore junto a D. Lyndon, P. Quinn y S. Van der Ryn. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 98.
- Fig. 17. Fotografía de un paseo en la ciudad de Santa Bárbara, California. Imagen que ilustra el artículo 'You Have to Pay for the Public Life' escrito por Charles Moore. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 125.
- Fig. 18. Fotografía de la University of Virginia en Charlottesville, Virginia, obra de Thomas Jefferson. Imagen que ilustra el artículo 'Soane, Schinkel, y Jefferson' escrito por Charles Moore. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 376.
- Fig. 19. Planta de la Arnold House (1954) en Carmel, California, de Charles Moore. Dibujo a lápiz de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 117.
- Fig. 20. Vista perspectiva de la Arnold House (1954) en Carmel, California, de Charles Moore. Cianotipo de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 117.
- Fig. 21. Perspectiva exterior del Martin Studio (1958) en San Francisco, California, de Charles Moore. Imagen que ilustra el texto 'Produciendo Arquitectura : El Trabajo de Charles Moore' de Eugene Johnson. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 61.
- Fig. 22. Fotografía exterior de la Villa Carré (1956-1958) en Bazoches-sur-Guyonne, Francia, de Alvar Aalto. Imagen que ilustra el texto 'Produciendo Arquitectura : El Trabajo de Charles Moore' de Eugene Johnson. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 65.
- Fig. 23. Fotografía exterior del Ayuntamiento de Säynätsälo (1950-1952) en Finlandia de Alvar Aalto. Imagen que ilustra el texto 'Produciendo Arquitectura : El Trabajo de Charles Moore' de Eugene Johnson. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 66.
- Fig. 24. Planta topográfica con curvas de nivel del Condominio I. Dibujo a color con lápiz de William Turnbull. Imagen que ilustra el texto 'Produciendo Arquitectura : El Trabajo de Charles Moore' de Eugene Johnson. Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 66.
- Fig. 25. Planta del Condominio del 20 de junio de 1964. Dibujo a lápiz de Charles Moore y William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 140.
- Fig. 26. Fotografía exterior del mirador de la Unidad 4 del Condominio. Imagen escaneada del libro *Houses by MLTW*, p. 62.
- Fig. 27. Fotografía de una columna exterior en el porche de una Iglesia Unitaria. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 55.
- Fig. 28. Fotografía de la 'cocina cueva' en el porche de la casa Hollins (1931) en Pasatiempo, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 127.
- Fig. 29. Fotografía exterior mostrando la galería de la casa Butler (1931-1932) en Pasatiempo, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 129.
- Fig. 30. Fotografía del pocho de la casa Green (1938) en Mount Diablo, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 136.
- Fig. 31. Fotografía exterior de la casa de campo Gregory (1926-1927) en Santa Cruz, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 123.
- Fig. 32. Fotografía exterior desde el patio de la casa de campo Gregory (1926-1927) en Santa Cruz, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 124.
- Fig. 33. Fotografía exterior de la casa de campo Gregory (1926-1927) en Santa Cruz, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 20.
- Fig. 34. Planta de la casa de campo Gregory (1926-1927) en Santa Cruz, California, de William Wurster Imagen escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 126.
- Fig. 35. Vista exterior de la casa Woerner (1948) en Marin County, California, de John Funk con Lawrence Halprin como arquitecto paisajista. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 173.

- Fig. 36. Fotografía interior de la sala de estar de la casa Turner (1941) en Modesto, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 138.
- Fig. 37. Fotografía exterior de la casa Pope (1940) en Orinda, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 139.
- Fig. 38. Fotografía interior del porche del rancho Pope (1958) en Madera, California, de William Wurster. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 149.
- Fig. 39. Estudio de R. M. Schindler con mobiliario diseñado por el propio arquitecto. Fotografía de Grant Mumford escaneada de la revista *2G. R. M. Schindler:: 10 Houses*, Núm. 7, 1998, p. 44.
- Fig. 40. Vista del patio desde la habitación de Pauline Gibling Schindler. Mobiliario diseñado por el arquitecto. Fotografía de Grant Mumford escaneada de la revista *2G. R. M. Schindler:: 10 Houses*, Núm. 7, 1998, p. 44.
- Fig. 41. Plano original de planta baja del proyecto para la Casa Schindler-Chace (1921-1922) de R. M. Schindler. Imagen tomada de la base digital de la Library of Congress of United States. [ref. 05/11/2017, 18:15]. Web: <<https://www.loc.gov/collections/>>
- Fig. 42. Planta de cubierta una de las primeras propuestas para el proyecto para la Casa Schindler-Chace (1921-1922) de R. M. Schindler. Imagen tomada del archivo digital del AD&A MUSEUM, UC Santa Barbara. [ref. 05/11/2017, 18:00]. Web: <<http://www.museum.ucsb.edu/collections/architecture-design>>
- Fig. 43. Imagen trasera (fachada noreste) de la Lovell Health House (1929) de Richard Neutra. Fotografía realizada por Julius Shulman en 1934 y descargada del archivo digital de la University of Los Ángeles, Richard and Dion Neutra Papers, 1925-1970 UCLA digital library. [ref. 21/10/2017, 13:15]. Web: <<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0008b9tw>>
- Fig. 44. Imagen interior de la Beard House de Richard Neutra en Altadena, California (1934). Fotografía tomada del archivo digital para estudiantes de la University of Virginia durante la estancia internacional en la mencionada universidad de la autora. [ref. 21/10/2017, 13:20]. Web: <<http://xroads.virginia.edu/>>
- Fig. 45. Imagen exterior de la Casa Bailey (CSH#20) de Richard Neutra en Pacific Palisades, Los Ángeles (1947). Imagen escaneada del libro *Case study houses: the complete CSH program 1945-1962*, p. 188.
- Fig. 46. Imagen exterior de la Kaufmann House de Richard Neutra en Palm Springs (1947-1948). Fotografía realizada por Julius Shulman y tomada de la web del autor [ref. 21/10/2017, 13:30]. Web: <<http://www.juliusshulman.org/>>
- Fig. 47. Fotografía exterior de Bonham House (1961-1962) en Santa Cruz de Charles Moore y Warren Fuller. Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 124.
- Fig. 48. Fotografía interior de la sala de estar y comedor de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Fotografía de Morley Baer escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 116.
- Fig. 49. Fotografía interior de la sala de estar y el exterior de la vivienda desde el edículo de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon de Charles Moore y Peter Hopkinson. Imagen de Morley escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 123.
- Fig. 50. Plano del Condominio I. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 35.
- Fig. 51. Acceso al Condominio I desde su fachada norte. Puerta de entrada al espacio destinado a aparcamiento. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 52. Acceso al Condominio I desde la fachada norte. Al fondo, vista de la torre-mirador de la Unidad 10. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 53. Vista de la torre-mirador de la Unidad 10 y de la cubierta de la Unidad 1 desde el patio de aparcamiento. Ambas unidades son las únicas que no participan de la cubierta común. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 54. Conexión entre el patio de aparcamiento y el patio de uso comunitario. En la parte derecha queda el acceso a las Unidades 8 y 9, las dos únicas a las que no se da acceso desde el patio de uso comunitario. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 55. Conexión entre los dos patios del Condominio, limitados por el aparcamiento y el patio privativo de la Unidad 8. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 56. Plataforma-solárium en patio de uso comunitario. Al fondo, conexión con el océano a través de la fachada oeste del Condominio. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 57. Esquina noroeste del Condominio. Patio privado de la Unidad 7, único con visión directa hacia el patio de uso comunitario. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 58. Escalera de acceso desde el extremo este del patio comunitario hacia su conexión con el océano. La imagen hace patente la pronunciada pendiente y la adaptación de las unidades al terreno. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 59. Vista isométrica de la unidad tipo del Condominio. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 37.
- Fig. 60. Croquis de plantas de una unidad (superior izquierda), de la Unidad 4 (superior derecha) y de una unidad (inferior derecha e izquierda) del Condominio. Dibujos de Charles Moore escaneados del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 121.
- Fig. 61. Planta baja de la Unidad 1 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 62. Planta baja de la Unidad 2 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 63. Planta baja de la Unidad 3 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 64. Planta baja de la Unidad 4 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 65. Planta baja de la Unidad 5 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 66. Planta baja de la Unidad 6 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 67. Planta baja de la Unidad 7 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 68. Planta baja de la Unidad 8 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 69. Planta baja de la Unidad 9 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 70. Planta baja de la Unidad 10 del Condominio, aislada de la planta de William Turnbull escaneada de *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA Detail*, pp. 10-11.
- Fig. 71. Primeros bocetos para el diseño del interior de las unidades del Condominio. Dibujados por MLTW y escaneados del libro de Eugene J. Johnson, *Charles Moore: Buildings and projects: 1949-1986*, p. 136.

06

mi casa, mi templo.
invariantes adaptables

*“The concept of the diminutive in building exercises a most powerful
fascination”*

John Summerson

La mirada a la historia que se propone como fuente de inspiración en la búsqueda de estructuras portadoras de nuevos significados se hace especialmente evidente en la generación que completa sus estudios en el Priceton de finales de los años 50. Formados en los principios establecidos por el canon de la Modernidad pero simultáneamente conscientes de su agotamiento, Moore, Turnbull y Lyndon encuentran en el pasado la perfecta alternativa para dar forma al futuro -próximo y particular- de la arquitectura. Seducidos por el tono -tan intelectual como formal- que la arquitectura de Kahn imprime sobre estructuras condenadas a la mera descripción histórica, los integrantes de MLTW, ávidos por encontrar sistemas probados que sitúen la atención en el sujeto, vuelve la mirada a los arquetipos de la cultura clásica. En un proceso de particular apropiación, el equipo en ciernes toma como base la interpretación *kahniana* de las estructuras para descodificarlas y volver a interpretarlas, desde un estadio anterior, a través de un filtro en el que las referencias resultado de la inquietud viajera se combinan con la confianza depositada en lenguaje americano. Con un ideario en constante evolución, el discurso interior del Condominio completa un conjunto de ensayos residenciales sobre el particular uso de tipos históricos, tales como las estructuras ediculares, llevado a cabo desde comienzo de los años 60 en una serie de viviendas unifamiliares que pueden ser consideradas base de la construcción de una nueva cotidianeidad. Combinar los significados intrínsecos de la estructura con esquemas de transformación contemporánea permite definir estrategias de ocupación interior que aúnan lo sistemático y lo particular para construir una domesticidad única.

Vieja Europa y lejano Oriente

“Por supuesto que odiamos a los dictadores de los países contra los que estamos luchando”. Odiamos todo lo que representan, y haremos nuestro mejor esfuerzo para vencer a las personas que reciben sus órdenes de los dictadores. Pero este sano espíritu estadounidense de energía de combate está, en algunos lugares, cediendo el paso a un odio insensato y destructivo del aprendizaje y la cultura de los pueblos japonés, alemán e italiano. Este odio desune a nuestro país y arroja una carga injusta sobre los millones de ciudadanos leales descendientes de estas nacionalidades. También estamos haciendo nuestras vidas más estériles, si ignoramos estas culturas. No hay razón para descartar las cosas buenas que nos han dado hombres como Schubert y Mendelssohn, simplemente porque estamos luchando contra sus descendientes. Estamos luchando en esta guerra para que la fuerza de la inteligencia pueda vivir. No descartemos la inteligencia en el proceso”¹

La rebeldía inherente a toda generación educada en el seno de una tendencia en declive impulsó a los arquitectos de los primeros 60 a la desaforada búsqueda de un lenguaje nuevo alejado de los canónicos estándares del Movimiento Moderno. Los intereses personales siguieron muy diversos campos de investigación que podemos denominar *proto-posmodernos* o “ex-modernos” (Jenks, 1977: 10) entre los que se incluye la apuesta por recuperar -si es que en algún momento se dio por perdida- la tradición de la arquitectura de la *Bay Area*, mencionada en el capítulo anterior como guía formal de mucha de la arquitectura residencial realizada en California durante esos años.

En 1959 Moore, recién incorporado al equipo docente de Berkley, anima a Turnbull y Lyndon a desplazarse hasta California y, junto a su Richard Whitaker que ejercía su labor como profesor ayudante de Lawrence Halprin, comienzan una etapa profesional conjunta que toma forma en un ambiente dominado por el propio Halprin, Joseph Esherick o William Wurster, consolidados representantes de la mencionada arquitectura californiana y máximos

Fig. 01

Fig. 02

Fig. 03

Fig. 04

Fig. 05

1. En el original “Of course we hate the dictators of the countries we are fighting. We hate everything they stand for, and we are going to do our best to beat the people who take their orders from the dictators. But this healthy American spirit of fighting energy is, in some places, giving way to a senseless and destructive hatred of the learning and culture of the Japanese, German and Italian peoples. This hatred disunites our country and throws an unjust burden on the millions of loyal citizens descended from these nationalities. We are making our lives more barren, too, if we ignore these cultures. There is no reason to discard the fine things given to us by such men as Schubert and Mendelssohn, merely because we are fighting their descendants. We are fighting this war so the force of intelligence can live. Let’s not discard intelligence in the process”. *The Lakeview Crystal*, texto atribuido a un joven Charles W. Moore en el año 1942 y primero de sus escritos de los que se tiene referencia, recogido por Kevin Keim en *Memoirs and Memories*.

Fig. 06

Fig. 07

Fig. 08

expertos en el área de la bahía de San Francisco, con los cuales se establece una estrecha relación que determinará años más tarde la participación de MLTW en el proyecto Sea Ranch.

La tradición de la Bahía, esencial en el territorio y caracterizada por una gran especificidad en relación a la construcción, materiales y apariencia, no ahondaba sin embargo en la generación del nuevo espacio doméstico que parecía demandar el cambio de tendencia, y los integrantes de MLTW, en especial Moore, preocupado por la construcción de una cotidianidad real, se ven impulsados a explorar otros campos referenciales ajenos, esta vez, a la cultura próxima.

La constatación de este hecho y la creciente proliferación de encargos en la costa oeste suponen para Charles Moore la oportunidad de materializar ciertas intuiciones consolidadas durante sus años de posgrado en Princeton, cuyo contenido termina por verse dirigido a la recuperación de invariantes históricos en un camino que solo puede ser entendido desde su origen, el viaje.

A diferencia de las expediciones que Van Eyck, Barragán, Le Corbusier o Kahn llevan a cabo una vez consolidados sus intereses arquitectónicos, la tradición viajera de Moore se inicia durante la niñez, impulsada por el trabajo de su padre² y la incansable curiosidad de su madre Kathryn, permitiendo a la familia recorrer el continente y avivando la curiosidad del joven Moore. De estos primeros viajes familiares surge el primer contacto con la arquitectura popular norteamericana (que se afianza durante sus años de trabajo en San Francisco) y con la figura de Thomas Jefferson, sobre cuyo contenido arquitectónico profundiza en años posteriores y que se erige como primer contacto con elementos importados de la cultura clásica e incorporados a la cultura americana.

“(…) La maravilla de estos edificios (hablando de la Universidad de Virginia), me parece, es que están hablando de una convivencia reflexiva del populismo de la columnata continua, detrás de la cual viven los estudiantes, y el elitismo de los amanerados y totalmente ejemplares diez pabellones que sirvieron como hogares para profesores, aulas y exposiciones de las glorias de los cinco Órdenes arquitectónicos para los jóvenes que estaban formando las mentes en estos recintos “.

(…) establecer una complejidad de pasajes desde el refugio hasta que se expande hacia la puerta de entrada que logre

2. Dueño de intereses heredados en algunos periódicos de Michigan e Indiana hacia los que mostraba poco interés, el padre de Moore, auténtico *bon vivant*, probó suerte en todo tipo de negocios: como propietario del primer concesionario de automóviles en Battle Creek, dirigiendo explotaciones agrícolas o participando en el negocio inmobiliario. Todas ellas obligaron a la familia a desplazarse por el país permitiendo a Moore no solo entrar en contacto con otras arquitecturas y formas de vida, sino desarrollar un gusto por el nomadismo que le acompañó a lo largo de su vida.

3. En el original “(…) The wonder of these buildings (hablando de la Universidad de Virginia), it seems to me, is that they are talking about is a thoughtful coexistence of the populism of the continuing colonnade, behind which students live, and the elitism of the mannered, altogether exemplary ten pavilions which served as homes for professors, classrooms, and expositions of the glories of the five architectural Orders (and then some) to the young persons who were having their minds formed in these precincts”. (...) to set up a complexity of passages from shelter to expansion to front door that achieves clear and powerful monumentality, that tell us what we hoped to hear about the democratic republican new land”. Charles Moore, *An Architectural Life: Memoirs and Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown, 1996), 222; escrito como capítulo de un libro irrealizado, *Borrowings and Lending* (con Wayne Attoe).

una monumentalidad clara y poderosa, que nos diga lo que esperamos oír sobre la nueva tierra democrática republicana”³

La estructuras Jeffersonianas, unidas a un cierto conocimiento del México colonial y a una curiosidad inherente por la arquitectura, pueden entenderse como las causas de un profundo interés por la historia de la arquitectura que la formación en la Universidad de Michigan bajo la tutela del profesor Roger Bailey⁴ consolidan. Bailey, arquitecto e historiador, muestra una influencia sobre su alumno -aplicando un barniz intelectual a un interés *amateur*- que parece sembrar las aspiraciones docentes que una década más tarde determinarían su labor profesional.

La oportunidad de poner cara a los objetos de estudio llega en el año 49 con la concesión de la *George Booth Traveling Scholarship*, que lleva a Moore a través de Europa en un viaje de más de 2 años durante los que combina su interés histórico con el desarrollo de un sofisticado gusto por el coleccionismo -tanto de objetos como de experiencias- determinantes en su recreación de universos domésticos en los años posteriores.

“A pesar de su creciente experiencia profesional y sus aspiraciones de enseñar historia, Moore aún no había estado en Europa, un rito importante en el desarrollo de un joven arquitecto. En 1949 ganó la beca *George Booth Traveling Scholarship*, un premio financiado por el fundador de la *Cranbrook Academy* (...)

Según sus extensas cartas (una vez más, mantuvo una correspondencia extraordinaria con su madre), Moore realizó grandes escapadas recorriendo capitales cosmopolitas y aldeas aisladas, empapándose de las riquezas visuales de las fuentes romanas, los mosaicos bizantinos, las catedrales góticas y las ciudades españolas. (En España, Charles se encontró con su amiga Dona Guimares, y recorrieron la Península Ibérica en un Citroën alquilado que finalmente Charles compró e importó a América). Algunas visitas fueron especialmente providenciales: en Londres descubrió la casa de Sir John Soane, en Marsella le sorprendió la *Unité d’Habitation* de Le Corbusier, y recordó con cariño la nieve que caía en los jardines de

Fig. 09

Fig. 10

4. Destacado por su profundo conocimiento de la historia por encima de una producción arquitectónica casi inexistente, el arquitecto Roger Bailey se encarga de la puesta en marcha de la Universidad Utah (si bien ésta había funcionado como institución académica desde el siglo XIX) y llama a Charles Moore para colaborar en el equipo docente. La visión de la historia que éste muestra a lo largo de los años es consecuencia directa de los años de trabajo al lado de Bailey. 5. En el original “Despite his growing professional experience and aspirations for teaching history, Moore still had not been to Europe, an important rite in a young architect’s development. In 1949 he won the George Booth Traveling Scholarship, a prize funded by the founding patron of the Cranbrook Academy. (...) According to his extensive letters (again, there was an extraordinary correspondence with his mother), Moore had great escapades touring cosmopolitan capitals and isolated villages, soaking in the visual riches of Roman fountains, Byzantine mosaics, Gothic cathedrals, and Spanish hill towns. (In Spain Charles scheduled a rendezvous with Dona Guimares, and they toiled around the Iberian Peninsula in a rented Citroën that Charles ultimately bought and imported to America). Some visits were especially providential: in London he discovered Sir John Soane’s house, in Marseilles he was struck with Le Corbusier’s *Unité d’Habitation*, and he remembered fondly snow falling in the Alhambra Gardens in Granada. Charles was immersed in the tradition of the eighteenth-century Grand Tour, although upadated with Leicas, Cole Porter, Citroëns, Carmen Amaya, martinis, Ingrid Bergman at Rome’s American Academy (she was visiting its president), European reconstruction, cold-war spies, and the almighty dollar. Each place Charles proclaimed to be more “wonderful” than the last” (Moore, 1996: 30-31)

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

la Alhambra en Granada. Charles estaba inmerso en la tradición del *Grand Tour* del siglo XVIII, aunque actualizado con Leicas, Cole Porter, Citroëns, Carmen Amaya, martinis, Ingrid Bergman en la Academia Americana de Roma (ella visitaba a su presidente), reconstrucción europea, frío, espías de guerra y el todopoderoso dólar.

Cada lugar al que Charles llegó fue proclamado como más “maravilloso” que el último”⁵

El germen de lo que años más tarde seran temas recurrentes en la producción arquitectónica de Moore y consecuencia de su dedicación docente, los de muchos de sus discípulos (dibujando una parte del mapa proto-posmoderno y posmoderno de la arquitectura norteamericana⁶) tiene su origen en su *Grand Tour* de los años 49 y 50 a través de Europa, Turquía y el norte de África. Una sucesión de lugares e imágenes ausentes en el paisaje cultural norteamericano recogidas en la amplia correspondencia que Moore mantiene con su madre y su mentor Roger Bailey, haciendo evidentes algunas de sus decepciones:

“La única decepción inicial fue Notre Dame. Caminamos allí por la noche después del teatro, llegamos a las 2:00 a.m. solo con la luna llena brillando sobre ella, y la maldita cosa parecía cartón”

y sus mayoritarias fascinaciones:

“Hemos visto la Acrópolis -sólo una vez hasta ahora-, por supuesto, y es realmente el grupo de edificios más maravilloso que he visto en mi vida, realmente impresionante. No intentaré decir nada hasta que haya visto otras cosas griegas antiguas, así tendré un lugar desde donde comenzar. Por el momento, las palabras no pueden describirlo”⁷

Dominada por los epítetos, la fiel reproducción de cada una de las etapas⁸ permite recuperar intereses que con el paso del tiempo se convierten en recurrentes: la relación entre agua y arquitectura protagonistas de la cultura árabe (y centro de su tesis doctoral leída en Princeton en el año 1956⁹), la vigencia de la madera como material constructivo en los barrios de Estambul, el uso del color

6. El contacto con la historia que Moore recopila durante sus viajes y transmite en años posteriores como docente puede considerarse responsable del desarrollo de muchos de los -ismos a través de los que sus discípulos dieron forma al mapa total del Posmodernismo.

7. Transcripción de la correspondencia mantenida con su madre durante los años de viaje. En el original “The only initial disappointment was Notre Dame. We walked down there late on night after the theater, arrived at 2.00 am with just a full moon shining on it, and the darn thing looked like cardboard (...) We’ve seen the Acropolis –just once so far– of course and it’s really the most wonderful group of buildings I’ve ever seen –really breathtaking. I won’t try to say anything about it until I’ve seen other ancient Greek things, so I’ll have somewhere to begin. At the moment, words can’t describe it” (Moore, 1996: 44).

8. Que adelantan el, tan influyente sobre su arquitectura, uso de los epítetos, y que se desprenden de su correspondencia, como revelan los siguientes ejemplos: “(...) the Arabian (Moorish) architecture is so wonderful I can’t begin to tell you about it yet. A wonderful mosque in Córdoba, and the Alcázar (palace) here is one of the most beautiful buildings I’ve ever seen, with all its patios and fountains and pools. Then here too there’s the world’s biggest Gothic cathedral, but the Moorish stuff is so much better that we don’t pay much attention”; “I might mention that Rome is absolutely the most wonderful place in the world, and the American Academy is the most wonderful place in Rome”; “Herbrard, at Michigan, had said that S. F. and Rio and Istanbul were the three most excitingly located cities in the world - and I guess he knew what he was talking about”; “...the next day went out to the Palace of Minos at Knossos – 15th century B.C.

y su importancia para dotar de vida a los espacios, la capacidad de transformación del espacio público tradicional, o el descubrimiento de la figura de sir John Soane y su específica domesticidad. Subyace entre estos temas más específicos una profunda seducción por los estudiados arquetipos de la arquitectura clásica y una cierta estupefacción por su contemporánea capacidad para ser habitados, determinante en el entendimiento de su arquitectura posterior. El figurativo embelese de sus antecesores por la ruina y el tipo (presente en Le Corbusier) se ve sustituido en Moore por una atracción literal en torno al objeto y al lugar.

Los intentos por otorgar un soporte teórico a lo experiencial a la vuelta del viaje no llegan, sin embargo, a materializarse durante la que se convierte en la primera experiencia docente de Moore en Utah de la mano de Roger Bailey. La poderosa necesidad de recoger sus pensamientos en torno a la arquitectura como historia cultural, la importancia del territorio y la manipulación escenográfica del espacio en una serie de libros no prospera, y la alternativa a integrar la redacción de un manuscrito como parte de sus estudios de posgrado como residente en la academia Americana en Roma a través de la Universidad de Harvard es desechada por Moore convencido de su lejanía intelectual con respect a Gropius¹⁰. No parece improbable que la oportunidad otorgada por Bailey en su estreno como docente y su ánimo y voluntariedad para poner a prueba métodos de enseñanza alternativos sustituyeran a unas aspiraciones por ahondar en las relaciones entre historia y arquitectura contemporánea, a las que la imposibilidad económica por viajar durante la etapa estudiantil terminó por bloquear.

Algunos historiadores como Kevin Keim definen estos años como los más estimulantes y felices en la carrera profesional de Moore, pero la realidad es que su producción práctica y teórica, efervescente en los años posteriores, quedó en suspenso –y limitada a la enseñanza en una universidad de nueva creación– hasta que las obligaciones militares y un destino en Corea reavivaron las sensaciones del arquitecto en torno al viaje.

Aún tratándose de un destino militar para alguien acostumbrado a la actividad intelectual, la estancia en Seúl y los viajes a través de Japón y parte de China se complementan con un amplio despliegue arquitectónico. Construcciones de apoyo militar, tales como una escuela, un club de oficiales o una capilla, permiten a Moore acometer sus primera obras y adquirir una experiencia constructiva general que se combina con la específica en lo que se refiere al ahorro de medios¹¹, y la radical toma de contacto con un tipo de arquitectura alejada de

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

and older, but it looks (it's restored) like a sort of modernistic version of Frank Lloyd Wright – that manages to be beautiful – Spiro (the Rome Prize) and I decided to name it Taliesin Near East – we took lots of pictures and are going to expose FLW who probably has never even been there, poor man”.

9. Titulada *Water and Architecture* y publicada en el año 1994 con fotografías de Jane Lidz.

10. “Hudnut pasó la carta de Moore a Walter Gropius, pero finalmente Moore se apartó de Harvard y del olor cada vez mayor a mohó de la Bauhaus de Cambridge”, en el original “Hudnut passed Moore’s letter on to Walter Gropius, but ultimately Moore swerved away from Harvard and the increasingly musty smell of the Cambridge Bauhaus” (Keim, 1996: 33).

11. “Estamos pasando un momento maravilloso con los métodos y materiales nativos, y con nuestra propia planificación: hasta ahora he hecho varias iglesias y una escuela secundaria. Últimamente hemos creado una pequeña iglesia estándar (¡un horror! Producción en masa, pero creemos que ha quedado bonita) y una escuela primaria estándar (con nuestras propias marca de vigas de contrachapado, incluso encontramos equipos de prueba en el sótano, y hemos estado realizando ensayos de materiales) la demanda ha crecido hasta el punto en que simplemente distribuimos impresiones, como *Better Homes & Jardines*”, en el original “We’re having a wonderful time with native methods and materials, and our own planning – I’ve done several churches and a high school so far, lately we’ve made a small standard church (horrors! mass production – but we think it’s handsome) and a standard primary school (with our own brand plywood girders – we even

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

toda reproducción conocida. Estratificación espacial, refinamiento y austeridad en la composición de los interiores y un tan sencillo como cuidado trabajo con la madera¹² reavivan el interés de Moore por el estudio de otras formas de hacer arquitectura y determinan el entendimiento del viaje como, lo que será a partir de entonces y durante toda su vida, un proceso de recolección.

Charles Moore regresa a Estados Unidos en el año 1954 a fin de comenzar sus estudios de posgrado en Princeton¹³ y el desarrollo de su tesis doctoral, recuperando la súbitamente abandonada actividad docente y combinándola con un tímido arranque de producción arquitectónica propia que en sus primera manifestaciones hace evidente lo poderosamente influyentes que resultan las imágenes de sus últimos viajes.

La que puede considerarse su primera obra propia (más allá de las experiencias de sus prácticas en la costa oeste y de sus colaboraciones en el ejército) es una casa para su madre Kathryn en Pebble Beach, California, cuyo proyecto y construcción se extiende entre los años 54 y 58 y que se materializa como un pabellón al más puro estilo japonés, cargado de todo el mundo referencial recogido durante el viaje a Oriente. Una única pastilla rectangular con cubierta a dos aguas y un pequeño porche, ambos elevados sobre el nivel natural del terreno –en un claro guiño a la formación académica de Moore dentro de los principios del Movimiento Moderno que hace difícil no pensar en la arquitectura *miesiana*– dan forma a la totalidad de la casa. Sus espacios interiores, todos ellos construidos a partir de tabiques móviles de madera y papel de arroz, se concretan en un dormitorio y otra pastilla de servicios, que delegan la mayor parte de la construcción a un estar con vistas a un jardín conformado en base a las mismas referencias orientales.

El resultado, un edificio pabellón, miesiano en su posición y de clara inspiración japonesa en concepción y materialidad, carece de toda alusión –más allá de la oriental– al poderoso mundo referencial recogido a lo largo de un lustro de viajes ininterrumpidos, representando únicamente los valores de la arquitectura japonesa en su representación más literal y sintética, como una síntesis de la memoria reciente¹⁴.

No se hace mención a los arquetipos del clasicismo europeo, a lo escenográfico del color, o la relación con el territorio (aunque quizá está última se insinúa en la elevación de la construcción) en una primera y reduccionista apuesta que ha de

found testing equipment in the basement, and have been running material tests) the demand has grown to the point where we just hand out prints, like *Better Homes & Gardens*" (Moore, 1996: 50).

12. "(...) los edificios y trajes japoneses son en su mayoría tan bellos como se supone que deben ser. Toda la madera es natural, con una textura maravillosa, muy cuidadosamente unida, no totalmente cruda como una casa de Corbetti", en el original "(...) the really Japanese buildings and costumes are mostly as beautiful as they're suppose to be. All the wood is natural, with a wonderful texture – very carefully fitted together – not at all crude like a Corbertt house" (Moore, 1996: 48).

13. Gracias a un sistema de becas para veteranos de guerra denominado *G. I. Bill* que le permite desarrollar su posgrado. Su condición de veterano no hace referencia a una calificación figurada; literalmente su paso por el ejército le convierte en la figura de más edad, algo que junto a su desbordante capacidad, le sitúan en el centro de la vida académica.

14. Lejos parece quedar el tour europeo, oculto en todo caso bajo el mundo de referencias adquiridas durante el último viaje a Oriente (con Japón como destino último).

ser entendida desde lo *naïf*.

Es posible, sin embargo, tratar de ver más allá de la inocencia en las intenciones y descubrir el uso de la madera, que conecta las tradiciones oriental y californiana, la incipiente estratificación de espacios y la manipulación de detalles constructivos para adaptar, por muy literal que sea dicha adaptación, tipos de la arquitectura oriental como procedimientos estratégicos. Todos ellos sí adelantan, sin embargo, el que se convertirá en recurrente modo de actuar de Moore en la construcción del espacio domestico, origen del presente capítulo la apropiación de lo existente.

“(…) existe un extraño paréntesis en nuestro lenguaje arquitectónico: la experiencia, que solía ser un maestro (incluso las innovaciones en los sistemas de iluminación del Gótico llevaron generaciones), estaba firmemente arraigada en la posibilidad de estudiar las formas de construcción existentes a medida que resistían el paso del tiempo, y como se usaban para modificarlas cuando lo necesitaban y cuando la nueva situación cambiante así lo demandaba”¹⁵

La reserva experiencial proporcionada por el viaje y la certeza en la necesidad de su aprovechamiento para la construcción de espacios domesticos es un punto de partida para entender el tipo de vida que el Condominio I plantea. Subyace en ambos el germen de una idea, la del aprovechamiento de la arquitectura existente que una generación nueva de arquitectos parece comenzar a intuir a través de determinados enfoques. El desarrollo de una de estas vías de trabajo sobre lo existente –entendido como lo presente en el lugar o aquello de cuya efectividad se tiene constancia probada– y su futura materialización en el Sea Ranch no puede, pues, ser entendida lejos de un contexto físico y humano posicionado muy lejos de la premisa *start from scratch*¹⁶.

15. En el original “ (...) there exists a strange hiatus in our architectural language: experience, which used to be a teacher (even innovations of the lightning Gothic sort took generations), was firmly rooted in the chance to study existing building forms as they weathered, and as they were used, and to modify them as they needed it, and as the newly changing situation demanded” (Moore, 1996), 90.

16. En español “empezar de cero”, empleado aquí como alusión al trabajo del arquitecto despojado de toda referencia o memoria sobre lo precedente.

Fig. 22

Planta y sección de la Moore House (1954-1955) en Pebble Beach, California, de Charles Moore. Dibujos a tinta y acuarela de Charles Moore escaneados del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 98.

Heavenly Mansions. Princeton, Kahn y Trenton Bath House.

La construcción del Condominio I tiene lugar en una relativamente temprana etapa del desarrollo profesional de sus autores, de modo que sus referencias (no tanto en el caso de Moore¹⁷, aunque también) no pueden desligarse de su formación académica inmediatamente precedente, origen de su constitución como equipo en torno a un discurso compartido y alimento de ese ideario.

A pesar de que algunos críticos fechan con especificidad el momento de la desintegración del Movimiento Moderno¹⁸, el cambio de tendencia solo puede ser entendido de forma gradual tanto en la producción arquitectónica como, y sobre todo, en la formación de nuevos profesionales. Las grandes Universidades americanas, tras la Segunda Guerra Mundial, habían recuperado la tradición europea de colocar al frente de sus instituciones a figuras de tanta capacidad como fama. Mies en el IIT y Gropius en Harvard contribuyeron así a consolidar el nombre de sus escuelas de arquitectura y a marcar las directrices de la formación académica en una dirección inevitablemente afín (quizá no tanto gracias a ellos como a sus discípulos) a su forma de entender la arquitectura. Ésta se completaba con la elección cada curso de una amplia variedad de profesores visitantes que se encargaban de los talleres y cuyo carácter no permanente hacía de su posición en la cabeza un indiscutible punto de referencia.

Entre estos invariables garantes en la formación arquitectónica (como se ha mencionado, indisolublemente ligada al Estilo Internacional) y la apuesta por una formación alternativa en algunas escuelas (Roger Bailey en Utah, de nueva formación, pero también Colin Rowe y John Hedjuck en Texas), el Princeton de mediados de 1950 se perfila en una posición aislada que trata de definirse. Sin una figura destacada a la cabeza y con un esquema que otorgaba cierta permanencia a los docentes, la universidad de Princeton se caracterizaba durante la década de los 50 por una estrecha relación entre los departamentos de arte y arquitectura que, además de compartir edificio, animaban la participación de los estudiantes en ambas disciplinas. Consecuencia directa de esa retroalimentación, la historia es entendida casi como una herramienta inherente al proceso de proyecto.

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

17. Charles Moore no es el único que cuenta con una experiencia y mundo referencial propio resultado de sus viajes. Comparte con él ese gusto por lo desconocido Donlyn Lyndon, que pasa el curso 1960-61 en India, en lo que resulta un año de profunda influencia para su visión de la arquitectura y determina su cercana unión con Moore en los años posteriores a través de una común fijación por los espacios de la arquitectura asiática.

18. Ver capítulo 5.

Fig. 26

Fig. 27

Fig. 28

Fig. 29

“Lo que distinguió a Princeton fue que la historia no se tenía en cuenta como algo sin sentido o secundario respecto al trabajo en el estudio, sino como algo fundamental. Más específicamente, la historia no era vista como algo que podría suministrar modelos que fueran meramente copiados, sino más bien como una fuente de inspiraciones o referencias para ser estudiada, abstraída, extendida, reaccionada o reformada”¹⁹

Este interés por los precedentes parece perfilarse como inclinación común (desde diferentes orígenes e intereses) al elenco de profesores, definiendo una clara tendencia opuesta al anti-historicismo dogmático del Movimiento Moderno por encima de sus diferencias. Así, dos estrategias en torno al proyecto de arquitectura sobre la base del soporte historicista convivían bajo el decanato de Robert McLaughlin, preocupado por el funcionamiento pragmático de la institución.

Jean Labatut, integrante de *L'École de Beaux Arts* de París, representaba la rica tradición academicista de la vieja Europa y dirigía el departamento de diseño impartiendo cursos dominados por la expresión visual y la percepción, origen de la arquitectura fenomenológica de los 70 y 80, muchos de cuyos representantes se encontraban entre el alumnado a finales de la década de los 50. Completando la formación proporcionada por Labatut (Labby) a través de propuestas docentes más específicas, los alumnos recibían seminarios de historia de la mano de Donald d. Egbert, Earl Baldwin Smith, David Coffin y George Rowley, y talleres de diseño de proyecto dirigidos por Enrico Peresutti, Heath Licklider y William Sherman, a quienes se unió durante el curso 1955-56 Louis Kahn.

La predisposición hacia el cuestionamiento del *status quo* se vio reforzada por la confluencia de un grupo de alumnos con intereses afines que, animados por una organización en torno a clases poco masificadas propensas a propiciadas sinergias entre profesor y alumno en torno al devenir de la arquitectura contemporánea. Charles Moore, Donlyn Lyndon, William Turnbull Jr., Richard Peters, Robert Harris y Hugh Hardy entre otros dan forma a uno de los primeros grupos de jóvenes arquitectos que como colectivo valoran la arquitectura americana de posguerra como una salida, siendo capaces de formular no tanto una alternativa única y específica, pero sí un conjunto de observaciones relacionadas con la experiencia, la escala, la memoria, el símbolo y las relaciones entre pasado y presente.

19. En el original “What distinguished Princeton was that history was not regarded as meaningless or merely incidental to the work in the design studio, but as fundamental. More specifically, history was not viewed as something that could supply models to be merely copied, but rather as a source of inspirations or references to be studied, abstracted, extended, reacted to, or reshaped” Charles Moore, and Kevin P Keim. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 12.

Las reflexiones de algunos de los arquitectos²⁰ que se formaron en el Princeton de aquellos años destacan la cohesión de un grupo con intereses comunes que dio lugar a fructíferas colaboraciones profesionales años más tarde. Muchos de ellos, organizados en torno a la figura de Charles Moore²¹ en base a su experiencia y conocimientos, le convierten en una figura relevante de la vida estudiantil, animando una rápida propagación de nuevas formas de pensar.

Así, este encuentro entre individuos con similares motivaciones respecto al cambio de tendencia y la posibilidad de desarrollarlas en un entorno enriquecedormente afín es responsable del desarrollo de una idea, un planteamiento doméstico. Porque la configuración del espacio doméstico Sea Ranch, cuyas primeras intuiciones habían comenzado a gestarse durante los viajes por Europa de Charles Moore, solo puede ser entendida gracias a la configuración grupal, a un propicio entorno intelectual y, de forma especial, a la figura de Louis Kahn.

Su llegada a Princeton como *lecturer*²² en el curso 55-56 determinó en primer lugar un fortalecimiento de los lazos entre tres de los futuros integrantes de MLTW. Charles Moore y Donlyn Lyndon, estudiantes de postgrado (*graduate*) y William Turnbull Jr, alumno de grado (*undergraduate*), futuros integrantes (junto a Richard Whitaker) de MLTW, se aglutinan en torno a la figura del profesor Kahn, animados por una visión de la arquitectura que incorpora la historia y la geometría y es capaz de producir soluciones más específicas que las derivadas de los enunciados de Jean Labatut²³.

La relación directa con Kahn contribuyó a afianzar la vigencia de unas relaciones entre presente y pasado que igualmente fueron promovidas por otros miembros del cuerpo docente. Enrico Peresutti, llegado también como invitado desde Milán -donde Moore había tenido oportunidad de conocerlo en su primer viaje a Europa-, se encarga de desarrollar un enunciado que, incluyendo un viaje al Yucatán, insiste en el valor de trabajar con la preexistencias, de apropiarse de ellas, extrayéndose de uno de los trabajos de Charles Moore para su asignatura en el año 56 el siguiente fragmento:

“Nuestra relación con nuestro pasado no es simple. No estamos llevando a cabo en nuestras ciudades una tradición arquitectónica ininterrumpida; pero las reliquias de todo el pasado están disponibles para nosotros de una forma en

20. Ver F. Andrus Burr, “Learning under Moore,” *GA Houses*, julio 12, 1980, 172-179.

21. “Los estudiantes y los arquitectos, particularmente los de mi generación, a menudo pierden de vista el papel que desempeñó Moore en la ruptura radical con la ortodoxia claustrofóbica que estranguló a la arquitectura durante la mayor parte de nuestro siglo. Los primeros héroes de Moore fueron Alvar Aalto, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. Más tarde admiró el trabajo de R. M. Schindler y la arquitectura de la región de la Bahía de San Francisco. Sin embargo, en la década de 1950 estaba profundamente insatisfecho con la desvanecida intensidad del Estilo Internacional y su diseminación homogénea, arbitraria y a menudo destructiva sobre la superficie del globo”, en el original “Students and architects, particularly ones of my generation, often lose sight of the role Moore played in the radical break from the claustrophobic orthodoxy that strangled architecture for most of our century. Moore’s early heroes were Alvar Aalto, Le Corbusier, and Frank Lloyd Wright. Later he admired R. M. Schindler’s work and the architecture of the San Francisco Bay Region. However, by the 1950s he was deeply dissatisfied with the faded intensity of the International Style and its homogenizing, arbitrary, and often destructive spread over the surface of the globe” (Hardy, 1990: 6)

22. Como invitado o miembro capaz de impartir docencia pero que no forma parte del cuerpo docente oficial.

23. En lo que puede resumirse como concreción frente a percepción.

Fig. 30

Ponte Vecchio, Florencia. Acuarela de Louis Kahn hecha en 1930 y descargada de PennDesign, Architectural Archives (Architectural Archives of the University of Pennsylvania) [ref. 21/10/2017, 20:10]. Web: <<https://www.design.upenn.edu/architectural-archives/about>>

la que nunca antes lo han estado en una civilización, y nos encontramos ansiosos por extraerles un significado, tal vez más ansiosos de lo que lo haya estado ninguna civilización previa. Nuestras ciudades crecen rápidamente, se vuelven obsoletas y se reconstruyen. Sus edificios no conservan su utilidad por mucho tiempo, aunque a veces su poder sobre nuestra imaginación aumenta con la edad. No podemos buscar continuidad en la comodidad de un pueblo medieval; en cambio, como señaló Henry James, “estamos divididos... entre el gusto por sentir el pasado extraño y el gusto por sentirlo familiar; la dificultad es, por intensidad, atraparlo en el momento en que las escalas de la balanza cuelgan con la uniformidad correcta”²⁴

En un ambiente adecuado a unos intereses que se afianzan, Charles Moore, habiendo terminado su *master thesis* y preparando la presentación final origen de su libro *Water and Architecture*²⁵, se ofrece voluntario para desarrollar funciones de *teaching assistant* con un Kahn que se ha convertido no solo en centro la vida docente, sino en referente de su propio grupo.

“Lyndon estaba peleando contra Kahn cada centímetro del camino, mientras que Turnbull estaba muy ansioso de que Kahn le diera “eso””²⁶

Primero en sus seminarios impartidos como *lecturer* y más tarde en un pequeño taller impartido en su estudio de Pennsylvania, Moore y, a través de él, Lyndon y Turnbull, se impregnan de un enfoque proyectual basado en la reverencia por una arquitectura centrada en la geometría pura y el cuidado por la luz y el material. Un enfoque que puede sintetizarse en dos únicas fuentes de inspiración: la pragmática, relacionada con la evidente distribución de los espacios, y la poética, basada en la importancia del significado.

“Nuestro trabajo en MLTW se basó en dos ideas, la segunda de las cuales era idéntica a la primera. Primero estaba el edículo de Summerson y Kahn, el dosel de cuatro columnas que delimitaba el espacio, un lugar señalando un punto concreto, preciso y central en el planeta. La segunda

Fig. 31

Fig. 32

Fig. 33

24. En el original “Our relationship to our past is not a simple one. We are not carrying on in our cities an unbroken architectural tradition; but the relics of all the past are available to us as they have never been to a civilization before, and we find ourselves anxious to extract meaning from them, perhaps more anxious than any previous civilization has ever been. Our cities grow quickly obsolete, and are rebuilt. Their buildings do not long retain their usefulness, though sometimes their power over our imagination increases with their age. We cannot seek the comfortable continuity of a medieval village; instead, as Henry James pointed out, “We are divided... between liking to feel the past strange and liking to feel it familiar; the difficulty is, for intensity, to catch it at the moment when the scales of the balance hang with the right evenness”. Charles Moore, durante una clase impartida en Princeton en el año 1956 recogida en la biografía de Kevin Keim.

25. Una síntesis de muchos de los intereses surgidos durante su primer viaje por Europa.

26. En el original “Lyndon was fighting Kahn every inch of the way, whereas Turnbull was very eager for Kahn to give “it” to him” (Moore, 1996: 21). Originalmente publicados en Princeton’s Beaux Arts and Its New Academicism, exh. cat. (New York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1976).

27. En el original “Our work at MLTW was based on two ideas the second of which was identical to the first. First was the aedicula of Summerson and Kahn, the four-columned canopy that delimited space - a place- by pinpointing a particular, precise, and central spot on the planet. The second idea was the saddle-bag: a room, bay alcove, or window seat attached to a main spine or central space, making an extended place to inhabit with your body or imagination”. David

Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

idea era la alforja: una habitación, un mirador o un asiento junto a la ventana, unido a la columna principal o al espacio central, formando un lugar extendido para habitar con su cuerpo o imaginación”²⁷

La estrategia de composición del espacio en torno a los *served and servant spaces*, tan precisamente definidos en el Salk Institute o en el proyecto no construido de la Goldberg House, se incorpora desde ese momento a la definición de la domesticidad del equipo. A través de las viviendas de MLTW primero y más tarde de Moore en solitario (con un reflejo bastante literal en el interior de las unidades del Condominio), la división funcional de los espacios se redefine y adapta a la particular visión sobre entorno y material, sin ocultar la verdadera revolución en la construcción de un lenguaje propio: la incorporación del significado.

Las intuiciones sobre la capacidad de los elementos de culturas pasadas de ser empleados por la arquitectura contemporánea que Moore recolecta en sus primeros viajes y la confirmación de las mismas por parte de buena parte del profesorado de Princeton se ven provocativamente condensadas en el descubrimiento del edículo como elemento capaz de concentrar sentido.

En el año 1959, de forma paralela a esta revolución intelectual, se inaugura la Trenton Bath House, un edificio integrado en el complejo Trenton Jewish²⁸. En él, Kahn organiza los espacios de la casa de baños en 4 elementos de planta cuadrada con estructura es las esquinas coronados por una cubierta troncopiramidal que se organizan como una cruz griega. La configuración de cada uno de los módulos, idénticos, adapta un invariante histórico, el del edículo, que va más allá de la mera configuración formal para convertirse en una poderosa declaración de intenciones en torno al lugar y a la relación del habitante con él²⁹.

La fascinación que este primer encuentro con la adaptación de una forma conocida (baldaquino, templete o cabaña) como dispositivo capaz de trascender el puro formalismo provoca en Moore, Lyndon y Turnbull (y que se hace patente a través de sus escritos³⁰) va acompañada en esa misma época del descubrimiento de un ensayo del historiador John Summerson, titulado *Heavenly Mansions*. Publicado en el año 1949 como parte de una colección de ensayos que pretenden recuperar una serie de ideas arquitectónicas de “interés marginal” (Blom-

Littlejohn, Architect: the Life and Work of Charles W. Moore (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), 35.

28. El que estaba llamado a convertirse en primer gran proyecto construido de Kahn, comienza en 1959 tras una labor proyectual y de gestión ardua, durante la que llega a presentar 4 propuestas diferentes. La comunidad se convierte en el centro de experimentación de la geometría como herramienta arquitectónica poderosa que alcanza su expresión más clara en la casa de baños. La capacidad de aunar el valor simbólico de la forma con su capacidad para acoger un programa ordenado y claro a ojos del habitante resultan de profunda influencia en Moore, Lyndon y Turnbull.

29. En relación con la capacidad simbólica antes mencionada. Ver el libro Susan G. Solomon, Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2000).

30. “Lo que condensó los principios más provocativamente en una simple pero potente afirmación de lugar, como descubrieron en *Heavenly Mansions*, fue la edícula. En su libro, Summerson señaló la dualidad del edículo (o cabaña primitiva, templo, baldaquino): podría ser un dosel de cuatro postes planificado centralmente o aplanado en un marco de puerta; podría ser pequeño para acomodar a “pequeños hombres imaginarios” o muy grande para “expresar el carácter sobrehumano de un dios”. A pesar de su formas, la escala y el simbolismo se relacionan con los seres humanos”, en el original, “What condensed the principles most provocatively into a simple but potent assertion of place, as they discovered in Sir John Summerson's *Heavenly Mansions*, was the aedicula. In his book

mer, 1949: 12) para el ortodoxo movimiento moderno, el que pretende ser entendido como una interpretación del Gótico desde una posición eminentemente humanista se convierte para Moore y sus amigos en un descubrimiento revelador del poder simbólico de sistemas conocidos.

A través de un relato que pretende emplear la historia como medida del potencial humano³¹, Summerson ofrece una personal visión del movimiento como materialización de una evolución más simbólica que estilística o estructural que comienza en el Románico,

“(Hablando del Románico) Tampoco es una cuestión de estructura, la búsqueda empírica de un sistema de bóveda satisfactorio es, de hecho, curiosamente independiente del desarrollo estilístico. Es más radical que todo esto: es algo que resulta de un profundo deseo de disolver el pesado templo hecho por el hombre en un montón múltiple e imponderable de mansiones celestiales”³²

y que se apoya en las estructuras ediculares como base de su construcción. Estos edículos (la palabra latina para un edificio es aedes; la palabra de un pequeño edificio es aedicula) se convierten en representantes de la poderosa fascinación que la miniaturización de elementos ha ejercido siempre sobre el hombre, a través del juego en la niñez (con los primeros refugios ocupando la parte inferior de una mesa), pero también en la vida adulta en la que el concepto de “casita” parece reservarse a lugares especiales por su simbolismo. Esta capacidad de proyectar significado a través de una estructura simple se convierte para Summerson en la herramienta capaz de disolver la arquitectura sustancial del Románico a lo insustancial del Gótico, organizando los edificios (las catedrales) a través de sucesivos órdenes ediculares capaces de funcionar como estructura o contradecirla, pero funcionando en todo caso como transmisores de ideas, apelando al carácter súper humano de los dioses (Summerson, 1949: 3), o mostrándose como un refugio para el hombre.

La constatación por parte de Moore, Lyndon y Turnbull de la capacidad comunicativa de la forma como vestigio de una regresión infantil extendida culturalmente, pero también como reafirmación de la posición del hombre en el mundo se convierten en una invariante a explorar durante los años inmediatamente posteriores a la etapa en Princeton. Su versatilidad para ser transformada sin perder

Summerson pointed out the duality of the aedicula (or primitive hut, temple, baldachino): it could be a centrally planned four-poster or flattened into a door frame; could be very little to accommodate “imaginary little men” or very large to “express the superhuman character of a god.” In all its forms, notwithstanding, the scale and symbolism relate to human beings” (Keim, 2001: 13).

31. Recoge el prólogo de Kent Bloomer (“(...) La gran fortaleza de Sir John Summerson fue poner la historia a trabajar como una medida del potencial humano. (...) Su escritura, por lo tanto, es esencialmente sobre la forma en que los arquitectos piensan sobre el mundo y se comprende mejor a la luz de su visión de la arquitectura como una de las humanidades”, en el original “(...) Sir John Summerson’s great strength was in putting history to work as a measure of human potential. (...) His writing, therefore, is essentially about the way architects think about the world and is best understood in the light of his view of architecture as one of the humanities”. John Summerson, *An Heavenly Mansions* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), prólogo.

32. En el original “(Speaking Romanesque) Nor is it a matter of structure, the empirical quest of a satisfactory vaulting system-this quest is, in fact, curiously independent of stylistic development. It is more radical than all this: it is something resulting from a profound desire to dissolve the heavy man-made temple into a multiple, imponderable pile of heavenly mansions” (Summerson, 1984: 13).

Fig. 38

Fotografía de uno de los edículos en la Trenton Bath House (1955-1959) en Ewing, New Jersey, de Louis Kahn. Imagen escaneada del libro *Louis I. Kahn*

su carácter simbólico llega a ser centro de una serie de viviendas unifamiliares que transforman la arquitectura californiana del momento, readaptando el edículo en una estructura sorprendente incluso para el propio Summerson.

“Recuerdo haber discutido el uso de la historia en la enseñanza de la arquitectura con el arquitecto Charles Moore en 1966. Él y sus socios acababan de completar varias casas pequeñas en California en las que habían colocado edículos de cuatro postes, un término que habían descubierto en el primer ensayo, titulado “Mansiones celestiales: una interpretación del gótico”. El ensayo identificó el edículo como un “pequeño edificio” cuya función era ceremonial, como un santuario de pie sobre la estatua de una deidad. Estas pequeñas casas, de acuerdo con Summerson, podrían ser pequeñas y acogedoras, o inmensas y heroicas, mientras encierren siempre un espíritu singular. Caracterizó una catedral gótica como una gran pila de edículos, que sugieren una pila de “mansiones celestiales” y, por lo tanto, una pila de espíritus. Los arquitectos modernos de California se habían apoderado del edículo como un espacio pequeño ideal para insertarse en un espacio más grande, como una casa dentro de una casa, capaz de agrandar psicológicamente y expresar un sentido de centro. Tan exitosas fueron las casas “aediculizadas” que hicieron una peregrinación a Londres y agradecieron a Summerson el proporcionar una idea tan maravillosa. El gran erudito escuchó con asombro y cuestionó por qué habían elegido usar una forma que había pasado de moda en el siglo XIII”³³

Cada adaptación incorpora variantes que se relacionan en clara contraposición al Estilo Internacional, con el mundo de la fantasía, la imaginación³⁴ y del juego escalar, combinándose todas ellas a través del edículo como invariante de lo que trata de ser una nueva definición de domesticidad y consigue, en todo caso, definir unos espacios de poderosa comunicación formal.

33. En el original “I recall discussing the use of history in the teaching of architecture with the architect Charles Moore in 1966. He and his partners had just completed several small houses in California into which they had placed four-poster aedicules, a term they had discovered in the first essay, entitled “Heavenly Mansions: An Interpretation of Gothic”. The essay identified the aedicule as a “little building” whose function was ceremonial, like a shrine standing over the statue of a deity. Such little houses, according to Summerson, could be tiny and cozy, or immense and heroic, while always enclosing a singular spirit. He characterized a Gothic cathedral as a great pile of aedicules, which suggest a pile of “heavenly mansions” and thus a pile of spirits. The modern California architects had seized on the aedicule as an ideal small space to be inserted in a larger space like a house within a house, capable of psychologically enlarging and expressing a sense of center. So successful were the “aediculized” houses that they made a pilgrimage to London and thanked Summerson for providing such a wonderful idea. The great scholar listened with amazement and questioned why they had chosen to use a form that had gone out of fashion on the thirteenth century!” (Bloomer, 1998: 13)

34. “Es (jugar a esconderse bajo una mesa como si se tratara de tu casa) simbolismo –de una especie fundamental, expresada en términos de juego. Este tipo de juego tiene mucho que ver con la estética de la arquitectura (...) La relación del juego y el arte es demasiado grande para ser introducida aquí. Jung en *Psychological Types* (tr. H. G. Baynes, p. 82) hace hincapié en que su importancia no termina con su interpretación como simbolismo. “Todo trabajo creativo es el fruto de la imaginación y tiene su fuente en lo que uno se complace en denominar fantasía infantil”, en el original “It (play) hide under a table as if it were your home) is symbolism –of a fundamental kind, expressed in terms of play. This kind of play has much to do with the aesthetics of architecture (...) The relation of play

Fig. 39

Planta de la Trenton Bath House (1955-1959) en Ewing, New Jersey, de Louis Kahn. Dibujo de Louis Kahn de 28 de abril de 1955 escaneado del libro *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, p. 84.

Último ensayo: Orinda.

El marco de pensamiento que termina dando forma a la domesticidad del Condominio depende de una reflexión intelectual, pero también de la definición material de probado funcionamiento. Si la primera depende de la formación, entre otras, universitaria del equipo, la segunda es el resultado de sucesivas aproximaciones abordadas con la inocencia y la inconsciencia de quien desconoce el final de lo que hoy no es desacertado denominar como ciclo.

Moore, como parte de un proceso de cambio tan arquitectónico como vital³⁵, vuelve a la *Bay Area*, escenario de sus primeros trabajos tras la licenciatura en Michigan, y entra a formar parte del cuerpo docente de la Universidad de Berkeley por invitación de William Wurster, animando a Lyndon y Turnbull a unirse a él en California.

Juntos, y con la adhesión al grupo de Richard Whitaker, estudiante de grado en la universidad y asistente en la docencia, ya como MLTW, tratan de encontrar un soporte a sus certezas compartidas. Compaginan esa búsqueda con oportunidades profesionales de carácter individual y un enriquecedor trabajo de equipo³⁶, que alimenta la determinación de materializar la imaginaria reunida en los años precedentes y cuyos primeros ensayos tienen lugar a partir del año 1961.

La oportunidad surge ese mismo año con el encargo recibido por Charles Moore para diseñar dos pequeñas viviendas en Boulder Creek y Palo Colorado Canyon (California), próximas a Berkeley. Si bien los trabajos se dirigen directamente a Moore, que acomete el proyecto de la denominada Bonham Cabin junto a Warren Fuller y el de la Jobson House en solitario, la presencia de MLTW parece constante y las viviendas se convierten en laboratorios de ensayo de todo tipo de premisas relacionadas con la búsqueda de un lenguaje nuevo.

Ambas muestran en distinto grado muchos de los temas planteados hasta el momento en ámbitos teóricos o académicos sin embargo el presupuesto limitado y el afán por plasmar toda idea recogida en torno a la domesticidad en una escala tan limitada derivan en edificios en los que ideas como el significado de la composición edicular solo se atisban tímidamente. El limitado espacio de la Bonham Cabin limita la exploración al campo de la materialidad (si bien se abordan te-

Fig. 40

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

to art is too large to be entered here. Jung in *Psychological Types* (tr. H.G. Baynes) p82, emphasizes that its importance does not end with its interpretation as symbolism. "All creative work is the offspring of the imagination and has its source in what one is pleased to term infantile phantasy" (Summerson, 1949: 1).

35. Los "cambios" en la vida de Moore pueden ser considerados hoy como una característica esencial de su praxis que parece organizarse en torno a ciclos con principio y final. En cada uno de ellos, ejercicios profesional y docente discurren paralelos y asociados a una ubicación geográfica (entendida en el sentido político, pero también en el personal a través de una casa) y un discurso teórico. De manera no siempre intencionada (o sí), cada deriva tiene un final que coincide con el inicio de otra asociada a un cambio en lo académico, resultando fascinante la aproximación a cada una de ellas llevada a cabo a través del estudio de sus viviendas.

36. Whitaker está acabando sus estudios de grado, Turnbull es contratado en el estudio de Skidmore, Owings and Merrill y Lyndon y Moore, este último recuperando su colaboración con Harvey, Park, Clark, dedican gran parte de su tiempo a su labor docente en Berkeley y como integrantes del recién fundado Instituto de Estudios Ambientales. La implicación en la vida intelectual californiana de ambos es responsable directa de buena parte de las oportunidades profesionales de aquellos años, entre las cuales destaca el encargo del Condominio I.

Fig. 44

Fig. 45

Fig. 46

mas relacionados con el espacio abierto bajo una envolvente única y la exposición de la estructura) que también es parte central del discurso de la Jobson House, si bien en esta última sí aparece por primera vez una estructura de templete (un altillo soportado por cuatro postes en el centro de la vivienda) que evoca poderosas sensaciones relacionadas con el refugio o el pabellón sin llegar a ser reconocida como un dispositivo autónomo a causa de la homogeneidad material.

El proyecto y construcción puede entenderse a través de las palabras del propio Summerson “mínimos requisitos pero máximas posibilidades”³⁷, no pudiendo obviarse su valor en la condensación de ideas relacionadas con la nueva domesticidad que, sin llegar a abordarse con profundidad, tienen su representación en ambas viviendas, auténticos ensayos iniciales a la propuesta Sea Ranch. Tampoco puede descartarse, como razón de peso para la ausencia en estos proyectos de una radicalidad presente en las referencias teóricas, cierto pudor ante la propiedad por ofrecer una solución no probada con anterioridad, que desaparece dejando paso a la libertad total en un nuevo proyecto de vivienda unifamiliar cuya construcción comienza a finales de 1961: la construcción de una vivienda para Charles Moore en Orinda (California).

El proyecto, en imagen y concepción, se une a las viviendas Bonham y Jobson para irrumpir de forma incontestable en el panorama arquitectónico de principios de los 60. Aquí la casa es capaz de definir una nueva imagen de la arquitectura californiana (el *California look* mencionado recurrentemente por Kevin Keim³⁸) a través de la puesta en valor de la relación del edificio con su entorno próximo (la definición de un dentro/fuera determinado por una membrana móvil), la potencia en el empleo de los materiales, la cruda exposición de la estructura o la definición de espacios interiores condicionados por la recuperación de la cubierta inclinada (en detrimento de la casi sagrada cubierta plana del Movimiento Moderno). Una clasificación que, como en las anteriores generaciones de arquitectos de la bahía, se centra en la envolvente, sin atender a la específica novedad de los interiores que posicionan a la Orinda de Moore como la más acertada definición de nueva domesticidad anterior al Sea Ranch.

“(…) un poderoso deseo de tener mi propia casa.

Desastrosamente, llegué a casa e implementé este deseo con un acre y un cuarto en Orinda, a solo quince minutos de la Universidad detrás de las colinas en el lado donde

37. En el original “minimum requirement, but maximum possibilities” como parte de una conferencia impartida en el año 1947 por Summerson en la Architectural Association atacando la ortodoxia del Movimiento Moderno. La frase se convierte en un mantra que parece heredar Jean Labatut y que resulta, a pesar de la recurrente negativa de Moore a lo largo de los años, de una profunda influencia sobre el desarrollo de los Supergraphics, mencionados en capítulos posteriores.

38. En una acepción bastante reductiva de la región californiana, limitada a la producción desarrollada en el norte del estado.

hace calor en el verano, con el único lote en el norte de California de ese tamaño que tenía un sentido de lugar en toda regla”³⁹

Despojado de todo recato, el proyecto de una casa para sí mismo que Moore acomete con ayuda de sus socios se convierte sin querer en un primer borrador de los principios de construcción doméstica a través de dispositivos como el edículo aplicados en el Condominio I, y que en Orinda se acomete con total honestidad⁴⁰.

Con un presupuesto muy limitado⁴¹, el proyecto (MLTW desarrolla un total de siete bocetos iniciales y Moore se encarga de dibujar él mismo los planos definitivos) se asienta en un entorno cuyas especiales condiciones atraen a Moore desde un primer momento.

Como si de una operación de vaciado se tratase, la parcela, una suave pradera verde resultado de un antiguo movimiento de tierras, se recorta en medio de un robledal generando un espacio circular de unos 80 pies de diámetro (casi 24,5 metros) que aparece singularmente confinado en el bosque.

Las referencias proporcionadas por Kahn y Summerson, los condicionantes económicos y la total libertad de trabajar para uno mismo se combinan para generar un volumen abierto de planta cuadrada⁴² en el centro del solar organizado en torno a dos edículos⁴³ encargados -en lo estructural- de dar sustento a la cubierta del conjunto.

La estructura del conjunto a través de 8 soportes verticales (los correspondientes a los dos edículos) permite liberar al perímetro de toda función estructural y favorece la apertura de las esquinas, a través de unas grandes puertas importadas de las estructuras de granero, en una disolución total del edificio que concentra la atención sobre los edículos. Estos, a diferencia de lo que ocurría en la Johnson House, se reconocen como elementos independientes, ajenos al resto de la vivienda en su materialidad, construyéndose con postes verticales recuperados de un viejo almacén⁴⁴ que no hacen sino potenciar un carácter simbólico para el que colabora una dramática entrada de luz desde los lucernarios situados en la parte superior. Dedicados, uno al espacio de estar, y otro al espacio de baño (recordemos la especial querencia de Moore por ahondar en las relaciones entre agua y arquitectura “Hice un segundo, menos monumental, edículo para proteger la bañera y celebrar el acto de mojarme, un templo especial del yo”⁴⁵), ambos son capaces de proporcionar al habitante una poderosa sensación de sentirse en el centro de algo, un espacio confortable y único.

39. En el original “(...) a powerful desire for a house of my own. Disastrously enough, I came right home and implemented this desire with an acre and a quarter in Orinda, just fifteen minutes from the University behind the hills on the side where it’s hot in the summer, with the only lot in northern California of that size that has a full-fledged sense of place”. Carta de Moore a Flix Drury, datada el 28 de febrero de 1961.

40. El proyecto y construcción de sus propias viviendas a lo largo de su vida es entendido por Moore como “chances to pursue chimera tho the posible discomfort of no one but myself”, o dicho de otra forma “Mis propias casas me han brindado oportunidades, extendidas durante cuarenta años y extendidas entre las costas, para poner a prueba teorías sobre cómo establecer mi presencia sin amenazar el confort o la sensibilidad de nadie más que de mí mismo. La mayoría de mis casas las construí con un mínimo de medios, y a menudo se beneficiaron de oleadas decorativas que involucraban las energías de amigos y estudiantes que me ayudaron a transformar con rompecabezas o cepillos, madera contrachapada y pintura en formas agradables” en el original “My own houses have given me opportunities, spread over forty years and stretching between the coasts, to test theories about establishing my presence without threatening the confort or sensibilities of anyone but myself. Most of my houses I built with a minimum of means, and they often benefited from decorative surges involving the energies of friends and students who helped me transform with jigsaws or brushes, plywood and paint into pleasing shapes” (Moore, 1996: 165).

41. En palabras del propio William Turnbull Jr. “Los ingresos de la venta de mi Ford Princeton del 56 terminaron como ladrillos para esta casa”, en el original “The proceeds from the sale of my ’56 Princeton Ford ended up as bricks for this floor” (Keim, 1996: 83)

Fig. 47

Fotografía exterior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 100.

A la que podía haber sido considerada como una construcción banal realizada a partir de materiales de muy baja calidad, la estrategia edicular confiere una sensación asombrosamente refrescante y desprejuiciada resultando familiar, pese a lo sorprendente, la domesticidad mostrada y marcando el camino hacia el que derivaron las críticas del momento.

Considerada por muchos un ejemplo de que la ruptura de los grilletes con que lo ortodoxo condicionaba las nuevas manifestaciones arquitectónicas, Orinda maneja con soltura la dialéctica entre lo simple y lo sofisticado, ofreciendo un espacio sin restricciones pero que coloca al ser humano en el centro de su discurso. El edículo es entendido como un dispositivo que articula el funcionamiento del espacio a través de la centralización de las funciones reales (el baño) o simbólicas (la representación del hogar de la vivienda ancestral), otorgando importancia no solo a lo que ocurre bajo o sobre ellos, sino a lo que ocurre entre ellos y la envolvente exterior en una propuesta cuyo significado solo se alcanza a través de operaciones puramente arquitectónicas (la orientación de la vivienda, la apertura localizada de la envolvente y la disolución controlada de la esquina). Dialogando directamente con algunas de las afirmaciones que Jung o Bachelard⁴⁶ relacionan con el mundo experiencial o perceptivo, lo cierto es que la colocación de un elemento “extraño” que conecta al habitante con la memoria colectiva o propia dentro de un objeto despojado de pretensiones demuestra que la monumentalidad heroica no es condición *sine qua non* en el significado de lugar que dicho objeto es capaz de transmitir.

Orinda es una apuesta con capacidad, en palabras de Moore de “lograr una infinita variedad desde un conjunto de piezas casi idénticas”⁴⁷, una infinidad de casas celestiales, en la que la riqueza formal no vaya en detrimento de la capacidad simbólica en lo que solo puede entenderse como comprobación de una estrategia doméstica que trata de encontrar una estrategia de sistematización en el Condominio I.

42. Moore defiende la elección de una forma pura para la planta de su vivienda apelando no a la rigidez de su formación en el seno del Movimiento Moderno, sino a referencias literarias obtenidas de su obsesiva inmersión en la cultura oriental “Comencé a soñar con una casa cuadrada en una pradera redonda de la que un antiguo poeta chino, Li Po, una vez había alabado las virtudes”, en el original “I began dreaming about a square house in a round meadow that an ancient Chinese poet, Li Po, had once praised the virtues of” (Moore, 1996: 169).

43. El propio Moore afirma, “Una vez que Summerson dijo que no podía, hice dos de ellos porque era mi propia casa”, en el original “Once Summerson said I couldn’t, and so I did two of them because it was my own house” (Moore, 1996: 169).

44. En una carta escrita por Moore a su amigo Felix Drury y datada el 28 de febrero de 1961, Moore afirma, “I seem to have located some Etruscan columns from a torn-down warehouse for \$2 each, and somehow they are going to be the basis for this incredibly cheap and incredibly elegant establishment.

45. En el original “I made a second, less-monumental aedicula to shelter the bathtub and celebrate the act of getting wet, a special temple of the self” (Littlejohn, 1984: 65).

46. Como por ejemplo con el *concentrated wandering* o “deambular concentrado” de Bachelard, como aspiración del hombre que se encuentra en un espacio confinado y simbólico, como el edículo, y pone a su imaginación a trabajar y experimentar la sensación de encontrarse en otros muchos lugares.

Fig. 48

Sección constructiva de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, portada.

Mi edículo, mi hogar.

Las estrategias destinadas a la construcción de una nueva domesticidad que recoge el presente trabajo fueron el resultado de procesos de pensamiento puestos a prueba con anterioridad en proyectos que, en la mayor parte de los casos, resultan ser de pequeña escala. El encargo de realizar un edificio de entidad considerable como el Condominio I supuso, por tanto, la adaptación (sintética o amplificada) o el salto de esquemas probados con éxito en la vivienda unifamiliar a soluciones apropiadas a un proyecto residencial colectivo.

Para los que, como MLTW (y más concretamente Charles Moore) son poseedores de un enfoque proyectual (sobre todo en lo referido a la configuración del espacio interior) eminentemente humanista, la ausencia de un habitante conocido a quien dirigir sus esfuerzos complica el salto hacia lo grupal, obligando a dar un paso atrás de lo reductivo a lo general⁴⁸ que, en el caso del Sea Ranch, se inicia con el encargo del Condominio en noviembre de 1963⁴⁹.

El proceso aquí es el inverso (y deseado por Moore), y el trabajo se vertebra desde la global organización del terreno hacia la específica definición de los modos de vida en cada una de las unidades. La composición común basada en 10 unidades modulares⁵⁰ configuradas formando un recinto dejaba clara la dualidad entre sistematización (la de los módulos) y especificidad (la de cada unidad en el conjunto) que se convirtió también en base del pensamiento sobre el espacio interior. El logro de Orinda como afirmación del éxito de la construcción del espacio interior alrededor de estructuras ediculares no había dejado dudas sobre su aplicación en un nuevo proyecto, de modo que esta certeza unida a las condiciones en torno a la colectividad y el conjunto limitaron el trabajo a la decisión de dos premisas: la posición de estos edículos y su configuración.

Si bien no existen referencias en la obra de ninguno de los integrantes de MLTW a la determinación de una premisas claras que definieran la posición de las estructuras de cuatro postes, un estudio de la planimetría del

Fig. 49

Fig. 50

47. Algo que Kahn ya conseguía en el Kimbell, entendido como una sucesión limitada de estructuras ediculares deformadas.

48. Oda a la especificidad y base del inspirador, para muchos, artículo 'Toward Making Places' recogido en el libro *You Have to Pay for the Public Life*, y cuya influencia e importancia ya ha sido expuesta en el capítulo 5.

49. La especial naturaleza de los orígenes del encargo queda reflejada en el capítulo 3.

50. El módulo, ya puesto a prueba en el proyecto para los apartamentos Montevista inmediatamente anterior al Condominio y primer proyecto residencial colectivo que acomete MLTW, puede ser entendido como resultado de un doble origen: por un lado, el estudio de la arquitectura japonesa que obsesiona a Moore tras su viaje a Oriente, y por otro, el indiscutible hecho de que todos los integrantes del equipo (quizá en Whitaker con menos intensidad) han sido educados bajo los preceptos del Movimiento Moderno siendo inherentes a su discurso temas relacionados con la composición modular y ortogonal.

51. La importancia para el devenir doméstico de los espacios membrana merece decimar a los mismos un espacio aparte concentrado en el capítulo 5.

Fig. 51

Fig. 52

Fig. 53

conjunto revela 2 características comunes a todas las unidades: su situación próxima a una de las esquinas de cada unidad (separándose entre 1 y 3 pies de cada uno de los lados) y su distanciamiento de las interrupciones de la envolvente (como el acceso a la vivienda y los espacios membrana⁵¹ que otorgan identidad a cada una de las unidades). El hecho de que cada unidad cuente con un único edículo y la imposición de su posición descentrada, suponen una primera evolución consciente respecto a la vivienda de Orinda. Si en ésta las dos estructuras colonizaban el centro de forma que la acción solo se desarrollaba bajo o en torno a ellas en un espacio de límites disueltos dominado por la poética, el Condominio se muestra plenamente consciente de las necesidades reales de la vivienda descentralizando el edículo y enfrentándolo siempre a un contenedor de servicios⁵². Esta disposición permitía, por un lado, entender el edículo de forma global, y por otro, liberar un espacio de estancia regular capaz de relacionarse con él o de mantener una cierta independencia del mismo (vinculándose con el límite) ofreciendo una variedad mayor de experiencias en el habitar.

A través de un proceso de adaptación similar, la configuración de los edículos se adaptó a los nuevos concidionantes del lugar (artificial) alejándose de la especificidad de Orinda y sintetizándose en una solución más genérica que consebaba la carga simbólica a pesar de la sencillez constructiva. La potencia del significado tiene, pues, que ver aquí con la estructura en sí misma⁵³, un templete de proporción cuadrada, elvado sobre 4 postes de madera de 9 pulgadas (casi 23 centímetros) de diámetro y un peto de madera perimetral que se posa en el espacio vacío para otorgarle sentido. Se incorpora así al espacio doméstico una nueva dimensión ya explorada en la Jobson House que aumenta las experiencias determinadas por el edículo. Los acontecimientos ya no solo ocurren bajo o en torno a él, en lo que se entiende como un espacio de especial intimidad, sino que también se desarrollan encima, con la ubicación del área dedicada al descanso⁵⁴.

La visión cuidada del interior de las unidades hace, por lo tanto, evidente, que los elementos puestos a prueba en el espacio doméstico de Orinda aparecen, de forma más madura y depurada, en el Condominio I y adelanta su reinterpretación, con un grado mayor de sofisticación, en viviendas pertenecientes a su vertiente posmodernista.

Estas últimas (como la casa Rudolph⁵⁵), sin embargo, y más allá de su lenguaje constructivo, adolecen de las flaquezas asociadas al descubrimiento

52. En una interpretación directa de los *servant and served spaces* de Louis Kahn.

53. No debemos olvidar que la casa de Orinda no solo se proyecta para un habitante determinado, sino que ese habitante es el propio Charles Moore. Su carácter experimental y la falta de prejuicios en la incorporación de elementos alteradores de la percepción, justifican la incorporación de piezas “extrañas” que llevan al límite la experiencia doméstica del habitante. Hablar, pues, de conciencia de colectividad en el Sea Ranch es una forma de definir el esfuerzo de reducción consciente que los miembros de MLTW llevan a cabo sabedores de que la definición de una nueva domesticidad colectiva debe controlar sus intrusiones en los gustos individuales. La inserción de un edículo en un espacio vividero es una apuesta, su construcción a partir de elementos recuperados, una superación de los límites.

54. El gusto por lo simbólico llega hasta la definición del uso del templete cuyo inserción en las unidades es justificado por Turnbull a través de la siguiente metáfora “The unit interiors were based on the idea of a bed being the genesis of a bedroom. Our bedrooms became giant four-poster beds, two stories high” (en Kevin Keim p. 84). Más allá de la persistente necesidad de encontrar una justificación poética a todas las decisiones, la realidad es que la imposición de una estructura edicular, decisión clara para todos y esencial en el discurso, debía tener una función asignada y coherente capaces de justificar ante la propiedad la que fue una de las decisiones más polémicas del proyecto.

55. Desarrollada entre los años 1979 y 1981 y en el que el edículo, situado en la entrada y abandonando cualquier relación de centralidad con el lugar, se muestra

del espíritu que habita en los lugares buscado por Moore. La modificación (casi adulteración) en la formalización de los invariantes y la intrincada combinación de los mismos, propios un posmodernismo asentado, hacen imposible la conexión de la memoria del habitante con el espacio, cuyo simbolismo pretendidamente conocido queda oculto tras un mundo de expresividad desbordante. La progresiva incorporación de la particular imaginaria del arquitecto (sus recuerdos de infancia, sus viajes, su idea de paraíso) parece impedir la, por otro lado buscada, conexión del hombre con el lugar que ocupa, y muchos ejemplos demuestran que al incremento de variables sigue un detrimento en la comprensión de los espacios (en un proceso inverso al que propio Moore describe para las viviendas de Le Corbusier en Pessac⁵⁶, muchos de sus edificios residenciales son transformados con el tiempo hacia una renovada “normalidad”).

El Condominio I parece, como en otros muchos de los aspectos que analiza este trabajo, actuar como charnela, como punto álgido, de un sistema de creación de espacio doméstico a través de aspectos muy diferentes. La simplicidad de los elementos utilizados y su forma de emplearlos sí colaboran aquí en la creación de una atmósfera única con la que los habitantes (como atestiguan los testimonios de más de 5 décadas) conectan.

Obviando el recuerdo particular, la inserción del edículo en el Condominio bebe de las fuentes ancestrales, previas a las restricciones impuestas por la doctrina, y las adapta a las circunstancias de una forma estructurada; tal y como rezaba su repetido mantra de que uno debe imponer orden en la realidad con el fin de conseguir orden en la realidad, con el que gustaba parafrasear a T.S. Elliot. El Condominio I va un paso más allá, combinando el orden particular con las condiciones del espacio para otorgar espíritu al lugar, consiguiendo establecer un vínculo de pertenencia entre éste y el habitante a través de un sistema de orden no trivial⁵⁷.

La creación de un espacio doméstico a través de la inclusión en el mismo de un elemento insólito que, pese a su extrañeza ayuda al habitante a posicionarse, consigue en el Sea Ranch la materialización más fiel de lo que Lyndon define como “sentido de immanencia”⁵⁸, la presencia del espíritu que habita en el interior de los objetos de culto y que es usado para identificarlos.

Esta conexión perceptiva con la forma, en el caso del edículo, es una vía

sin prejuicios en su versión más *kitsch*. La forma y la provocación se muestran aquí como nuevos valores esenciales de un discurso en lo que solo puede entenderse como una traslación del habitante al plano secundario.

56. Las viviendas de Pessac de Le Corbusier, a las que se hará referencia en el capítulo 7 por el constante empeño de Moore de situarlas como ejemplo de la transformación en la vivienda, no hacen sino mostrar el proceso inverso al que con los años se ven sometidas sus propias residencias. Muchos de sus habitantes, incapaces de conectar con el espacio, reierten los mecanismos empleados por Moore en la búsqueda de domesticidad, para devolverles una pátina de la más pura normalidad. Es importante destacar que ninguna de las unidades del Condominio se ha visto sometida a una transformación de tales características.

57. Gerald Allen, “Benign Perversity”, *A + U extra issue*, mayo, 1978, 41-44.

58. “Cada proyecto es la oportunidad de insuflar espíritu en un lugar particular para crear un sentido de immanencia en los lugares en los que vivimos”, en el original “Each project is the opportunity to breathe spirit into a particular place to create a sense of immanence in the places where we live”. Donlyn Lyndon, “Immanence: The Indewelling Spirit”, *A + U extra issue*, mayo, 1978, 45.

Fig. 54

Plano del Condominio. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 35.

de unión directa con el concepto de “habitar” más ancestral, llegado hasta nuestros días procedente de las primeras tradiciones paganas y su idea de refugio.

Toda esta representación simbólica cobra sentido única y exclusivamente gracias al existencia del hombre, del habitante, y quizá esa es la característica que determina la obsesión que MLTW muestra hacia la metáfora a través de su obra como claro posicionamiento al movimiento precedente y que se manifiesta en cada uno de ellos a través de muy diferentes enfoques.

Aceptando como válido el uso de lo metafórico y otorgando valor a su capacidad transgresora, el interés del edículo radica en la capacidad de interpretación que permite su integración en un edificio como el Condominio I. Su adaptación material, escalar y posicional manteniendo su esencia, y su uso como dispositivo generador de orden en un espacio solo pueden ser entendidos como una apuesta ganadora. y representativa de un cambio arquitectónico. Una capacidad simbólica que enriquece la capacidad arquitectónica sin someterla.

Las consecuencias de lo poco convencional llegaron con la presentación de la documentación definida a la propiedad y su rechazo inicial a unas viviendas alejadas de los esquemas conocidos, que solo pudo vencer la mencionada capacidad metafórica de Moore para explicar el esquema de “casa dentro de una casa” planteado, “un espacio de juego para niños debajo de una mesa de cartas después de tirar una sábana sobre la parte superior”⁵⁹ y la redescubierta alegría de la niñez.

La capacidad simbólica, esta vez, al servicio de la arquitectura, funcionaba, y en enero de 1964 se inició bajo su inspiración la construcción del Sea Ranch.

59. En el original “a child’s play space under a card table after you throw a sheet over the top” (Turnbull, 1996: 84).

Figuras

- Fig. 01. Charles Moore y su íntima amiga Dona Guimaraes durante su viaje por España en 1949 a bordo de un Citroën Traction-Avant. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 39.
- Fig. 02. Imagen de San Francisco tomada en 1948 por Charles Moore desde su primer apartamento en la ciudad una vez acabado su Grado en Arquitectura. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 26.
- Fig. 03. Imagen del edificio para Radio Station diseñado por el equipo de Mario Corbett en 1948 durante el periodo en el que Charles Moore trabajó en su estudio. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 26.
- Fig. 04. Fotografía de la Voss House, de autor desconocido. Imagen de Roger Sturtevant escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 132.
- Fig. 05. Fotografía de la Boke House de Bernard Maybeck. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Bay Area Houses*, p. 39.
- Fig. 06. Charles Moore durante uno de sus viajes a México. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 96.
- Fig. 07. Imagen del Pabellón IX de la Universidad de Virginia de Thomas Jefferson. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 234.
- Fig. 08. 'Casa con muchas pretensiones en Sheffield'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 75.
- Fig. 09. Fotografía de (de arriba a abajo) Gerald Allen, William Turnbull, Donlyn Lyndon, Charles Moore. Fotografía de Hugh Hardy escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 43.
- Fig. 10. 'Prefabricado Tarasco'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 86.
- Fig. 11. Charles Moore durante uno de sus viajes a Oriente durante los años 70. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. v.
- Fig. 12. Dibujo de la Acrópolis de Charles Moore. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 44.
- Fig. 13. 'Puerta coreana'. Fotografía de un templo coreano tomada por Charles Moore durante uno de sus viajes a Oriente en los años 70. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 246.
- Fig. 14. 'Puerta coreana transportable'. Fotografía de un templo coreano tomada por Charles Moore durante uno de sus viajes a Oriente en los años 70. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 246.
- Fig. 15. Charles Moore, Eric Hurner, Dmitri Vedensky, y Dona Guimaraes, en Stafford, Inglaterra. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 100.
- Fig. 16. 'Tumba de Akbar, Sikandra, India'. Fotografía del mausoleo de Akbar tomada por Charles Moore durante uno de sus viajes a Oriente en los años 70. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 254.
- Fig. 17. 'Porche en Daitokuji-la intimidad de la madera'. Imagen que ilustra el texto de Charles Moore 'Construcción en Madera en Comunidades Planificadas' para el congreso *Design and Aesthetics in Wood*, celebrado en 1972 en la State University of New York. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *Design and Aesthetics in Wood*, p. 85.
- Fig. 18. Perspectiva exterior de la fachada a sur de la Moore House (1954-1955) en Pebble Beach, California, de Charles Moore. Dibujo de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 96.
- Fig. 19. Perspectiva exterior de la entrada a la Moore House (1954-1955) en Pebble Beach, California, de Charles Moore. Dibujo a lápiz de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 96.
- Fig. 20. Perspectiva exterior del jardín de la Moore House (1954-1955) en Pebble Beach, California, de Charles Moore. Dibujo a lápiz de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 97.
- Fig. 21. Planta, sección y detalles constructivos de la Moore House (1954-1955) en Pebble Beach, California, de Charles Moore. Dibujos a lápiz de Charles Moore escaneados del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 97.
- Fig. 22. Planta y sección de la Moore House (1954-1955) en Pebble Beach, California, de Charles Moore. Dibujos a tinta y acuarela de Charles Moore escaneados del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 98.
- Fig. 23. 'Historia de la arquitectura de Texas'. Dibujo para la portada de la revista Center en 1985. Dibujo a lápiz, tinta y acuarela de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 275.
- Fig. 24. 'Fantasía con torres'. Dibujo a tinta y acuarela de Charles Moore perteneciente a la colección de Mrs. Saul Weingarten y escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 275.
- Fig. 25. 'Los españoles introducen palmeras en Isla Catalina'. Dibujo a tinta y acuarela de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 276.
- Fig. 26. 'El edículo'. Dibujo perteneciente a la serie de dibujos elaborada por Kent C. Bloomer y Charles Moore 'Cuerpo, Memoria y Arquitectura' (1977). Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 16.
- Fig. 27. 'Edículo (centro cósmico)'. Dibujo perteneciente a la serie de dibujos elaborada por Kent C. Bloomer y Charles Moore 'Cuerpo, Memoria y Arquitectura' (1977). Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 17.
- Fig. 28. '¡Mantén el mito lejos del suelo!'. Dibujo perteneciente a la serie de dibujos elaborada por Kent C. Bloomer y Charles Moore 'Cuerpo, Memoria y Arquitectura' (1977). Imagen escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 19.
- Fig. 29. Edículo. Dibujo de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 26.
- Fig. 30. Ponte Vecchio, Florencia. Acuarela de Louis Kahn hecha en 1930 y descargada del archivo digital de la Universidad de Pennsylvania (Architectural Archives of the University of Pennsylvania). [ref. 21/10/2017, 20:10]. Web: <<https://www.design.upenn.edu/architectural-archives/about>>
- Fig. 31. Fotografía del interior museo del Royal College of Surgeons en Lincoln's Inn Fields, en Londres. Fotografía publicada originalmente en Survey of London: Volume 3 en 1912. Imagen descargada de BHO British History Online. [ref. 22/10/2017, 11:46]. Web: <<http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol3/pt1/plate-43>>
- Fig. 32. Sala de desayuno en la casa-museo de Sir John Soane en el número 13 de Lincoln's Inn Fields. Fotografía publicada originalmente por el London County Council en 1972. Imagen descargada de BHO British History Online. [ref. 21/10/2017, 20:20]. Web: <<http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol3/pt1/plate-15>>
- Fig. 33. Pabellón de invitados 'Casa en ladrillo' (1949) de Philip Johnson en el complejo de la Glass House en New Canaan, Connecticut. Fotografía de Ezra Stoller perteneciente a la colección del MoMA y escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 130.

- Fig. 34. Sección del Kimbell Art Museum (1966-1972) en Fort Worth, Texas, de Louis Kahn. Dibujo de Louis Kahn descargado del archivo digital de la Universidad de Pennsylvania (Architectural Archives of the University of Pennsylvania). [ref. 21/10/2017, 20:30]. Web: <<https://www.design.upenn.edu/architectural-archives/about>>
- Fig. 35. Fotografía del encuentro entre pórtico y muro en el Kimbell Art Museum (1966-1972) en Fort Worth, Texas, de Louis Kahn. Imagen escaneada del libro *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, p. 144.
- Fig. 36. Fotografía de la entrada al Kimbell Art Museum (1966-1972) en Fort Worth, Texas, de Louis Kahn. Imagen escaneada del libro *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, p. 144.
- Fig. 37. Secciones y alzados de la Trenton Bath House (1955-1959) en Ewing, New Jersey, de Louis Kahn. Dibujo de Louis Kahn de 14 de abril de 1955 escaneado del libro *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, p. 84.
- Fig. 38. Fotografía de uno de los edículos en la Trenton Bath House (1955-1959) en Ewing, New Jersey, de Louis Kahn. Imagen escaneada del libro *Louis I. Kahn*, pp. 29-30.
- Fig. 39. Planta de la Trenton Bath House (1955-1959) en Ewing, New Jersey, de Louis Kahn. Dibujo de Louis Kahn de 28 de abril de 1955 escaneado del libro *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, p. 84.
- Fig. 40. Fotografía de los trabajos de replanteo y excavación de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 169.
- Fig. 41. Planta y sección de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Dibujo a tinta y acuarela de Charles Moore escaneado del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 99.
- Fig. 42. Sección constructiva de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, contraportada.
- Fig. 43. Esquema de la planta de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore indicando las funciones bajo los edículos. El dibujo, sin autoría indicada, fue realizado *ex-profeso* para ilustrar el artículo. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 117.
- Fig. 44. Maqueta mostrando los edículos que dan forma al interior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Aunque la maqueta se atribuye al trabajo de Moore y sus ya compañeros de MLTW, su autoría no está confirmada. Imagen escaneada del libro de Gerald Allen *Charles Moore*, p. 24.
- Fig. 45. Fotografía del interior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore, bajo el edículo mayor y mirando hacia el exterior a través del cerramiento abierto en esquina. Imagen de Morley Baer escaneada del libro de Gerald Allen *Charles Moore*, p. 27.
- Fig. 46. Fotografía interior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 63.
- Fig. 47. Fotografía exterior de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*, p. 100.
- Fig. 48. Sección constructiva de la Moore House (1962) en Orinda de Charles Moore. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, portada.
- Fig. 49. Planta de la Goldenberg House (1959) en Montgomery County, Maryland, de Louis Kahn. Imagen de la Louis I. Kahn Collection de la University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission y escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 67.
- Fig. 50. Vista axonométrica de la Goldenberg House (1959) en Montgomery County, Maryland, de Louis Kahn. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *The Place of Houses*, p. 161.
- Fig. 51. Estructura tipo de cuatro pilares del Condominio. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *The Place of Houses*, p. 37.
- Fig. 52. Cocina y baño tipo del Condominio. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *The Place of Houses*, p. 37.
- Fig. 53. Unidad tipo del Condominio. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *The Place of Houses*, p. 37.
- Fig. 54. Plano del Condominio. Imagen escaneada del libro *The Place of Houses*, p. 35.

07

apropiación consciente.
la parodia procustea

“For 30 years architects have been providing the outside for man, even on the inside. But that is not their job at all. Architecture means providing inside for men even outside”

Aldo van Eyk

Dotar a un espacio interior de los sentimientos de permanencia e identidad que permitan calificarlo como un hogar resultó, durante los años dominados por los pioneros del Movimiento Moderno (e incluso después), una acción destinada al habitante como ocupante primero de un contenedor dado. Sin embargo, posicionamientos como los de van Eyck y Hertzberguer en la Europa de los años 30, o los representantes de la arquitectura de posguerra en EEUU (si bien en estos últimos la domesticidad se tiñe de un halo propagandístico) adelantan las corrientes de cambio de los primeros 60. El espacio interior de la vivienda se convierte en coto privado para el habitante que se sirve del soporte (adecuado al disfrute subjetivo) para dar forma a universos de ensoñación únicos que el arquitecto es capaz de avanzar a través de la fotografía. La imagen, como en décadas anteriores, se convierte para MLTW (y de forma especial para Charles Moore) en el perfecto vehículo para comunicar, no ya (no solo) el resultado de un pensamiento arquitectónico, sino para ofrecer una instantánea de una de las muchas recreaciones posibles ofrecidas por el contenedor. Compartiendo con formas de actuar precedentes la imposición de un arquitecto invisible que, situado tras la lente, construye una escenografía milimétrica, las imágenes interiores del Condominio tratan de hacer visible su carácter casual. El universo, en cada caso, pertenece a Moore, pero desprende un aire de indeterminación que invita a valorar la posibilidad de que pudiera pertenecer a cualquier otro. El hombre, individual, único, vuelve al primer plano de la arquitectura como parte de un discurso que aboga por la definición del interior en claves suficientemente adaptables (sin caer en la neutral flexibilidad) para permitir al habitante interpretar en clave particular patrones de vida común.

Recolección y colección. La herencia de Sir John Soane.

“El llamativo envoltorio ha hecho que la mayoría de la gente —especialmente los Americanos— desechara el contenido como algo insostenible. Pero nosotros hemos seguido rumiándolo —trabajándolo— alimentándonos de él”¹

Las palabras que en el año 66 Alison y Peter Smithson, con motivo de la publicación de un número monográfico sobre su obra en *Architectural Design*, dedican a la importancia de la casa Eames en el contexto global arquitectónico sintetizan a la perfección el cambio de tendencia en la concepción del espacio doméstico. Una transformación llevada a cabo una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuya principal labor es la introducción del habitante como agente proyectual activo de un espacio que solo puede ser cotidiano gracias a su existencia.

Una concepción de la vivienda, pues, como una unidad que solo es capaz de alcanzar pleno sentido a través de la ocupación que termina con el denominado por Frampton “reduccionismo de tábula rasa”² del Movimiento Moderno y su domesticidad de “menos es más”³, y da paso a un pensamiento capaz de integrar en el proyecto arquitectónico todo un mundo objetual alejado, en muchos casos, del diseño, o al menos, de ofrecer un soporte para estos templos de la domesticidad.

La consolidación de este pensamiento en la sociedad arquitectónica americana coincide, 15 años antes de la construcción del Sea Ranch, con los primeros viajes de un Charles Moore que, como ya se ha mencionado a lo largo de estas líneas, acaba de finalizar la primera etapa de su formación académica en Michigan, y con los inicios de una formación especializada en Princeton. Una etapa que queda determinada, por un lado, por la coincidencia con Donlyn Lyndon, y por otro, por la ascendencia de personajes tales como Kahn, Labatut, Peresutti, etc. cuyas enseñanzas alejan el aprendizaje de la ortodoxia existente en un mundo universitario anclado en la rectitud (del fondo y de la forma).

Es, precisamente, a través de un discurso que anima a volver la mirada a lo existente para encontrar significados en la arquitectura del presente cómo Lyndon y en mayor medida Moore encuentran en la historia —a través de los dispositivos

Fig. 01

Fig. 02

Fig. 03

1. Alison y Peter Smithson, sin título, en ‘Eames Celebration’, ed. Alison y Peter Smithson, número especial, *Architectural Design*, septiembre 1966, p. 432.

2. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 294.

3. Atribuida a Mies, *less is more* se convirtió en la bandera enarbolada por todo defensor de la práctica arquitectónica regida por los principios del Movimiento Moderno. De entre ellos, Philip Johnson (15 años antes de escribir *El elemento procesional de la arquitectura* y entregarse al historicismo) convierte la frase en base de su proyecto para la Casa de Cristal, elevando el mínimo en lo doméstico a la categoría de dogma.

En el año 1994, casi dos meses después del fallecimiento de Charles Moore, Elías Torres, antiguo colaborador suyo, publica un *in memoriam*, en el que ensalza su figura y termina haciendo alusión a la portada de una revista que le retrató bajo el epígrafe, sin duda adecuado, *Moore is more*.

Fig. 04

Fig. 05

mencionados- una vía de entender la arquitectura actual trascendiendo el alcance propuesto por sus maestros.

“Charles dijo una vez que la forma de diseñar de Jean Labatut era “mirar, aprender, olvidar y crear”. Pero Charles lo veía de manera diferente. Lo describió más como “recolección de imágenes, coreografía, énfasis y masaje”. Más que el “olvido creativo” de Labatut, Charles lo entendía más como “recuerdos creativos”⁴

Esta visión a un pasado documentado no es más que una vía de expresión de lo que el propio Moore definía como vulnerabilidad hacia un entorno capaz de ofrecer formas o sistemas cargados de significado (de lo ordinario, del pasado, de todo⁵), o lo que uno de sus más aventajados discípulos, Hugh Hardy, llamaba constante cuestionamiento⁶. Bajo uno u otro nombre esta búsqueda se hace manifiesta en distintas estrategias de construcción de domesticidad a través de la importación de estructuras capaces de conectar con la memoria del habitante.

Pero además de esta vía, el estudio propuesto por Kahn o Labatut y los viajes llevados a cabo durante la década de los 50, en lo que podría considerarse una reinterpretación del *Grand Tour*, ponen en contacto a Moore con la figura de otro arquitecto olvidado durante los años de ortodoxia, cuyo estudio contribuirá poderosamente a la definición de una domesticidad basada en la apropiación, sir John Soane.

La primera referencia pública del que será guía inamovible del pensamiento proyectual a lo largo de los años es la publicación en el año 1976 de un “autorretrato” del propio Moore en *L'architecture d'aujourd'hui*. En él otorga a la trinidad neoclásica de Jefferson, Schinkel y el propio Soane una influencia capital en su obra a muchos niveles. Sin embargo, el primer encuentro con la arquitectura del número 13 de Lincoln's Inn Fields y la fascinación ejercida desde entonces por el arquitecto británico ha de buscarse en el primer viaje al viejo continente que Moore realiza gracias a la concesión de la *George Booth Traveling Scholarship*. Éste, relatado con entusiasmo en la correspondencia que intercambia con su familia y amigos, adelanta una fascinación de distinto siglo a la ejercida por Jefferson y Shinkel⁷.

4. Declaración de James Volney Richter, en el original “Charles once said that Jean Labatut’s way to design was “look, learn, forget, and create”. But Charles saw it differently. He pictured it more like “image gathering, choreography, emphasis and massage”. Rather than Labatut’s “creative forgetfulness” Charles saw it more as “creative remembrances”. Kevin Keim y Charles Moore, *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 264.

5. En sus propias palabras hablando de su actitud vulnerable hacia el entorno, recogidas en múltiples medios, entre ellos el monográfico dedicado por la revista *A+U* en 1978 bajo el epígrafe *Personal Statement*.

6. Como recoge Kevin Keim en su libro dedicado a Charles Moore, “The questioning never stopped. The looking at things never stopped. We drove all over New Jersey, looking at buildings. I had once seen a great Victorian barn from the train to Philadelphia and asked if he’d like to go find it. In minutes we were off to look, discovering along the way all sorts of visual splendors in places most people would ignore. Perhaps that was Charles’s greatest gift, the one that made him such a fine teacher and ultimately a leader in our profession: the gift of making other see” (Hardy, 1996: 55).

7. Resulta importante destacar el orden en que Moore entra en contacto con estas referencias, apareciendo Jefferson en primer lugar, Soane en la etapa inicial de su labor profesional y Schinkel en sus años de madurez.

La conexión basada en la reinterpretación formal de sistemas capaces de mantener su significado que Moore establece con éstos⁸ se convierte, en el caso de Soane, en una asociación del posicionamiento vital ya mostrado por Charles Moore; un encuentro de recolector a recolector.

El Moore que llega a las puertas de Lincoln's Inn es un nómada en ciernes que parece dar los primeros pasos en lo que se convertirá en disciplina a lo largo de su vida, el viaje, y a través de éste, la recolección tanto de experiencias como de objetos capaces de conectar con un momento, lugar o sensación concreta. Este viaje y probablemente la constatación de una forma de mirar al mundo con probada validez encuentra su reflejo en ese momento en la recreación del universo de Sir John Soane. Conocido por ser un asombroso acaparador de objetos de herencia clásica, su vivienda del número 13 de Lincoln's Inn Fields puede verse, a día de hoy, como un universo particular lleno de miles de objetos que, pese a su procedencia diversa, parecen ocupar un lugar muy específico. Cada posición o elección de un elemento aparecen como la prueba de una sensibilidad consciente del "no retorno" de los tiempos pasados y de la capacidad de algunos objetos de esas épocas de transmitir valores que permanecen.

Esta colección selectiva, por momentos una fragmentación de la historia, nos permite reconocer al tiempo la totalidad que el pasado representa, y los diversos y nuevos significados que se destilan de la posición de los objetos en cada uno de los espacios de la vivienda, dibujando al tiempo un retrato fiel de su propietario. Entendida casi como fragmentación y reagrupación de objetos, la colección/ compilación permite concebir la vivienda de Soane como una miniaturización de la villa Adriana⁹, un espacio de imaginaria propia (no tanto de su vida profesional como personal) que Moore adapta como estrategia de ocupación doméstica.

Convirtiéndose en un hábil manipulador del espacio interior, su concepción de la domesticidad (de forma más acusada e incremental en sus propias viviendas) pasa por una distribución pretendidamente estratégica de objetos previamente recolectados que es capaz de reintegrar en espacios contemporáneos. Como una evolución sobre el *savoir faire* de Soane, el mencionado arte de la integración en Moore pasa por su consideración (propia y ajena) como un producto del tiempo, de forma que los objetos recolectados muestran una apariencia (de disposición, de forma de colocación) que los alejan de su origen. Como ocurre a una escala mayor, hablando de partes de edificios, no de objetos, los trabajos de Moore parecen ser producto de la explosión de un universo previo cuyas piezas se recolocan

Fig. 06

Fig. 07

8. "Moore admiraba la voluntad de Jefferson mostrada en Monticello para derribar las cosas y reconstruirlas en una búsqueda constante para que todo saliera bien. La arquitectura debía ser una exploración de constante renovación, invención y sorpresa. La destreza compositiva y descriptiva de Schinkel raras veces ha sido igualada; sus grabados arquitectónicos (de los que Moore era propietario) constituían un despliegue de romanticismo e inventiva con las formas clásicas de la antigüedad. El sentido de lugar que Schinkel pudo evocar en dos dimensiones supera con creces el sentido de lugar que la mayoría de los arquitectos logran en tres", en el original "Moore admired Jefferson's willingness to tear things down and rebuild at Monticello in an ongoing quest to get it all right. Architecture was to be an exploration of constant renewal and invention and surprise. Schinkel's depictive and compositional prowess has seldom been equaled; his architectural engravings (which Moore owned a set of) were a tour-de-force display of romance and inventiveness with the classical forms of antiquity. The sense of place that Schinkel could evoke in two dimensions far surpasses the sense of place that most architects ever achieve in three" (Keim, 1996: 220), o, como comentaba el propio Moore cuestionado durante una entrevista a comienzos de los 80 "(preguntado por Diamonstein sobre los antecedentes históricos que le impresionan o que usa como modelo) Actualmente mis favoritos, siempre sujetos a cambios, son un trío de arquitectos del siglo diecinueve que no resultan una sorpresa para nadie: John Soane en Londres, Karl Friedrich Schinkel en Berlín y Thomas Jefferson por aquí. Los considero muy apasionantes pues se encontraron simultáneamente en el albor de una nueva era, la Revolución Industrial, y no obstante en un compromiso con el pasado. Schinkel, plenamente dedicado a los herrajes pesados, Jefferson dando impulso a un nuevo país..." (Moore, 1980: 106).

Fig. 08

Fig. 09

de forma insólita. Las costuras de esta re ubicación se hacen, como en el caso de Soane, visibles, desvelando nuevos y extraordinarios significados resultado de una moderna *Auctoritas* (Miller, 1978: 68) que solo adquiere sentido completo a través del objeto.

La recolección, o lo que es lo mismo, la representación de una posición vulnerable ante el mundo (pasado o presente, ordinario o refinado) da paso, ante la necesidad de colocar los objetos en un soporte determinado, a la colección. Una disposición de “disciplinado abandono” (Moore, 1974: 101) que otorga a cada objeto no solo un lugar, sino una forma específica de relacionarse con su entorno que colabora a la construcción de significados. Casa y colección se convierten así en entidades inseparables.

Moore importa la especificidad en la elección de los objetos y la definición de la arquitectura que actúa como soporte de los mismos, aplicando un gradiente de libertad que se aleja de todo clasicismo romántico para acercarse a la dimensión humana. Así, además de un reinterpretación totalmente personal de los invariantes que dan forma al continente, la elección del contenido es deliberadamente caótica y basada en la personal, como hemos visto en el caso del edículo, mirada que centra su objetivo en lo común o lo ordinario, como presumibles objetos de deseo de un habitante teórico o no (pensemos en las viviendas del propio Moore). Si Lincoln Inn pierde todo sentido despojada de unas colecciones ligadas a la exclusividad del arte clásico, las viviendas proyectadas por MLTW en los 60, son estructuras cargadas de significado en sí mismas, susceptibles de personalizarse a través de todo elemento capaz de evocar, forme o no parte de una colección. La vivienda ya constituye por sí misma la colección reinterpretada de todo un mundo referencial

Si bien la figura de Soane se erige como fuente de inspiración de un Moore a la búsqueda de estrategias de construcción de domesticidad en la América de los 60, la realidad es que la definición de un habitante siempre recolector, y coleccionista en ocasiones, encuentra referentes continentales mucho más próximos en el tiempo y el espacio en los personajes de Charles y Ray Eames. Integrantes de la experiencia de las Case Study Houses y, en un aspecto más general, de la interpretación americana de una nueva arquitectura de posguerra que Moore rechaza¹⁰ abiertamente a lo largo de su carrera,

9. Moore se muestra profundamente impresionado por su visita a Villa Adriana en el año 1950, desarrollando desde ese momento una fijación por la obra y su organización espacial que comparte con Louis Kahn. La villa se convierte en uno de los primeros artículos, con el mismo nombre, ‘Hadrian’s Villa’ que publica en la revista *Perspecta*, no. 6 (1960), pp. 16–26.

10. Resulta importante aclarar que no se hace aquí referencia a un rechazo de los arquitectos (hacia quienes Moore muestra una admiración que se destila de sus textos a lo largo de los años) *per se*, ni siquiera de su arquitectura, sino de la defensa a ultranza de lo general sobre lo específico, del prototipo sobre la arquitectura adaptada a unas condiciones dadas.

“¿Cuándo un prototipo no es un estereotipo? ¿Y por qué estas casas en su camino de lo particular a lo general siguen creciendo? ¿Es esto en respuesta a algún cambio social no especificado?”¹¹

los Eames se aproximan a la domesticidad en su vertiente más íntima a través de una ocupación objetual capaz de dejar claro que “era la vida cotidiana del ocupante la que dejaba una marca en la casa” (Colomina, 2007: 89). Para ello hacen de su vivienda –al igual que Moore– construida en el año 49 el particular manifiesto de sus intenciones a la hora de entender un espacio doméstico. Éste se define a través de una ocupación en permanente estado de cambio y reorganización de tal forma que el continente queda así desplazado a un plano en el que llega a diluirse por completo “El ocupante podría entonces transformar esa estructura en un pronunciamiento personal, llenándola con accesorios de su propia vida” (Colomina, 2007: 6).

La vivienda se convierte en telón de fondo de una escenificación casi teatral que desdibuja los límites para convertirse en un *shock absorber*¹² (Eames, 1945: p. 91) capaz de absorber la toma de decisiones de sus ocupantes, de manera general y a todo tipo de objetos en lo particular, oscilando entre el mundo del juego, las miniaturas, la acumulación de objetos procedentes de sus viajes¹³ y todo tipo de artefactos auto diseñados y elementos de la más cruda domesticidad, como los que quedan reflejados en su documental *House: After Five Years of Living*¹⁴, muestra de un uso del espacio alejado de las estructuras que lo construyen.

La definición de un edificio entendido como contenedor que, no solo busca desaparecer del escenario de la vida diaria, sino que se configura en base a las premisas de posguerra en cuanto a materiales y técnica en una solución genérica (que emplea los mismos elementos para la construcción de la casa de los Eames que para la casa de Entenza¹⁵). Una vivienda entendida como producto comercializable se aleja de las estructuras específicas que determinan al Condominio I para convertirse en adalid de la sociedad de consumo. Pese a la evidente diferencia, la colonización que de su interior plantean Charles y Ray Eames es la expresión más nítida del arquitecto recolector.

Así, quince años antes de que MLTW concluyera el Condominio I, el interior de la casa Eames se convierte en una declaración real de la capa-

11. En el original “When is a prototype not a stereotype? And why do these houses on their way from the particular to the general keep getting bigger? Is this in response to some unspecified social shift?” Charles Moore, ‘Review of Modern California Houses: Case Study Houses, 1945-1962’, *Progressive Architecture* 45, no. 6 (1964): 238.

12. En castellano, amortiguador.

13. Como la recuperación relatada por Charles Eames de unos pilones del pantalán de Venecia, que no pueden dejar de hacernos pensar en las columnas empleadas para la construcción del edículo de la vivienda en Orinda de Charles Moore

14. Del año 1955.

15. Y que tiene vocación de emplearlos en una producción urbana de mayor escala de acuerdo a la convicción profunda sobre el valor del prototipo.

Fig. 10

Visión interior de la sala de estar desde la entrada de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. La fotografía está tomada desde Berengaria, una de las 3 torres de contrachapado que organizan la totalidad del espacio interior. Fotografía de John Hill escaneada del número monográfico de revista de 1978 A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 298.

ciudad del habitante para llenar el espacio de accesorios de su propia vida, transformando la vivienda en un pronunciamiento personal ajeno a las consideraciones estilísticas (Colomina, 2007: 89) o artísticas; estableciendo una relación directa (más allá de las diferencias más o menos nítidas frente a ellos) con la defensa del habitante como centro de la vivienda que Moore se encarga de enarbolar desde el año 61.

La diferencia básica que el discurso de Moore establece hacia Soane y los Eames, se centra en la concepción del continente de vida que constituye la arquitectura. Un límite que se transforma en objeto sin conciencia de sí mismo, bien por quedar subyugado a los objetos que lo ocupan y sin los cuales parece no tener sentido, en el caso de Soane, o por su capacidad inmaterial para desaparecer tras la vida en los Eames, frente a la creación de estructuras con significado propio que dan vida a la arquitectura del Condominio. Por encima de las divergencias, sin embargo, se erige la común concepción del espacio doméstico a través del llenado, de la recolección de objetos y, por momentos, de la colección de los mismos, como única estrategia capaz de completar la identidad de la vivienda.

La selección (de formas, objetos, estructuras e incluso edificios) de los heroicos representantes del Movimiento Moderno, iniciada por Loos¹⁶ como evolución de la colección neoclásica, da paso a una domesticidad basada en recolección de elementos como marca de la vida humana que, como si de un caleidoscopio se tratara, explotan la concepción unitaria de la arquitectura para ofrecer múltiples imágenes de la misma condicionadas a la identidad de sus ocupantes. Todas distintas, todas únicas.

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

16. Y su carga contra el adorno y el ornato como una natural evolución estética “Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, tampoco es ya la expresión de ésta”. Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 3.

Fig. 14

Morly Baer. Tu casa, mis muebles.

“(…) He tendido a la idea de que una casa puede ser un escenario donde el habitante puede representar su vida (cuando propuse esto a los estudiantes de arquitectura de Harvard, resoplaron furiosamente” Bah “¡Esto es teatro!” Y yo dije “así sea!”)”¹⁷

Es justo entender el acto de colonizar, ocupar... en definitiva, habitar el espacio interior de la vivienda como primera acción auténticamente doméstica por su capacidad de liberarse, al menos en lo superficial, de las directrices del arquitecto autor. Sin embargo, la preocupación por dar forma a lo cotidiano, a través de diversos momentos del pensamiento arquitectónico, ha convertido a la apropiación espacial a lo largo de la historia y ligada a aquellas etapas que otorgan importancia al individuo *per se* en última materia consciente del proceso proyectual. Ha arrebatado al habitante la posibilidad de ser “el primero en”.

Los años inmediatamente posteriores a la conclusión de la Segunda Guerra Mundial se convierten en caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de toda clase de tendencias antropocéntricas. Inclinación que parte de la consideración de lo individual como eje de la definición de un nuevo estilo de vida y cuya extraordinaria difusión solo puede ser entendida como consecuencia de la evidente explosión optimista posterior al conflicto y a la generalización, especialmente en EEUU, de la prensa ilustrada como medio de divulgación que afecta de forma especial a la producción arquitectónica.

Lo que para muchos es “principio” y para otros tantos “fin” de la vanguardia americana¹⁸ determina en todo caso, y más allá de las consideraciones puramente arquitectónicas, la definición de un nuevo *lifestyle* que gravita en torno a la tecnología y el diseño, y en el que la vivienda se convierte no solo en un objeto más de consumo, sino en la imagen publicitaria de un sistema (el de la nueva domesticidad) susceptible de ser exportado (en un auténtico intercambio de papeles¹⁹) a la vieja Europa.

17. En el original “(…) I’ve tended toward the idea that a house can be a stage where the inhabitant can act out his or her life (when I proposed this to Harvard architecture students they angrily snorted “Bah” This is theater!” and I said “so be it!”)” (Moore, 1996: 169).

18. Recogiendo las palabras de Beatriz Colomina, *Domesticity At War* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007), 22.

19. Frente al tradicional trasvase de ideas desde el viejo al nuevo continente, la nueva apuesta por una domesticidad que aprovecha los sistemas industriales desarrollados en tiempos de guerra propicia un cambio en el sentido de las influencias. Ahora es Europa quien vuelve la mirada a la producción americana.

Esta imagen fija en torno los modos de vivir solo es capaz de trascender del plano teórico y hacerse un hueco en la sociedad, animada por la conciencia global de la importancia del cambio y la ansiedad por hacerlo visible, gracias a la mencionada profusión editorial (revistas destinadas desde el diseño más frívolo a la pura intelectualidad arquitectónica) que actúa como principal sistema de difusión hacia el viejo continente²⁰ y, de forma especial, hacia la propia sociedad norteamericana, protagonista involuntaria del proceso de cambio²¹.

La responsabilidad de estas publicaciones periódicas como instrumento capaz de evitar que las transformaciones permanecieran en un plano experimental, lejos de ser casual, no puede entenderse sino como el resultado de la evolución de los sistemas de representación. Un medio, el gráfico, que desde principios del siglo XX, y sobre todo a partir de la década de los años 30, encuentra en la fotografía una herramienta perfecta para la descripción de la sociedad cambiante, otorgando a la arquitectura un papel fundamental en la construcción de escenarios más perceptivos que conceptuales. O lo que es lo mismo, la imagen se aleja de la abstracción proporcionada por la ilustración aproximándose a una visión ante cuya veracidad (entendida como representación deshumanizada), en palabras de Rosemarie Haag Bletter, solo podemos mostrar una falsa seguridad

“El uso abrumador de las fotografías en las publicaciones en el siglo XX, al menos en teoría, debería permitir producir un registro completo de cualquier edificio. Pero surgen nuevos problemas con el dominio de la fotografía. En la práctica, existen limitaciones impuestas por el medio en sí, y siempre hay limitaciones económicas en la cantidad de ilustraciones que se pueden usar en un libro. Muy a menudo, una obra de arquitectura se ilustra, como temía Fitch, con fotografías individuales. A este respecto, una fotografía funciona más como un punto de referencia que como una representación de pleno derecho”²²

que no implica alejamiento de lo real, sino la certeza de hallarnos ante una realidad condicionada por el factor humano.

Así, al igual que el París de finales del XIX solo podía (y puede) ser entendido de forma literal (y no literaria) a través de la lente de observadores como Eugè-

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

20. Siempre en segunda derivada ya que el principal usuario no deja de ser el americanismo más absoluto.

21. Si bien es cierto que la representación del espacio interior ha formado parte de la cultura arquitectónica desde el Renacimiento siendo objeto de importantes publicaciones periódicas que surgen en la Francia e Inglaterra del siglo XIX, también lo es el hecho de que la difusión de revistas ilustradas en la Costa Oeste americana de mediados del siglo XIX es capaz de poner en el mapa (en palabras del propio Shulman) a la arquitectura Californiana. *Arts & Architecture*, entre otras, a través de un cuidado diseño editorial, da cabida a jóvenes arquitectos que adelantan un cambio de tendencia respecto a la ortodoxia que la Costa Este hereda del viejo continente, convirtiéndose no solo en una referencia del sector profesional, sino en un tratado de domesticidad valorado por la clase media.

22. En el original “The overwhelming use of photographs in publication in the twentieth century, in theory at least, should make it possible to produce a full record of any building. But new problems arise with the dominance of the photograph. In practice, there are limitations imposed by the medium itself, and there are always economic limitations on the number of illustrations that can be used in a book. More often than not, a work of architecture is illustrated—as Fitch feared—with single photographs. In this respect a photograph functions more as a reference point rather than as a full-fledged representation” Rosemarie Haag Bletter, “Representing Architecture: The Drawing and the Photograph”, *Architecture California*, Mayo, 1, 1992, 9.

23. Desde una posición amateur, Atget construye a través de la fotografía, la imagen real de un París (arquitectónico pero también humano) en plena

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

ne Atget²³, la Norteamérica de principios del siglo XX desvela los profundos procesos de autotransformación a los que se ve sometida gracias al trabajo de documentación de la vida social y urbana de la metrópoli a través de la fotografía llevado a cabo por agentes implicados en mostrar una visión personal tales como Berenice Abbott²⁴.

Ella, entre otros, puede considerarse origen en la definición de nuevas e inolvidables formas de entender la ciudad y los edificios que añaden la variable humana a los tradicionales sistemas gráficos. La fotografía de arquitectura, su desarrollo y sus innumerables derivadas relacionadas se convierten, además de la mencionada representación, publicidad, crítica o estética, en las responsables de la difusión de una cotidianeidad espolcada por la explosión técnica, pero también por la reflexión en torno a los modos de vivir que la propia fotografía empuja a desarrollar a los arquitectos.

Es esta evidencia de lo inalterable, esta certeza (y responsabilidad) de que un instante del edificio y de la vida de sus habitantes permanecerá, uno de los factores responsable del naciente interés mostrado por los autores hacia la incorporación de una nueva variable al ejercicio proyectual: la ocupación primera del espacio doméstico.

Desde comienzos de los años 40 y, de forma más intensa a partir del año 45, la apropiación doméstica se convierte en una parte importante no solo de la producción arquitectónica, sino de los objetivos fotográficos de un creciente número de profesionales dedicados a la arquitectura. Buena parte de ellos desarrolla en California (centro neurálgico del cambio) una labor profesional que corre paralela a la de los arquitectos del momento, permitiendo el establecimiento de relaciones duraderas que difuminan los límites entre lo causal y lo consecuente²⁵ de la expansión de lo cotidiano.

Es precisamente, en el año 45²⁶ cuando da comienzo la experiencia de las *Case Study Houses*²⁷ que, patrocinada por un medio gráfico, se convierte en contenedor de esta creciente (y de origen tan múltiple como difuso) preocupación por las estrategias de ocupación del espacio. La posibilidad que ofrece su continua difusión proporciona un escenario en el que la representación de arquitectura y formas de vida alcanzan su máximo desarrollo a través de las ya mencionadas y poderosas asociaciones arquitecto-fotógrafo cuyos resultados sólo son verdaderamente entendibles a través de la colaboración interdisciplinar.

Julius Shulman, fotógrafo oficial de las *Case Study Houses*, da forma a una de

transformación a principios de siglo XX. Su archivo de más de 4000 fotografías es adquirido tras su fallecimiento por Berenice Abbott, asistente de Man Ray en ese momento.

24. Durante la década de 1930, Berenice Abbott explora la ciudad de Nueva York haciendo evidentes los impactantes cambios en la morfología de la ciudad. Sus más de 300 imágenes, testimonio de una de las más importantes etapas de transformación urbana, son recogidas en el libro *Changing New York* publicado en 1939.

25. Es difícil aseverar si la profusión fotográfica del espacio doméstico es la causante directa de la preocupación por el tratamiento del espacio interior, o si precisamente el progresivo interés por los modos de vida anima la especialización fotográfica en ese ámbito. Sin certeza, pues, sobre el origen, la realidad parece hablar más de una coincidencia temporal en ambas derivas que facilitó una reflexión arquitectónica apoyada por un arte que se transforma en herramienta...

26. Como señala Reyner Banham, la dedicación a arquitectos jóvenes de los primeros años y la escasez de suscriptores provocaron que la experiencia pasara desapercibida para, fundamentalmente, el público europeo hasta la publicación de la vivienda de Charles y Ray Eames en el año 49. Durante un tiempo, fueron muchos los que asociaron el inicio de las *Case Study Houses* a dicho año.

27. Experiencia de desarrollo de un conjunto de viviendas con aspiraciones de convertirse en "tipo", que se convierte en auténtico detonante de un nuevo *lifestyle*.

estas duplas junto a Richard Neutra, cuyas viviendas comienza a fotografiar en el año 36 para configurar un paisaje completo de la arquitectura moderna californiana, pero también de la forma de habitar subyacente en el discurso de Neutra, producto de un lugar y un tiempo concretos.

“Las fotografías estaban destinadas a mostrar el “orden” de la vida moderna, con la arquitectura como la clave para un nuevo estilo de vida. Las personas que viven en una casa pueden experimentarlo, pero las fotografías les muestran, al igual que a otros, cómo “verlo””²⁸.

El interés por potenciar a través de la fotografía una domesticidad con la arquitectura como único soporte de lo que el propio Shulman denominaba “a matter of bringing life to a scene” (Shulman, 1992: 32) alcanza su punto álgido con la iniciativa de *Arts and Architecture*. Una propuesta que –además de dar forma real y escalar a la nueva arquitectura– dota de un marco gráfico al cambio de rumbo en la cotidianeidad parejo al desarrollo del particular Movimiento Moderno californiano, y que sin embargo comienza a perder intensidad con el fin de la experiencia en el año 62. En un momento dominado por aires de cambio frente a la ortodoxia precedente, la representación arquitectónica que trae consigo el salto de década es –como fue en la década anterior– la encargada de dar apoyo a toda clase de nuevas manifestaciones arquitectónicas. Bajo el prefijo de lo *post*, éstas relegan a un segundo plano a la promoción doméstica protagonista de la profusa producción que acompañó la experiencia de Entenza (tanto por la importancia de su discurso arquitectónico como por la su influencia social) e inician un nuevo ciclo sobre la base precedente.

Este estallido de nuevas corrientes coincide con las primeras incursiones en el ámbito profesional de algunos de los que más tarde se convertirán en adalides del más puro posmodernismo, de entre los que Charles Moore (a la cabeza de MLTW) destaca por la claridad de un discurso que desde el principio se articula (entre otros) en torno al habitante como centro del universo particular al que da forma la vivienda.

El entendimiento de la apropiación consciente del espacio interior de los integrantes del equipo, y en especial de Charles Moore (siempre más preocupado del fin humanista de la arquitectura) muestra, sin embargo y a pesar de la continuidad temporal y geográfica²⁹ evidente, importantes divergencias con res-

28. En el original “The photographs were intended to show the “orderliness” of modern living, with the architecture as the key to a new life style. People who live in a house can experience it, but the photographs show them, as well as others, how to “see” it”. Julius Shulman, “Domestic Fidelity”, *Architecture California* 1, no. 5 (1992): 32.

29. La preocupación doméstica que Charles Moore y sus socios desarrollan durante sus primeros años de labor profesional se ve condicionada poderosamente por las especiales condiciones de la arquitectura californiana, que es vista a través de los ojos de los integrantes de MLTW como único territorio posible para el cambio. Las referencias al lugar como contenedor de significados que conectan al habitante con la vivienda se convierten en centro de un discurso bastante alejado aún de toda intención posmodernista.

Fig. 22

Visión interior de la vivienda Raymond Loewy en Palm Springs (1943) de Albert Frey. Fotografía tomada por Julius Shulman que ilustra el artículo 'Fidelidad Doméstica' ('Domestic Fidelity') del propio Julius Shulman. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 33.

pecto a la arquitectura domestica que se desarrolla en el sur de California desde mediados de la década de los 40, que impiden la consideración continuista de su discurso. Donde aquella enarbola el aprovechamiento de las condiciones económicas de posguerra, el apoyo incondicional a una nueva y renovada era tecnológica y la tendencia hacia la creación de prototipos como base de un pensamiento arquitectónico que, aún con fuerte arraigo en el Movimiento Moderno europeo, tiende a soluciones genéricas, Moore defiende por una opuesta búsqueda de lo específico alejada de todo modelo:

“Las casas de acero Eames-Saarinén, terminadas antes de 1950, son calificadas como uno de los principales monumentos arquitectónicos de nuestro tiempo, además de ser una contribución fascinante al arte de la construcción en acero. Pero hubiera sido interesante saber por qué, después de 1950, el programa consideraba que el acero era moralmente esencial para los reducidas luces horizontales de las casas, a pesar de los problemas y gastos adicionales que se describen ampliamente; mientras que en superficies verticales se consideraba que cualquier material pretecnológico antiguo era lo suficientemente bueno (ladrillo, tabla, bloque o piedra), siempre que no soportara el techo que era perfectamente capaz de soportar. Otras preguntas interesantes acompañan al “salto de lo particular a lo general, de lo personal a lo impersonal, del caso aislado al prototipo” del arquitecto Raphael Soriano. ¿Cuándo un prototipo no es un estereotipo? ¿Y por qué estas casas en su camino de lo particular a lo general siguen creciendo? ¿Es en respuesta a algún cambio social no especificado?”³⁰

La divergencia aparentemente total en torno a la correcta deriva de la arquitectura de Neutra y Moore muestra, sin embargo, una preocupación común frente a otras corrientes de pensamiento en torno a la apropiación del espacio interior, al desarrollo de la vida doméstica y a la importancia de una representación cuya materialización encuentra en la imagen un medio de expresión³¹ total.

Fotografiar el espacio íntimo se convierte para ambos en la forma de generar contenidos muy distintos que parten de una técnica y reflexión comunes hasta

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

30. En el original “The Eames-Saarinén steel houses, finished before 1950, qualify as among the major architectural monuments of our time, in addition to being a fascinating contribution to the art of building in steel. But it would have been interesting to learn why, after 1950, the program regarded steel as morally essential for the short horizontal spans required in houses, in spite of the extra trouble and expense that are extensively described; while on vertical surfaces any old pretechnological material was regarded as good enough—brick or board or block or stone—as long as it didn’t hold up the roof it was perfectly capable of supporting. Other interesting questions accompany architect Raphael Soriano’s “leap from the particular to the general, from the personal to the impersonal, from the isolated case to the prototype.” When is a prototype not a stereotype? And why do these houses on their way from the particular to the general keep getting bigger? Is this in response to some unspecified social shift?” Charles Moore y Kevin P Keim. *You Have to Pay for the Public Life : Selected Essays of Charles W. Moore* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 144-145.

31. “Creciendo a través de un interés intenso y un compromiso total, un grupo de fotografías relacionadas podría llegar a constituir una declaración significativa. Podría traducir el trabajo de otra persona. Podría proyectar los principales elementos que distinguen una pieza de arquitectura de otra. Con la comprensión de un fotógrafo, cada fotografía podría sonar como una “verdad”, en el original “Growing out of an intense interest and a thorough commitment, a group of related photographs could make a significant statement. I could translate another person’s work. I could Project the major elements that distinguished one piece of

Fig. 26

Fig. 27

Fig. 28

en lo puramente estratégico. En lo que parece una reproducción análoga a la “entente” Neutra-Shulman, la llegada de Moore a California desde Princeton da inicio a una estrecha colaboración con el fotógrafo de la *Bay Area*, Morley Baer. La relación que ambos establecen³² discurre pareja a la definición de una forma de hacer arquitectura que se inicia con la Bonham House y que, a través de una serie de modestas viviendas unifamiliares, culmina en el Condominio I, definiendo una trayectoria cuya insistente presencia en el panorama arquitectónico solo puede ser entendible a través de la difusión de las fotografías de Baer³³.

“La fotografía también jugó un papel clave en el éxito de MLTW. Morley Baer, un célebre fotógrafo de arquitectura, filmó muchos de los primeros edificios de Moore, y sus dramáticas e impactantes imágenes se incluyeron en muchas revistas nacionales”³⁴

Asociaciones profesionales tan productivas como las que Neutra y Moore establecen con Shulman y Baer no son fruto de la casualidad. Trascendiendo las diferencias de generación y oficio³⁵, los intereses que todos ellos muestran por dar forma a nuevos modelos de vida (bien desde el proyecto o la representación gráfica) y su confluencia en un espacio y un tiempo incesantemente estimulados por corrientes de cambio que se desarrollan entre Berkeley y Los Ángeles convierten los lazos colaborativos en un hecho más inevitable que fortuito. Recién llegado de UCLA en el año 36 y consciente de la consideración de la fotografía de arquitectura como forma de arte independiente, Shulman entra en contacto con Richard Neutra, para quien realiza un conjunto de fotografías de la Kun Residence; las imágenes que marcan el inicio de una relación que ahonda en los límites entre proyecto y contexto controlado, haciendo evidente un interés común. Donde en Shulman se muestra poderosamente preocupado con el diseño

““Cada imagen que tomé se basa en la disciplina del diseño (...)”

“El diseño de la arquitectura es muy conciso, conciso aplicado a la estructura. Una composición fotográfica debe identificarlo y reflejarlo. Si se es consciente del diseño, en lugar de la composición de la fotografía se puede enmarcar la fotografía correcta. He tratado de aclarar que nada es accidental. Es la concisión del pensamiento. Con esta con-

architecture from another. With a photographer’s understanding, each photograph could ring with a “truth”” afirma Morley Baer entrevistado para el anuario de la AIA sobre su experiencia durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

32. Si bien ésta nunca llega a ser tan específicamente documentada como en el caso de Shulman y Neutra.

33. “(...) Me di cuenta de que un trabajo ocasional para un arquitecto no era la respuesta; lo que se necesitaba era una relación prolongada, la necesidad de convertirme en el fotógrafo del arquitecto, una sumisión constante de mi carácter al de los diseñadores, poner mi comprensión al servicio del diseño”, en el original “(...) I came to realize that an occasional job for an architect was no answer; what was needed was a lengthy relationship, a necessity of becoming the architect’s photographer, a constant submission of my character to that of the designer’s, bringing my understanding into the service of the design” (Baer, 1992: 24-25)

34. En el original “Photography also played a key role in MLTW’s success. Morley Baer, a celebrated architectural photographer, shot many of Moore’s early buildings, and his dramatic, striking images were included in many national journals” (Keim, 1996: 74).

35. La diferencia de edad entre Moore y Neutra y las condiciones que envuelven el desarrollo de su trabajo dejan en evidencia su pertenencia a generaciones distintas entre las cuales Baer y Shulman se desenvuelven profesionalmente. A pesar de ello, el arraigo a California como espacio de desarrollo de la madurez profesional de todos ellos permite establecer entre los protagonistas de este relato nexos de unión reveladores, relacionados con la ascendencia de Shindler sobre

cisión de pensamiento es posible fotografiar arquitectura en el contexto de la vida”³⁶

base de la arquitectura de Neutra, Morley Baer, sin embargo, centra su interés en la importancia del significado impreso en toda acción arquitectónica,

“Quería adentrarme en un mundo donde la comprensión y el entendimiento llevaban a la significación, donde la historia y la permanencia se consideraban parte del propósito fotográfico”.

(...)

“Incluso sin entrenamiento en ello, durante mucho tiempo había considerado intrigante la arquitectura y, por lo tanto, un reto para un fotógrafo, tal vez porque el orden era establecido previamente por otra persona. Me sedujeron para probarlo, para reconocer y analizar sus partes, y finalmente para resolver sus elementos en un nuevo nivel de comprensión. La elección del sitio, los materiales, las necesidades de los ocupantes, la relación de los espacios y el pegamento que mantenía unidas esas partes dispares, todo ahora parecía un digno merecedor de mis intereses, primero para explicármelo a mí mismo y luego, a través de la fotografía, para explicarlo a otros”³⁷

y en la inherente conexión que se establece entre los objetos y el lugar, mostrando un fuerte arraigo con el paisaje californiano³⁸ que forma parte de su producción desde comienzos de los 50.

“California era el lugar para fotografiar lo que el hombre había creado en la tierra y construido de forma integral con ella”.

(...)

“La ubicación siempre me pareció importante porque estaba abrumado con esta nueva tierra, esta cálida y vibrante California. Tenía que saber por qué en un vasto territorio este edificio estaba ubicado de una manera particular, mirando hacia una dirección particular, iluminado por una

todos ellos.

36. En el original “Every picture I have ever taken is based on discipline of design (...) The design of architecture is very concise, concise applying to the structure. A photographic composition must identify and reflect it. If you are conscious of design, rather than the photography composition, you can frame the right photograph. I have tried to make clear that nothing is accidental. It is the conciseness of the thought. With this conciseness of thought it is possible to photograph architecture in the context of life” (Shulman, 1992: 34).

37. En el original “I wanted out into a world where comprehension and understanding led to significance, where history and permanence were considered parts of photographic purpose” (...) “Even without training in it, I had long considered architecture intriguing and therefore challenging for a photographer, perhaps because order was established previously by someone else. I was enticed to probe it, to recognize and analyze its parts, and finally to resolve its elements into a new level of understanding. The choice of site, materials, occupant’s needs, relationship of spaces, and the glue that held such disparate parts together—all now seemed a worthy engagement of my interests, first to explain it to myself and then, through the photograph, to explain it to others (Baer, 1992: 22).

38. La profunda relación con California que Baer establece durante las décadas que dedica a la fotografía doméstica derivan en una producción tardía, específicamente dedicada al imaginario paisajístico.

Fig. 29

Imagen de Julius Shulman preparándose para fotografiar una de las viviendas de Richard Neutra. La instantánea, tomada por un ayudante de Shulman, sirvió a Esther McCoy como inspiración de su artículo *The Important House*. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 36.

luz particular. Los espacios interiores y exteriores también se fundían en nuevas y fascinantes relaciones. Tenía que saber por qué, por qué, por qué, antes de que pudiera hablar de estas fotografías”³⁹

Una década más tarde, la llegada de Charles Moore a Berkeley y su firme conexión con los arquitectos de la *Bay Area*, centro del objetivo de Baer –una figura ya consolidada a diferencia de Shulman y Neutra–, da comienzo a una intensa relación profesional que pivota en torno a la capacidad transmisora de los contextos geográficos y arquitectónicos, ejes del proyecto Sea Ranch, que en el año 65 Baer se encarga de fotografiar.

Tan evidentes diferencias discursivas de contenido (diseño y tecnología versus significado⁴⁰ y lugar) no ocultan el ya mencionado interés por la ocupación del espacio interior de la vivienda y su registro a través de una representación que parte de una estrategia común basada en la usurpación literal y consciente del habitante primero, su autor.

Ambos, Neutra y Moore, se convierten así en el “habitante 0”, siendo capaces de otorgar a los proyectos residenciales que se muestran ante la cámara una vida arraigada en sus convicciones que, al menos a través de una instantánea, deje clara su posición con respecto a la domesticidad.

Las imágenes de la casa Kauffman o de los interiores de la Unidad 9 en el Condominio I ponen de manifiesto de forma evidente la profunda reflexión de cada uno de sus autores respecto a la ocupación del espacio interior, sin revelar los procedimientos de construcción de domesticidad que Esther Maccoy⁴¹ describe con descarnada sinceridad en “The Important House”⁴².

Construido como un relato de ficción basado en la sesión fotográfica que Shulman y Neutra llevaron a cabo en la Maslon House⁴³, Maccoy lleva al límite la materialización de unas representaciones domésticas en las que la realidad se amolda (al menos por un instante) al proceso de pensamiento de un arquitecto que entra en escena por última vez para ceder el testigo, a regañadientes, al propietario.

El acuerdo tácito en torno a la apropiación del espacio que se establece entre arquitecto y fotógrafo se hace evidente en los testimonios de Shulman

“Fotografié una casa en Newport Beach con Richard Neutra. En el momento en que se cerró la puerta (los due-

Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

39. En el original “California was the place to photograph what man put on the land and made integral with it” (...) “Siting always seemed important because I was overwhelmed with this new land, this warm and vibrant California. I had to know why in a vast, ultramediated area this building was set in a particular way, facing a particular direction, illuminated by a particular light. Interior and outdoor spaces also melted together in new and fascinating relationships. I had to know why, why, why, before I could speak of this photographs” (Baer, 1992: 23).

40. “Empecé a hacer fotografías que hablaban de más que meras apariencias”, en el original “I began to make photographs that would speak of more than mere appearances” (Baer, 1992: 23).

41. Historiadora de arquitectura, la importancia de Esther Mccoy radica en sus esfuerzos por mostrar al mundo la moderna arquitectura californiana.

42. Publicado originalmente en *The New Yorker* el 17 de abril de 1948, el artículo publicado por la crítica Esther Maccoy es prologado de forma reveladora por el propio Shulman, “Esther McCoy y yo estábamos realizando un reportaje para la revista *Living for Young Homemakers*. Eliminamos muchas cosas de una casa realizada por un arquitecto conocido; arrinconamos los muebles en una esquina y uno de mis asistentes me tomó una foto. Esta fue la semilla de un pensamiento para una historia que Esther escribió para la revista *The New Yorker*”, en el original “Esther McCoy and I were photographing for a magazine *Living for Young Homemakers*. We stripped a lot of things out of a house by a wellknown architect; we backed the furniture up into a corner and one of my

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

ños se marcharon por el día), Neutra gritó: “Quiten las cortinas”. El equipo también despojó la casa de sus muebles. Trajeron un par de sillas Neutra, y eso fue todo. De vuelta a las 5:00 p.m., los propietarios entraron; habían pospuesto la sesión durante semanas hasta que W&J Sloane había terminado de “dejar bien la casa”, obviamente más allá de la lengua vernácula de Neutra”⁴⁴

pero también de Baer

“Cada vez que contrataban a Baer para fotografiar una casa nueva, Moore lo acompañaba, a menudo llevando sus propios muebles al sitio en una camioneta. Luego vaciaba la casa del cliente y la redecoraba con alfombras, muebles y arte popular mexicano. “A diferencia de la mayoría de los otros arquitectos”, recordó Baer, “Charles entendió la importancia de la fotografía y cómo debían ser los espacios fotografiados. Sabía qué hacer con cada residencia, qué cambiar y cómo organizarla para hacer una gran fotografía”⁴⁵

Ambos describen un sentimiento común de extrema responsabilidad hacia los modos de vida cuya materialización, por encima de la común intromisión, permite ver las profundas diferencias en la evolución del sentimiento doméstico.

Lo que en Neutra se organiza en torno a la selección y la ocupación con objetos de forma, dimensión y autoría determinados, da paso en Moore a una profunda creencia en la colección y la invasión de piezas capaces de activar la memoria del habitante en lo que pretende ser una llamada a la libertad doméstica. Así, si bien es cierto que ambas formas de ocupar imponen su naturaleza, también lo es el hecho de que el apoyo de la domesticidad de Neutra en el “vacío”⁴⁶ se declara opuesto a la capacidad que las viviendas de Moore muestran a “llenarse” de sus objetos, o de otros cualesquiera, sin afectar a la naturaleza del contenedor.

Entendidas como un soporte temporal capaz de mostrar dos de las formas más representativas de entender la domesticidad que, de forma sucesiva (y por momentos coincidente) dan forma al panorama de posguerra, las imágenes de

assistants took a picture of me. This was the seed of a thought for a story Esther wrote for The New Yorker magazine”.

43. “Hice una serie de fotografías de una casa de los años 50 para un artículo de Esther McCoy en *Living for Young Homemakers*. Cuando encontramos la casa, era agradable pero no fotográfica. No te atreverías a mostrar la casa tal como se habitaba, con el desorden habitual de objetos de todos los días y el desorden de cortinas, cojines, revistas y cosas que no podrían parecer “decentes” en una fotografía cuidadosamente compuesta. Además, tal vez hoy considerado como trivial, los editores insistieron en que todas las identificaciones de productos en botellas de condimentos se rechazaran para ocultar las etiquetas. Ordené la casa; como solía decir, “fue re-diseñada por el tío Julius”, en el original “I made a series of photographs of a 1950s house for an Esther McCoy article in *Living for Young Homemakers*. When we found the house, It was pleasant, lived in, but not photographic. You wouldn’t dare show a house the way it was lived in, with the usual every day clutter of objects and disarray of draperies, cushions, magazines, and the things that could not possibly appear “decent” in a carefully composed photograph. Also, perhaps today considered as trivial, editors insisted that all product identifications on condiment bottles, or packaged good, be turned away to conceal labels. I ordered the house; as I used to say, “it was styled by Uncle Julius” (Shulman, 1992: 31).

44. En el original “I photographed a house in Newport Beach with Richard Neutra. The moment the door closed – the owners left for the day- Neutra shouted, “Take down the drapes”. The crew stripped the house of its furniture as well. They brought in a couple of Neutra chairs, and that was it. Come 5:00 pm, the

Shulman y Baer se muestran asociadas a la evolución del espacio cotidiano contemporáneo de forma tan evidente que las visiones interiores de las casas Von Stenberg, Kauffman, Singleton... de Shulman, o las viviendas Bonham, Orinda, New Heaven o Centerbrook, pasando por el Sea Ranch, de Morley Baer, son documentos más reveladores del discurso cotidiano que cualquier reflexión escrita.

Así, la realidad es que, por encima de toda disertación teórica o declaración de intenciones, la naturaleza del pensamiento doméstico de Moore, solo puede ser entendida en su totalidad a través de las fotografías de Baer y, en lo que afecta a esta investigación, de las imágenes interiores de las unidades del Condominio. Representaciones de una arquitectura invadida por objetos cuyos límites se difuminan (pudiendo ser los que vemos o cualquier otros), que permiten entender la capacidad del contenedor de adaptarse a las necesidades de un habitante, centro de la vivienda, y otorgan a la imagen la categoría de herramienta capaz de mostrar alternativas a la *parodia procustea*⁴⁷. O dar forma a la diametralmente opuesta apropiación cotidiana de Neutra, basada en la adaptación unilateral del habitante a un espacio poseedor de identidad propia susceptible de ser ocupado, tal y como reflejan la “fidelidad doméstica” de Shulman, a través de alteraciones controladas por el propio autor.

La fotografía se convierte así, y muy por encima de su capacidad como herramienta de difusión, en una declaración no escrita del íntimo pensamiento doméstico de sus autores y de una intención que parece trascender lo propagandístico para transformarse en un sencillo manual de uso de sus viviendas que, susceptible de ser o no tenido en cuenta, encuentra en la imagen un aliado ante el paso del tiempo.

owners came in; they had postponed the shooting for weeks until W&J Sloane had finished “doing the house right”, obviously beyond Neutra’s vernacular” (Shulman, 1992: 31).

45. En el original “Whenever Baer was hired to photograph a new house, Moore would accompany him, often carting his own furniture to the site in a pickup truck. He would then empty the client’s house and redecorate with carpets, furniture, and Mexican folk art. “Unlike most other architects”, Baer recalled, “Charles understood the importance of photography and how spaces photographed. He knew what to do with each residence, what to move in, and how to arrange it to make a great photograph” (Keim, 1996. 74).

46. “Además, el concepto de Neutra de una casa es una vacía”, en el original “Also, Neutra’s concept of a house is an empty one” (Shulman, 1992: 31).

47. En referencia al mito de Procusto que da nombre al presente capítulo. Dueño de una posada, Procusto ofrecía cama a los viajeros solitarios a quienes, una vez en el lecho ataba y amordazaba para proceder a serrar las partes de su cuerpo que sobresalían del lecho (cuando el viajero sobresalía de la cama) o a estirar esas mismas partes en el caso de viajeros que no ocupaban la totalidad de dicha cama. El lecho jamás se adaptaba a los viajeros, resultando (literalmente) mortal la apropiación del espacio.

Fig. 36

Fotografía interior de la Moore House (1962) en Orinda, California, de Charles Moore realizada por Morley Baer. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 118.

Ocupación escenográfica. De Pebble Beach a Centerbrook.

“Es el cuento de hadas lo que es tan importante. Sé que si pensara en cambiar mi profesión en este momento, pensaría en una cosa: me encantaría escribir los nuevos cuentos de hadas”⁴⁸

Huir de lo ordinario a través del mundo de la fantasía, en general, y de los cuentos de hadas, en particular, hace del universo autorreferencial de la imaginación una de las estrategias de construcción de la domesticidad que configura de forma única los interiores del Condominio I. Inspirado por la defensa del deseo frente a la necesidad defendida por su maestro, Kahn, como motor de construcción de realidades⁴⁹, Charles Moore, responsable autoimpuesto del discurso en torno a la configuración interior, recoge el guante tendido por la referencia al mundo fantástico⁵⁰ para dirigirlo, en una interpretación menos pragmática, hacia universos de irrealidad capaces de dar sentido a la experiencia humana.

Donde Kahn sitúa lo prodigioso como base de todo progreso, Moore lo relaciona con la percepción humana de espacios susceptibles de despertar la memoria, reduciendo el espectro de la ficción a su condición evocadora⁵¹ que adquiere especial importancia en la construcción de interiores. Así, a la poderosa influencia de la historia siempre presente en Moore, proporcionada, en este caso, por Soane (que en realidad también puede ser explicada en base a lo prodigioso) y a las tendencias del contexto global del momento (y el condicionamiento arquitectura-fotografía), ha de sumarse la reflexión sobre lo fantástico cuyas interpretaciones construyen buena parte del pensamiento proyectual del Condominio I, con especial incidencia en el interior como reflejo de un posicionamiento vital.

El mundo de lo prodigioso se convierte así en potencial aliado de un espacio que aspira a ser considerado por el habitante como universo personal, representante de lo que MLTW denomina en los primeros 60 “arquitectura territorial”. Un recinto capaz de aislar una porción del mundo y otorgársela al habitante para la construcción de una imagen personal del mismo.

“Es fácil imaginar que mirar interiores residenciales es como mirar a la mente de las personas”

Fig. 37

Fig. 38

48. En el original “It’s the fairy tale that is so important. I know if I were to think of changing my profession at this moment I would think of one thing - that I would love to write the new fairy tales” (Kahn, 1996: 65).

49. Michael Bell y Lars Lerup (ed.) Louis Kahn. Conversaciones con estudiantes (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 74.

50. “Por supuesto que [Kahn] lo hizo, en sus edificios, hacer magia y escribir cuentos de hadas arquitectónicos en un momento en que el mundo más los necesitaba”, en el original “Of course [Kahn] did, in his buildings, make magic and write architectural fairy tales at a time when the world most desperately needed them”. (Moore, 1996: 66).

51. Hablar aquí de reductivo o específico no implica una relación exclusiva del pensamiento en torno a la imaginación con el espacio interior de la vivienda (aunque tal sea el caso del presente capítulo), pues lo cierto es que las referencias a la ficción forman parte del discurso de Moore, incluso cuando éste versa sobre la configuración urbana. La necesidad, pues, de usar tales términos en el discurso tiene más que ver con una diferenciación o evolución de su pensamiento con respecto al de Kahn, más preocupado de cuestiones globales que puramente humanas.

Fig. 39

Fig. 40

Las palabras que Tim Street-Porter⁵² recoge en un artículo del año 92, enfocado a la representación del espacio interior, pueden considerarse como perfecta síntesis de ciertas intenciones en torno a domesticidad. Una declaración que reflexiona sobre el desafío de convertir a la arquitectura en soporte activo⁵³ de un habitante desconocido por encima de la ocupación errática y a través de mecanismos proporcionados por el mundo de la imaginación, que encuentran en el Condominio el terreno de pruebas ideal para una investigación iniciada años atrás por su autor.

En efecto, la relación más directa con el habitante, o el reto de conseguir espacios suficientemente evocadores y susceptibles de ser ocupados por vidas completamente distintas, forma parte del pensamiento arquitectónico de un Moore que encuentra el perfecto campo de investigación en los orígenes de su producción arquitectónica: la construcción de sus propias viviendas.

““Mis propias casas me han dado oportunidades, extendidas durante cuarenta años y a lo largo de las costas, para probar teorías sobre cómo establecer mi presencia sin amenazar la comodidad o la sensibilidad de nadie más que de mí mismo. La mayoría de mis casas las construí con un mínimo de medios, y a menudo se beneficiaron de oleadas decorativas que involucraban las energías de amigos y estudiantes que me ayudaron a transformarlas con rompecabezas o cepillos, madera contrachapada y pintura formando imágenes agradables”⁵⁴

El diseño, en el año 1954, de una vivienda para su madre en Pebble Beach (California), da comienzo a una línea de investigación doméstica sobre la vivienda que basa su desarrollo en un habitante conocido, el propio Moore, abstrayendo sus conclusiones a la producción residencial, con más intensidad durante los años de colaboración con MLTW⁵⁵.

Desde entonces, y a lo largo de su vida profesional, Moore construye o reforma 7 viviendas para sí mismo cuya ocupación coincide con los cambios geográficos que acompañan a su periplo como profesional y docente, y que, en todos los casos, son reveladoras de un cambio de rumbo proyectual del que cada vivienda actúa como pequeño manifiesto:

52. En el original “It is easy to imagine that looking into residential interiors is like looking into people’s mind” La relación de Street-Porter y Moore no puede explicarse solo a través de la fotografía, sino a través del estudio de un pensamiento compartido en torno a la ocupación del interior, que en realidad es común a otros muchos tras la reacción del Team 10 al Movimiento Moderno.

53. Por encima de la pasividad de las estructuras “soporte” del Movimiento Moderno.

54. En el original “My own houses have given me opportunities, spread over forty years and stretching between the coasts, to test theories about establishing my presence without threatening the comfort or sensibilities of anyone but myself. Most of my houses I built with a minimum of means, and they often benefited from decorative surges involving the energies of friends and students who helped me transform with jigsaws or brushes, plywood and paint into pleasing shapes” (Moore, 1996: 168).

55. Desde la formación de la firma MLTW en el año 1962, el equipo da forma a 41 proyectos de carácter residencial.

Moore House #1 (Pebble Beach 1954), como traslación directa de la influencia de la arquitectura japonesa adquirida durante su estancia militar en Corea.

Moore House #2 (Orinda 1962), que constituye de forma indudable la primera materialización de la reinterpretación de arquetipos históricos capaces de conectar con la memoria del habitante y adelanta temas recurrentes en la obra del arquitecto relacionados con la economía de medios y el aprovechamiento de las condiciones del entorno.

Moore House #3 (New Haven 1966), una inmersión integral y novedosa en la arquitectura perceptiva de los *Supergraphics* y en la recreación desprejuiciada de mundos oníricos propios.

Moore House #4 (Centerbrook 1970), como representación de la vertiente más personal de un posmodernismo que aún permanece en lo objetual y que supone una evolución desde la vivienda anterior.

Moore House #5 (Los Ángeles 1975), realizada en colaboración con Rubbel y Yuddel, es representante de la hipercomplejización formal del objeto, como imagen del posmodernismo más dramático.

Moore House #6 (Los Ángeles 1982), reinterpretación del discurso sobre la cabaña doméstica revestida de un posmodernismo desprejuiciado.

Moore House #7 (Austin 1985), su última vivienda, construida en colaboración con Anderson, entendida como como contenedor último en el que la arquitectura, que mantiene su vertiente dramática, se convierte en contenedor de la memoria.

Todas ellas, a excepción quizá de la tan contenida como *naïf* expresión de la temprana Pebble Beach⁵⁶, hacen evidente entre otras muchas y ya mencionadas ideas la construcción de domesticidad a través de la ocupación reflejada en las instantáneas que Morley Baer, Tim Street-Porter y otros (reflejados en los créditos de imágenes del presente texto) toman de las viviendas a lo largo de los años. Sin embargo, el contenedor prodigioso capaz de acoger tal ocupación solo parece hacerse evidente de forma específica en aquellas viviendas que Moore ha-

56. Merece la pena hacer mención en este punto a las divergencias desde un punto común que muchos han intentado atribuir a las derivas profesionales de Charles Moore y Robert Venturi como forma de desacreditar al primero. Lejos de ser cierto, la realidad es que tal punto de conexión inicial no existió más que en un plano personal que jamás trascendió al terreno profesional, cuya única coincidencia es temporal. De entre todas las evidencias que dejan clara la diferencia discursiva desde el origen, la construcción de la “Casa de la Madre” es una de las más gráficas. Primer encargo relevante de dos arquitectos jóvenes, el proyecto de la casa de Vanna Venturi puede entenderse como perfecto cartel anunciador de una forma de un discurso radical que encuentra continuidad en la arquitectura de Venturi a lo largo de los años, mientras que Pebble Beach no puede entenderse sino como muestra de la actitud permanentemente expectante de un Moore que a lo largo de los años es capaz de absorber intereses de muy diversa procedencia que aglutina bajo una pátina propia. La relación que entre ambos se establece a lo largo de los años, teñida de divergencia discursiva tanto como de admiración, se ve reflejada a la perfección en el recuerdo que Venturi publica con ocasión del fallecimiento de Moore “Nuestro trabajo y el de Charles fueron paralelos y divergentes en sus evoluciones a lo largo de los años; ambos tienen en cuenta el ornamento y el simbolismo, pero el de Charles fue siempre lírico, mientras que el nuestro puede abarcar tanto la disonancia como el lirismo. A veces somos conscientemente torpes -puede haber un tipo de tensión entre la ordinarietà genérica y la fanfarria ocasional de lo que hacemos- y creo que nuestro tipo de agonía es lo que nos hace manieristas. Nunca hubo vacilación en lo que Charles hizo, pero su lirismo consistente fue supremamente poético” en el original “Our work

Fig. 41

Patio de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. A través del vidrio se puede ver una de las tres torres de contrachapado. Imagen descargada de la web de la revista Metropolis. [ref. 29/10/2017, 19:40]. Web: <<http://www.metropolismag.com/architecture/why-charles-moore-still-matters/>>

bita en estricta soledad⁵⁷ y que coinciden con la fructífera (y también prodigiosa por su situación intermedia) década de los 60.

Moore House #2, #3 y #4, o lo que es lo mismo, las viviendas de Orinda, New Haven y Essex, cuyos proyectos y construcción Moore acomete en los años 61, 66 y 70 de forma rigurosamente individual, son la muestra perfecta de la ensoñación doméstica heredada de los cuentos de hadas de Kahn representada en contenedores fantásticos que únicamente comparten la reserva de un espacio para la ubicación del retrato de Allen y Eliza Willard –sus bisabuelos, única presencia constante en sus viviendas– y una configuración desarrollada en torno a uno (o más) conceptos susceptibles de ser abstraídos y reutilizados en claves menos personales.

Fig. 42

Situada a menos de 20 minutos de Berkeley, en una población, Orinda⁵⁸, estrechamente ligada a la Universidad, se ubica la parcela sobre la que se construye la Moore House #2 (aunque paradójicamente sea su primera vivienda propia) que el arquitecto, dejando clara su querencia por el mundo de lo fantástico, elige porque “parecía llena de magia”⁵⁹. La arriesgada propuesta que desmonta muchos de los preceptos de la ortodoxia a favor de una relectura en la aplicación de invariantes históricos, ya expuesta en el capítulo 6, estructura múltiples capas de significado que permiten su lectura en clave fantástica. Las estructuras ediculares, más allá de la evocación atávica, conectan con el mundo de los sueños reduciendo la escala de los mismos hasta lo mensurable, en lo que podía entenderse como un proceso de miniaturización. Ya sea la imagen de un dosel permitiendo un desfile imperial, la representación de un templo sagrado o un refugio infantil bajo la mesa del comedor, la *miniatura*, capaz de recoger la esencia de los anhelos, es incorporada por Moore al lenguaje arquitectónico doméstico. Alejada de la progresión geométrica de una reducción que se realiza parámetro a parámetro, el uso de la miniatura que aparece por primera vez en Orinda se produce de manera abrupta y discontinua (dos elementos de diferente proporción y posición) generando un conjunto sorprendente y profundamente evocador que colabora con el resto de elementos del conjunto para construir un auténtico hogar de la imaginación.

La incorporación de Moore al cuerpo docente de Yale en el año 65 supone el abandono de la vivienda de Orinda y la búsqueda de una nueva residencia que culmina, tras unos meses, en el año 66 con la compra de una vivienda en el 403 de Elm Street, New Haven (Connecticut). Opuesta a las posibilidades del lienzo

and Charles’s paralleled and diverged in their evolutions over the years; both accommodate ornament and symbolism – but Charles’s was consistently lyrical while ours can embrace dissonance as well as lyricism. We are sometimes consciously gauche – there can be a kind of tension between the generic ordinariness and the occasional fanfare of what we do – and I guess our kind of agony is what makes us mannerist. There was never any gaucheness in what Charles did, but his consistent lyricism was supremely poetic”.

57. Aunque, de los datos que se desprenden de su biografía es difícil asociar la imagen de Moore a cualquier tipo de soledad, lo cierto es que las únicas viviendas destinadas íntegramente a sí mismo son las de Orinda, New Haven y Essex. La primera de las mencionadas, en Pebble Beach, fue proyectada para su madre, aunque ambos convivieron en ella antes del ingreso de Moore en Princeton; las viviendas #5 y #7 son realizadas por Moore en colaboración con sus socios del momento, Rubell y Yudell en el caso de la primera que se concibe como un Condominio dividido en tres apartamentos independientes, y con Anderson en la vivienda de Austin, hoy día sede de la Charles Moore Foundation, y que desde el inicio se proyecta siguiendo el espíritu de Taliesin como un espacio capaz de combinar vida y trabajo y dar cabida a toda clase de colaboradores. La vivienda #6, por último, y de la que no se tienen muchos más datos que los proporcionados por David Littlejohn en su biografía de Moore y una imagen del archivo de la Universidad de Texas, parece ser concebida como una cabaña, a imagen y semejanza de los proyectos unifamiliares de principios de los 60 reinterpretada en un lenguaje posmodernista, destinada a ser un espacio de descanso y encuentro

Fig. 43

Fig. 44

en blanco proporcionado por un proyecto nuevo como Orinda, la nueva vivienda, una casa victoriana construida durante la década de 1860, se convierte en un auténtico reto tras la experiencia californiana; una intervención personal sobre la imagen real de la idea infantil de casa⁶⁰.

A la búsqueda de un espacio vertical alejado de la limitación tradicional de los forjados presentes, Moore perfora tanto éstos como las cubiertas en una auténtica trasgresión de la arquitectura existente para introducir en las perforaciones 3 torres interiores construidas con paredes dobles de contrachapado (denominadas *Howard*, *Berengaria* y *Ethel*, desde la calle hacia el jardín trasero de la vivienda) salpicadas de enormes aberturas. Despojadas de todo uso pragmático o preestablecido, éstas dan forma a un paradójico vacío construido. Manteniendo una envolvente indiferenciable del conjunto urbano que no es capaz de desvelar el mundo mágico para el habitante que encierra su interior, Moore pone en práctica su recurrente fascinación por los *huevos de pascua rusos*, por las geodas, o lo que podría resumirse como capacidad de construir interiores complejos y mágicos en el interior de objetos tan ásperos como simples. Recurrente en su discurso teórico a lo largo de los años y con fuerte arraigo histórico, el simbolismo de los huevos de pascua, o lo que es lo mismo, de una contrapuesta dualidad interior-exterior, parece encontrar en New Haven una estrategia de formalización directa. Los elementos que se superponen a la estructura de la vivienda existente construyen un discurso antagónico a través de su forma, color, uso e incluso nombre. En un ejercicio no alejado del proceso de miniaturización de Orinda se crea así un espacio de ilusión fantástica que incorpora tendencias de la década (del *pop* al *op art*) en lo que algunos denominaron *Supermanierismo*⁶¹, como tendencia que distorsiona el espacio en todas sus dimensiones haciendo de la más estereotípica vivienda victoriana un espacio de estimulación sensorial y la auténtica carta de presentación de su producción e intereses tras la experiencia Sea Ranch.

A la búsqueda de un espacio mayor que permitiera dar cabida a un estudio profesional en crecimiento, Moore adquiere un espacio fabril en Essex acompañado de una vivienda aún más próxima en su imagen a la casa de muñecas ideal que su antecesora en New Haven. Si bien la transformación interior de la vivienda no es tan constructivamente radical, la Moore House #4 transforma su planta superior en el más sorpresivo de los sentidos, configurando un espacio en torno a, dentro de, insertado en, una reproducción literal de la trunca pirámide símbolo de los billetes de dólar. Inquietante en su literalidad, la gran estructura de madera,

entre Charles Moore y su prima Martha Kirkpatrick, uno de sus grandes apoyos.

58. Pese a su reducido tamaño, Orinda posee además una vinculación -posiblemente casual- con la arquitectura californiana ya que, además de la vivienda de Charles Moore, importante por su condición de manifiesto, acoge, solo a unas millas de esta última, a la Nelson House de Richard Neutra.

59. Donlyn Lyndon, *La casa, forma y diseño* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 59. E indudablemente por las especiales condiciones de su entorno: una verde pradera abierta, rodeada por un bosque de robles en la que aparecía perfectamente trazada una explanada circular de unos 80 pies de diámetro -resultado de obras anteriores realizadas sobre el terreno- que suavizaba sus bordes en contacto con el bosque. "Fui inmediatamente golpeado", en el original "I was immediately smitten" (Moore, 1996: 169).

60. "Alta y angosta, con un techo de un solo pico, una chimenea de ladrillo en la parte superior, una puerta de entrada real y obvia, y ventanas de doble acristalamiento colocadas donde deberían estar", en el original "High and narrow, with a single-peaked roof, a brick chimney on top, a real and obvious front door, and large-paned, double-hung windows set where they ought to be" (Littlejohn, 1984: 77).

61. Ver capítulo 8.

de casi 12 pies de altura y pintada “como una sandía”, se abre al exterior de la estancia para dejar ver un interior ocupado por una cama en uno de sus lados y una zona de estar en el otro que parecen ajenos al espacio que ocupan. Podríamos estar en Centerbrook o en cualquier otro lugar del universo.

Directamente relacionado con la ensoñación procedente de las miniaturas y de la formalización arquitectónica de los mencionados huevos de pascua rusos, la vivienda materializa lo que Moore da en llamar *inmaculada colisión*, un concepto de creación propia que establece que si dos o más sistemas (una casa victoriana y un símbolo masónico en este caso, pero cualquier otros dos en una situación diferente) son susceptibles de chocar entre sí y existe la posibilidad de que el resultado en lugar de ser mutilado o destruido por la colisión permita obtener energía de la misma, podemos afirmar que nos hayamos ante un posible dispositivo de diseño capaz de dar forma a los sueños del habitante.

Las viviendas de Moore (todas, en cierta medida por su contenido, y algunas, las mencionadas, por su continente) son auténticas cajas de tesoros. Representantes reales de esta (inmaculada) colisión de fuerzas capaces de dar forma a una domesticidad condicionada en muchos casos a la presencia de Moore en ellas y cuyo valor radica en la ausencia de límites que hace del retrato de sus ancestros, presente en todas y cada una, único elemento estable del proyecto.

“La mayoría de las casas de Moore eran imágenes fugaces e impermanentes de sus breves estancias en lugares. La pirámide de sandía fue desmantelada hace mucho tiempo y los tubos de contrachapado fueron retirados y amontonados en una acera New Heaven. Pero para Moore eso estuvo bien. No tenía ninguna razón para imponer su sensibilidad a los demás. La casa era solo caparazón, lista para que los siguientes habitantes vinieran y la hicieran suya”⁶²

La fugacidad de unas propuestas cuya razón de ser parece perder sentido con la ausencia de Moore no debe ni puede reducir su interés a la mera ocupación (más o menos prodigiosa y casi objetual) de un espacio cubierto que menciona Keim, sino que ha de ser entendida sobre la base de la extrema radicalidad que ofrece la posibilidad de trabajar para uno mismo. Moore, no construye envolventes, sino que trata de dar forma estable al “orden de los sueños”⁶³, generando estructuras evocadoras susceptibles de ser ocupadas y cuya transformación⁶⁴ se acepta con una razonada deportividad.

Fig. 45

Fig. 46

62. En el original “Most of Moore’s houses were impermanent, fleeting images that signified his brief stays in places. The watermelon pyramid was long ago dismantled and the plywood tubes were removed and piled in heaps on a New Heaven sidewalk. But for Moore that was fine. He had no reason to impose his sensibilities on others. The house were only shells, ready for the next inhabitants to come along and make them their own” Keim, 1996: 168).

63. Que da nombre a un capítulo de *The Place of Houses*.

64. A diferencia de las operadas sobre iconos de la arquitectura contemporánea, representantes de una verdad inamovible.

Fig. 47

Fig. 48

Fig. 49

“La extensión de estas adaptaciones indicaba para muchos un fracaso arquitectónico. Nosotros pensamos muy al contrario, que representa los esfuerzos continuos de los residentes por reclamar un mundo propio con una terminología propia. Pero además fue precisamente el carácter generalizado del diseño inicial lo que hizo posible que los habitantes de esas casas iniciasen un intercambio continuo con los edificios, transformándolos para adecuarlos a sus concepciones y deseos”⁶⁵

Referidas a los cambios que, operados por sus propios ocupantes, fueron capaces de transformar la morfología de las viviendas de Le Corbusier en Pessac⁶⁶, las palabras de Moore dejan claro un posicionamiento abierto ante la transformación de una domesticidad que, en su último estadio, recae en manos del habitante (el habitante 1, tras el arquitecto o habitante 0), manteniendo, al mismo tiempo, la necesidad de otorgar un soporte arquitectónico razonado al desarrollo de la vida. Desde la vivienda en Essex, reflejo de una evolución de los modos de hacer, las siguientes residencias de Moore elevan la sofisticación estética al máximo nivel, coincidiendo con la vertiente más posmoderna de su obra y su interés creciente por la percepción en detrimento de la exploración proyectual de las primeras viviendas.

Si bien es cierto que en las hoy “desaparecidas”⁶⁷ viviendas de Orinda, New Haven y Essex la construcción del continente doméstico alcanza un nivel de manifiesto tan personal como el contenido, también lo es el hecho de que, de su recreación fantástica, Moore es capaz de abstraer los conceptos que aplica en la mayor parte de su trabajo residencial de los 60 y de forma especial en el Condominio I.

Su declarada confianza en la miniatura, los huevos de pascua rusos y la inmaculada colisión se despoja de la más frívola excentricidad para configurar viviendas cuyos habitantes, *a priori* desconocidos, sean capaces de conectar con la esencia de una imaginaria común a la que incorporar, a través de la ocupación, los elementos de un universo particular en un proceso que el propio Moore pudo poner a prueba a través de la operación Sea Ranch.

Solo unos años después de su construcción adquiría (y ocupaba) la que a lo largo de los años se convertiría en su única residencia estable, materialización de su personal necesidad de dar forma a un cuento de hadas, la Unidad 9.

65. Donlyn Lyndon, *La casa, forma y diseño* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 134.

66. Las viviendas de Pessac y su transformación operada a lo largo de los años se convierten en un ejemplo pertinente en este caso, no solo por formar parte del imaginario colectivo de los arquitectos sino porque, además, en el año 74, Moore ya se refiere a ellas en uno de los últimos capítulos de *The Place of Houses*, como ejemplo de la capacidad del habitante para colonizar el espacio, por encima incluso de éste mismo. El texto iba acompañado de un ilustrativo dibujo realizado por Moore y William Turnbull.

67. Las viviendas existen, pero en ningún caso conservan la forma del proyecto original de Moore.

Unidad 9

“Es una representación del mito griego de Anteo, el hijo de la Madre Tierra, que a menudo involucraba a otros en combates de lucha libre, con la condición de que el perdedor pagaría con su vida. Sin embargo, Anteo tenía una ventaja: siempre y cuando estuviera en contacto con su madre (el suelo), su energía se restauraba constantemente, y era inmejorable. Cuando llegó Hércules, se dio cuenta del secreto de Anteo, y al sacarlo de la tierra, pudo exprimirlo hasta la muerte. Durante años, el Sea Ranch ha sido mi Madre Tierra, un lugar para huir de las cosas y recargarme”⁶⁸

Eslabón especial de una serie, la de sus propias viviendas, integrada por objetos hechos a medida, la Unidad 9 (a la que no sería descabellado referirnos como Moore House #8) es la única adquirida por Charles Moore que mantiene inalterada su configuración constructiva a pesar de formar parte de una estructura colectiva cuyas premisas de proyecto iban dirigidas a un habitante desconocido. La más estable de entre las residencias que el arquitecto ocupa a lo largo de su vida⁶⁹ desde su salida de Battle Creek, Michigan, a los dieciséis años, puede ser considerada, a pesar de una ausente radicalidad extrema –presente en sus residencias ya mencionadas–, o precisamente a causa de ella, como auténtico manifiesto sobre construcción de domesticidad a través de la ocupación interior por encima de las viviendas de Orinda, New Haven y Essex⁷⁰.

Finalizada la construcción del Condominio I en el año 65, Moore adquiere la Unidad 9 que, tal como recogen las declaraciones de Al Boeke, había estado funcionando como vivienda piloto para la venta de las unidades. La decisión de comprar una vivienda en un lugar cuya llegada desde cualquier punto de la costa oeste adquiriría tintes de aventura, y desde la otra punta del continente⁷¹, de imposible, parece responder a la explosión económica derivada de un encargo de entidad, pero también a la posibilidad de garantizar la integridad de una unidad y su disponibilidad para el acceso de fotógrafos publicitarios, críticos de arquitectura... etc., además de esconder, como declara Dolyn Lyndon, motivos más

68. En el original “It’s mindgugl of the Greek myth of Antaeus, the son of Mother Earth, who often engaged others in wrestling matches, with the cath that the loser would pay with his life. Antaeus had an advantage though: as long as he was in contact with his mother (the ground), his energy was constantly restored, and was unbeatable. When Hercules came along, he realized Antaeus’s secret, and lifting him from the earth, was able to squeeze him to death. For years, the Sea Ranch has been my Mother Earth, a place to come away from things, and be recharged” (Moore, 1996: 93), pero también citado por Donlyn Lyndon en *The Sea Ranch* “Durante los pasados 25 años y pico, el Sea Ranch ha sido mi Madre Tierra; un lugar al que he ido, y continuo yendo, para tener mi energía y espíritu reavivado. Mi condominio en el Sea Ranch ha sido una fuente de continuidad y una constante en mi vida, algo que normalmente no he tenido”.

69. Y la única a la que regresa una y otra vez. La última planeada para el mes de diciembre de 1993 no pudo llevarse a cabo; solo un par de días antes emprender el viaje, Moore fallece en su casa de Austin.

70. Puede resultar paradójico atribuir una categoría, la de manifiesto, tan relacionada con el radicalismo, a un objeto en el que declaramos ausente todo extremo y pensar en que el término parece más apropiado a proyectos como el de Orinda. Las razones tienen su base en la aplicación del término radical a objetos efímeros, que encontraron el extremo en la temporalidad así como en la ingenuidad implícita en las incursiones profesionales primeras. El Condominio I también es radical, pero su radicalismo, que bebe las fuentes de las anteriores, permanece; hunde sus raíces en una traslación más profunda y esencial de las estridencias de

Fig. 50

Interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 50

profundos.

“(refiriéndose a su conexión mística con el lugar) Escribió esto algunos meses antes de su muerte en 1993. Mi cuenta sobre su unión a este lugar es de 20 años, incluso aunque el edificio no fue terminado hasta 1965, porque tengo la certeza (aunque el nunca lo dijo) de que el sabía desde el principio de nuestros estudios que este se convertiría en su lugar”⁷²

Aunque cada una de las unidades del Condominio disfruta de una riqueza posicional y compositiva en torno a los mismos elementos, la Unidad 9 cuenta con una situación única, siendo la más norteña de las 10 y la más próxima a un océano sobre el que parece suspenderse. Expuesta al exterior en tres de sus lados, a excepción de su extremo sur, adyacente a la Unidad 8, su lateral este limita con el aparcamiento de acceso residencial, y sus límites oeste y norte constituyen la envolvente de espacios abiertos que a modo de habitaciones exteriores establecen una relación directa con el horizonte y con referencias próximas (en distancia y contenido), como *Bhiller's Point* al otro lado de la ensenada norte.

El acceso a la vivienda se realiza a través de una sólida puerta integrada en el vallado que limita las Unidades 8 y 9 con el aparcamiento y que da acceso, al igual que sucede de forma excepcional en su vecina, a un pequeño patio de acceso, primer vestíbulo exterior a una entrada situada 4 escalones por debajo. Traspasar el umbral nos sitúa en una de las esquinas del gran volumen, la sureste, base de la retícula del conjunto que, en una única visión nos permite entender todos los elementos del conjunto: el edículo próximo a la fachada marítima, la “alforja” o pequeña casa contenedora de espacios sirvientes y de la escalera de acceso a la planta superior y, en diagonal, la disposición de un mirador que rompe la esquina noroeste de la caja “base” (de 24 x 24 pies) en una ajustada evolución de las propuestas originales⁷³. La vivienda se completa con una estancia situada a la espalda del acceso concebida como invernadero, que se une al mirador y a un ventanal ubicado en la fachada norte para definir las relaciones entre interior y exterior de la vivienda.

Como parte esencial del conjunto, la vivienda da forma a todas las estrategias de construcción de domesticidad expuestas hasta el momento y que empiezan con la especial delimitación de un fragmento del terreno que “te contiene, más allá

Fig. 51

Fig. 52

las primeras viviendas que permiten entender el discurso y comprobar su funcionamiento en un sistema, sin las interferencias de la estridencia formal, el carácter fútil o el ensimismamiento de un objeto único.

71. El año 1965 que acompaña el fin de la construcción del Sea Ranch, Moore se ha trasladado a vivir a la costa este para cumplir sus obligaciones docentes en Yale.

72. Donlyn Lyndon, *The Sea Ranch* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1978), 134.

73. Las propuestas iniciales que MLTW producen sobre el conjunto se basaban en una retícula de unidades cuadradas idénticas que se completaban con espacios de mirador semiexteriores configurados a partir de una relación homotética con los volúmenes principales. Unas cajas de vidrio que generaban, en su integración en el conjunto, composiciones rígidas que rápidamente se desecharon. En su lugar, y gracias a la pérdida de entidad estructural de todas las esquinas del conjunto, el diseño definitivo buscó una integración específica en cada una de las unidades de todos aquellos elementos que, alejados de un catálogo formal y de una categoría concreta, pudieran ser entendidos como membranas de conexión entre el exterior y el interior.

Fig. 53

Fig. 54

Fig. 55

de la poderosa estructura, en una ligera, delicada cornisa, simplemente a unas yardas del acantilado y el oleaje inferior” (Lyndon 2004: 53). Además de ello, la Unidad 9 sintetiza a la perfección las estrategias de construcción de domesticidad a través de la configuración de interiores que den forma a los sueños del habitante y que tengan capacidad suficiente para ser ocupados por aquellos que no son capaces de representar.

Esta formalización del escenario perfecto del cuento de hadas de Kahn destila la esencia de los mecanismos de construcción de fantasía inconsciente ya mencionados y que aquí se reducen a su expresión más abstracta manteniendo su significado.

Así, la estructura edicular que Jhon Summerson identificaba como “mansión celestial”, Kahn deformaba y repetía en el Kimbell Museum o el propio Moore sofisticaba mediante el uso de historiadas columnas recuperadas de un antiguo hotel de San Francisco⁷⁴, se reduce en la unidad. Desde sus predecesores sofisticados, el edículo se transforma en un elemento de escala humana formado por un forjado ligero y un peto de madera sustentados por 4 columnas de 9 pulgadas de diámetro que permiten elevar del suelo el espacio de dormitorio. Un ejercicio de miniaturización que permite reconocer el carácter extraordinario del objeto más allá de su apariencia y que también se lleva a cabo con las mismas normas en el espacio destinado al equipamiento. Lejos de integrar los espacios servidores en una estructura convencional, éstos forman parte de un objeto con identidad propia, una casa desescalada, demasiado grande para ser considerada mobiliario y excesivamente pequeña para hablar de ella en términos de vivienda, que distorsiona la percepción escalar del lugar hasta hacernos pensar que un espacio de tales características solo puede pertenecer al mundo de la imaginación.

Esta casa dentro de la casa, cuya materialidad se diferencia, refinándose, de aquella del espacio que la contiene, aplica asimismo la estrategia de configuración de las geodas, desarrollando un interior único, capaz de ser considerado de forma autónoma dentro de un exterior ajeno, rugoso, áspero e integrante de un entorno que en absoluto dialoga con el tesoro interior. Al igual que *Howard*, *Berengaria* y *Ethel* se entienden en New Haven como maravillosos parásitos de una vivienda victoriana, la casita se refugia en el interior de la unidad, estableciendo con ella una relación menos dramática (más genérica) que en Connecticut, basada en una refinada homotecia que aquí mantiene la estructura de formalización. El espacio de servicios únicamente tiene que reducir su escala y depurar una imagen que llega a incorporar color⁷⁵ y captura las cambiantes cualidades de la luz que se

74. Adquiridas por el más que módico precio de 2\$ la unidad para su vivienda de Orinda.

75. Aunque ninguna de las “casitas” de las unidades estaba pintada en origen, manteniendo el tono de la madera barnizada, en las últimas cinco décadas los cambiantes propietarios han sometido a múltiples transformaciones al interior de las viviendas. A finales de los 60, como parte de un proceso de profunda inmersión en el ya introducido *Supermanierismo*, el propio Moore, ayudado por su alumno Doug Michels, y sobre los diseños de Barbara Stauffacher, pinta las paredes de la unidad incorporando una nueva capa a la especial percepción de la vivienda. Las pinturas de la unidad se mantienen hoy día.

resbala por los lucernarios en una operación mucho más abstracta.

El resultado es una imagen distorsionada consecuencia de la inmaculada colisión entre una construcción heredera del lenguaje vernáculo de la *Bay Area* y un arquetipo de la cultura clásica que eliminando la sofisticada excentricidad de la pirámide masónica introduce una alteración en un sistema que se entiende reglado.

El resultado de todo ello es una recreación despojada de lo personal -o al menos de lo más excéntricamente personal- y apoyada en el imaginario colectivo que comprime y expande un espacio. Éste se curva diagonalmente y fluye entre sus formas como el vacío animado de las pinturas chinas, cuyo estudio integró la formación de Moore y Lyndon en Princeton y sobre las que este último se refería así

“El arte Chino, que George Rowley nos enseñó en Princeton, procede de la ideación a lo empírico, de los ideogramas a las arrugas. Nos gustaría concebir edificios que tuvieran el poder emotivo de los primeros y diseñarlos con la sabiduría del mundo de los últimos. El diseño del Condominio I en el Sea Ranch es un paso en ambas direcciones”⁷⁶

adelantando las sensaciones de un edificio que aún permanecía en el tablero de dibujo.

Esta suma insólita de tres elementos constituye la dotación básica de lo fantástico con la que MLTW permite a todas las unidades⁷⁷ construir una domesticidad basada en la certeza del orden de los sueños como herramienta de proyecto. A ella se añade aquí la estricta ocupación de un habitante, Moore en el caso de la Unidad 9, que utiliza esta armadura interior como sostén de todo aquello susceptible de dar forma a un universo propio.

Este acto de habitar por ocupación, recolección o colección, se materializa en un conjunto de objetos, juguetes e imágenes, el gran espejo ornamentado ubicado en la fachada oeste, o la alfombra de piel de cabra ya presente en la vivienda de Orinda, pero también de cambios en la percepción del espacio a través del color como los *Supergraphics* desarrollados por Barbara Stauffacher en el año 69. Todos ellos construyen una imagen fija de domesticidad que, sin embargo siempre

76. Dolyn Lyndon, ‘Sea Ranch: The Process of Design’, citado por John Donat, ed., *World Architecture 2* (Londres: Studio Vista Ltd., 1965), 38

77. Es ésta una afirmación hecha con reservas. Si bien la intención inicial fue la de dotar a cada una de las 10 unidades con los mismos elementos adaptados a los cambios posicionales (por ejemplo, había dos modelos definidos para el espacio de equipamiento cuya colocación dependía de la colocación de la unidad en el conjunto) la propiedad, a la vista de la solución definitiva, decidió ofrecer una alternativa a la radical implantación de una estructura edicular en la vivienda. Las Unidades 2, 4 y 8, como ya se expone en el capítulo 5, fueron las elegidas para incorporar una solución estándar que incorpora un forjado en la posición del edículo eliminando la referencias simbólicas que formaban parte del discurso, en una solución que, al menos de cara a la prensa, no pareció molestar a Moore, preguntado al respecto por *Progressive Architecture* unos años después de su conclusión.

78. En el original “My condominium at Sea Ranch, where I spend my vacations and academic holidays, has been my most consistent sanctuary, the house that I’ve kept the longest, where I go to work, but most often to recharge and gather my energy. The climate is moody, so a clear distinction between outside and inside was critical. Inside the 24-foot frames we inserted “furniture” containing beds, bathrooms, and kitchens, sometimes three levels high, and made of smooth wood to achieve further contrast between inside and outside. Over the years, as my mood changed, I repainted the interior and have most recently added a red and white checkboard in homage to Katsura. The bed, atop a four-poster aedicule, was meant to become private by means of canvas drapes that would fold

Fig. 56

Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 35.

se muestra dispuesta a cambiar.

“Mi condominio en Sea Ranch, donde paso mis vacaciones académicas y personales, ha sido mi santuario más consistente, la casa que he conservado por más tiempo, donde voy a trabajar, pero más a menudo para recargar y guardar mi energía. El clima es cambiante, por lo que una clara distinción entre el exterior y el interior era crítica. Dentro de las piezas de 24 pies insertamos “muebles” que contenían camas, baños y cocinas, a veces de tres niveles de altura, y hechos de madera tratada para lograr un mayor contraste entre el interior y el exterior. Con el paso de los años, a medida que cambiaba mi estado de ánimo, repinté el interior y recientemente he añadido un tablero de ajedrez rojo y blanco en homenaje a Katsura. La cama, sobre un edículo de cuatro postes, pretendía convertirla a la cama en un recinto privado por medio de telas que se doblaban hacia abajo, formando una carpa que yo creía bastante al estilo de Rodolfo Vakentino, aunque las solapas raramente se doblaban hacia abajo.”⁷⁸

MLTW dieron forma, como arquitectos, a una estructura inspiradora base que Moore, como habitante (o Lyndon, o cualquiera de los habitantes actuales) se dedicó a ocupar para dar forma a un mundo propio. Su interior⁷⁹, sin embargo, es capaz de transmitir una imagen personal del mundo, no solo en el eco de los recuerdos o en la colección de objetos de folklore acumulados durante treinta años, sino en las inherentes cualidades de la estructura en sí misma y su capacidad para dar soporte a esos objetos o a cualquier otros.

Frente a lo que podría entenderse como una imposición rígida, la configuración interior de las unidades se convierte en un organismo adaptable y transformable, mucho más flexible al habitar que los despojados manifiestos, ajenos y propios, que, ya en la casa de cristal de Philip Johnson o en el pabellón de Orinda, sin mermar en absoluto su interés reducen las opciones del habitar al sentir del arquitecto.

La Unidad 9, y con ella, todas las demás, no se muestran predispuestas ni condicionadas, sino que ofrecen una estructura libre dispuesta a ser ocupada en un sinnúmero de modos de habitar sin perder su carácter inspirador.

down, making a tent that I thought quite Rudolph Valentinesque, although the flaps are seldom folded down anymore” (Moore, 1996: 10).

79. “In 1992, for instance, Charles, Christopher Livingstone, and I drove two thousand miles from Austin to Sea Ranch, California. Along the way we stayed at the historic Gage hotel in Marathon, Texas; feasted at the Coyote Café in Santa Fe; drove forty miles over a dirt road west of Los Alamos just to see a beautiful valley; revisited Charles’ old Utah haunts, Arches National Park and Dead Horse Point; spent a night with the mayor of Mohab; careened down Nevada’s Route 50, “the Loneliest Road in America”, while listening to Cajun zydeco and Joao Gilberto; snapped photos of Silver City, a stage-set western town; and stopped, as always, at the Nut Tree, the restaurant contentedly stuck in the sixties, for split-pea soup and club sandwiches. Finally, we crossed the Golden Gate and wound our way up the coastal highway to the Sea Ranch condominium, a building that celebrates the act of arrival. Unit #9 was for many decades the salon of Charles Moore, where he “escaped” to work on buildings and books. Unlike the stiff salons of Paris, however, this was more like architectural camp. Rolls of tracing paper, models, blueprints, slides, and manuscripts were always scattered about. The constant entourage of associates and students, the steady streams of visitors, and the unexpected carloads of students making the pilgrimage were always welcomed. The phone and fax continuously rang with urgent request for attention to projects. Work took place during the day, punctuated by sacred routines of walks along the cliffs, lunch at Naomi’s Food Company, naps on the window seats, and trips to the swimming pool and sauna. The sun setting over the Pacific horizon signaled dinner, usually involving many people, either at the Gualala Hotel or at other houses along the coast – dark evenings filled with laughter, talk of places, and strains of Der Rosenkavalier or Elisabeth Welch or Chavela Vargas, the legendary Mexican singer” (Keim, 1996: 6).

Figuras

- Fig. 01. Portada del número de septiembre de 1966 de la revista *Architectural Design* dedicado, a modo de ejemplar monográfico, a la obra de Charles y Ray Eames.
- Fig. 02. Imagen de Charles y Ray Eames sobre la estructura de acero de la que se convertiría en su vivienda en California. Fotografía de 1949 escaneada del libro *Domesticity at war*, p. 126-127.
- Fig. 03. Imagen del interior de la sala de estar de la vivienda de Charles y Ray Eames en California poco tiempo después de su finalización. Fotografía escaneada del libro *Domesticity at war*, p. 173.
- Fig. 04. Portada del número 184 de marzo-abril de 1976 de la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*. El número incluía un artículo llamado 'Cinq portraits pour Charles W. Moore'.
- Fig. 05. Fachada exterior de la casa-museo de sir John Soane en el número 13 de Lincoln's Inn Fields. Fotografía publicada originalmente por el London County Council en 1912. Imagen descargada de BHO British History Online. [ref. 22/10/2017, 18:45]. Web: <<http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol3/pt1/plate-12>>
- Fig. 06. Planta de la Villa Adriana. Imagen descargada de la página web del proyecto 'The Virtual Lawn' de la University of Virginia. [ref. 22/10/2017, 18:50]. Web: <http://www.virginia.edu/cue/kenan_project_files/penley_chiang/Images/Villa/Hadrian/>
- Fig. 07. Sección longitudinal de la casa-museo de sir John Soane en el número 13 de Lincoln's Inn Fields. Imagen descargada del sitio StudyBlue de la Texas A&M University. [ref. 22/10/2017, 18:55]. Web: <<https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-2/deck/206855>>
- Fig. 08. Imagen interior del salón desayunador de la casa de Sir John Soane en el número 13 de Lincoln's Inn Fields. Imagen descargada del sitio Student Folio de la Brighton University. [ref. 22/10/2017, 19:00]. Web: <<https://folio.brighton.ac.uk/user/jam37/soane-museum-london-sir-john-soane-r-a-architect>>
- Fig. 09. Vista interior de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 72.
- Fig. 10. Visión interior de la sala de estar desde la entrada de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. La fotografía está tomada desde Berengaria, una de las 3 torres de contrachapado que organizan la totalidad del espacio interior. Fotografía John Hill escaneada del número monográfico de revista de 1978 A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 298.
- Fig. 11. Imagen de Charles y Ray Eames en 1958 el interior del salón de su vivienda rodeados de los objetos con los que, fruto de su propio diseño o de su amor por la colección, fueron ocupando el espacio durante los años posteriores a la conclusión de la vivienda. Fotografía de Julius Shulman escaneada del libro *Domesticity at war*, p. 172.
- Fig. 12. Imagen interior desde la planta primera de la casa de Sir John Soane en el número 13 de Lincoln's Inn Fields, mostrando parte de su colección de objetos. Imagen descargada de la página web del proyecto 'Archive and the Machine' de la Architecture School de la Sheffield University. [ref. 22/10/2017, 19:30]. Web: <<https://archiveandthemachine.wordpress.com/portfolio/02-10-15-museum-visits/#jp-carousel-262>>
- Fig. 13. Anuncio de 1957 de la televisión y la radio de la marca francesa Grammont. Imagen descargada del sitio 'Digital Collections' de la Duke University Libraries. [ref. 22/10/2017, 19:45]. Web: <<https://library.duke.edu/digitalcollections/>>
- Fig. 14. Visión parcial de Broadway, New York, en 1934. Fotografía de Berenice Abbott escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 40.
- Fig. 15. "Al Tambor" ("Au Tambour"), 63 rue de la Tournelle, París. Fotografía de Eugène Atget que ilustra el artículo 'Ilustrando la Ciudad' ('Picturing the City') de Donald Preziosi. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 39.
- Fig. 16. Flatiron Building, New York, en 1934. Fotografía de Berenice Abbott escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 1.
- Fig. 17. Vista nocturna de Nueva York. Fotografía de 1932 de Berenice Abbott que ilustra el artículo 'La Víctima y el Verdugo: La Tragedia del Ojo Humanista' ('The Victim and the Hangman: The Tragedy of the Humanist Eye') de Mark Jarzombek. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 44.
- Fig. 18. Sur Coast House en Monterey County, de William Wurster. Fotografía de Morley Baer que ilustra el artículo 'Enmarcando la Memoria' ('Framing Memory') del propio Morley Baer. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 24.
- Fig. 19. Portada del número de marzo de 1955, Vol. 72, No. 3, de la revista *Arts & Architecture*, editada por John Entenza.
- Fig. 20. Mathewson House en Berkeley, de Bernard Maybeck. Fotografía de Morley Baer que ilustra el artículo 'Enmarcando la Memoria' ('Framing Memory') del propio Morley Baer. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 23.
- Fig. 21. Sala de música de la Lipetz House en Los Ángeles, de Raphael Soriano. Fotografía de 1936 de Julius Shulman que ilustra el artículo 'Fidelidad Doméstica' ('Domestic Fidelity') del propio Julius Shulman. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 33.
- Fig. 22. Visión interior de la vivienda Raymond Loewy (1943) en Palm Springs, California, de Albert Frey. Fotografía tomada por Julius Shulman que ilustra el artículo 'Fidelidad Doméstica' ('Domestic Fidelity') del propio Julius Shulman. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 33.
- Fig. 23. Imagen de vivienda Greenfield de Arthur Swab. Fotografía tomada por Julius Shulman que ilustra el artículo 'Fidelidad Doméstica' ('Domestic Fidelity') del propio Julius Shulman. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 31.
- Fig. 24. Imagen de vivienda Greenfield de Arthur Swab. Fotografía tomada por Julius Shulman que ilustra el artículo 'Fidelidad Doméstica' ('Domestic Fidelity') del propio Julius Shulman. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 32.
- Fig. 25. Imagen de vivienda Tyson en La Jolla, California, de Robert Mosher. Fotografía tomada por Julius Shulman que ilustra el artículo 'Fidelidad Doméstica' ('Domestic Fidelity') del propio Julius Shulman. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 32.
- Fig. 26. Fotografía exterior de la Bonham Cabin (1961) en Boulder Creek, California, de Charles Moore y Warren Fuller. Imagen de Morley Baer escaneada del libro de Gerald Allen *Charles Moore*, p. 9.
- Fig. 27. Fotografía de la zona de estar hacia la enorme cristalera de la Bonham Cabin (1961) en Boulder Creek, California, de Charles Moore y Warren Fuller. Imagen de Morley Baer escaneada del libro de Gerald Allen *Charles Moore*, p. 18.
- Fig. 28. Fotografía del interior del estar hacia la escalera de subida al altillo de planta superior (destinado a zona de dormitorio) de la Bonham Cabin (1961) en Boulder Creek, California, de Charles Moore y Warren Fuller. Imagen de Morley Baer escaneada del libro de Gerald Allen *Charles Moore*, p. 19.
- Fig. 29. Imagen de Julius Shulman preparándose para fotografiar una de las viviendas de Richard Neutra. La instantánea, tomada por un ayudante de Shulman, sirvió a Esther McCoy como inspiración de su artículo 'The Important House'. Imagen escaneada de la revista *Architecture California*, Vol. 14, Núm. 1, mayo de 1992, p. 36.
- Fig. 30. Imagen exterior de la Jobson House (1961) en Palo Colorado Canyon, California, de Charles Moore. Fotografía de Morley Baer escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 120.

- Fig. 31. Fotografía exterior de la Moore House (1962) en Orinda, California, de Charles Moore. Imagen de Morley Baer escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 38.
- Fig. 32. Fotografía exterior de la Johnson House (1966) en el Sea Ranch, California, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Imagen de Morley Baer escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 133.
- Fig. 33. Imagen de la fachada principal de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Fotografía de John Hill escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 306.
- Fig. 34. Imagen de la fachada trasera desde el patio de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Fotografía de John Hill escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 307.
- Fig. 35. Imagen interior desde la cocina de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Fotografía de John Hill escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 310.
- Fig. 36. Fotografía interior de la Moore House (1962) en Orinda, California, de Charles Moore realizada por Morley Baer. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 118.
- Fig. 37. Charles Moore trabajando en el hall de su casa bajo una de las torres. Imagen interior de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Fotografía de John Hill escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 28.
- Fig. 38. Imagen interior de la doble altura de la zona de estar de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Fotografía de John Hill escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 309.
- Fig. 39. Moore siendo entrevistado en el patio trasero de su casa en New Haven, Connecticut. Imagen descargada del Archivo digital de la Charles Moore Foundation. [ref. 29/10/2017, 19:30]. Web: <<http://www.charlesmoore.org/archive.html>>
- Fig. 40. Imagen interior del dormitorio de Moore en la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Fotografía de John Hill escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 309.
- Fig. 41. Patio de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. A través del vidrio se puede ver una de las tres torres de contrachapado. Imagen descargada de la web de la revista Metropolis. [ref. 29/10/2017, 19:40]. Web: <<http://www.metropolismag.com/architecture/why-charles-moore-still-matters/>>
- Fig. 42. Dormitorio de Charles Moore en su vivienda de Centerbrook, Essex. Moore aparece en la pirámide. Fotografía de Robert Perron escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 63.
- Fig. 43. Imagen exterior del Moore Rogger Hofflander Condominium (1975) en Los Ángeles, California, de Charles Moore. Fotografía de John Nicolais escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 2.
- Fig. 44. Imagen interior del Moore Rogger Hofflander Condominium (1975) en Los Ángeles, California, de Charles Moore. Fotografía de Tim Street Porter escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 175.
- Fig. 45. Imagen interior de la Moore House (1985) en Austin, Texas, del propio Charles Moore. Fotografía de Martyn Thompson descargada del Archivo digital de la Charles Moore Foundation. [ref. 04/11/2017, 12:20]. Web: <<http://www.charlesmoore.org/archive.html>>
- Fig. 46. Charles Moore en la Miglio House. (1984) en XXX, XXX, de Charles Moore. Fotografía de Jane Lidz descargada del Archivo digital Charles W. Moore Archives de la University of Texas. [ref. 04/11/2017, 12:50]. Web: <<http://www.lib.utexas.edu/taro/utaaa/00045/aaa-00045.html>>
- Fig. 47. Imagen interior de la Moore House, "Opium Den" (XXXX) en Austin, Texas, del propio Charles Moore Fotografía de Timothy Hursley escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 179.
- Fig. 48. Imagen interior de la Moore House (1985) en Austin, Texas, del propio Charles Moore. Fotografía de Martyn Thompson descargada de la web del fotógrafo. [ref. 04/11/2017, 13:10]. Web: <<https://www.martynthompson.com/BOOKS/MARTYN-THOMPSON—INTERIORS/1/caption>>
- Fig. 49. Imagen interior de la Moore House (1985) en Austin, Texas, del propio Charles Moore. Fotografía de Martyn Thompson descargada de la web del fotógrafo. [ref. 04/11/2017, 13:10]. Web: <<https://www.martynthompson.com/BOOKS/MARTYN-THOMPSON—INTERIORS/1/caption>>
- Fig. 50. Fotografía del interior de la Unit 9 en el Condominio I (1965). Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 50.
- Fig. 51. Plantas y perspectiva interior originales de la Unidad 1. Planos realizados por MLTW y descargados del archivo digital de la Universidad de Berkeley (California). [ref. 04/11/2017, 13:15]. Web: <<https://archives.ced.berkeley.edu/>>
- Fig. 52. Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía descargada del archivo digital de la Universidad de Berkeley (California). [ref. 04/11/2017, 13:15]. Web: <<https://archives.ced.berkeley.edu/>>
- Fig. 53. Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 52.
- Fig. 54. Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 53.
- Fig. 55. Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 52.
- Fig. 56. Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 35.

08

una íntima apuesta por la autenticidad.
supergraphics

“Make it happy, kid”

Charles Ray Smith

La elaboración de un discurso preciso sobre lo doméstico basado, en la apropiación del entorno que empieza en el asentamiento geográfico para alcanzar la intimidad del espacio interior, expande sus límites hacia lo que podríamos considerar último estadio de la reflexión cotidiana: la transformación no tangible de los espacios. Finalizada la construcción del edificio en el año 1965, Moore, ya alejado de MLTW y apoyado por algunos de sus discípulos en Yale o por el propio Bill Turnbull, se adentra en lo que puede entenderse como búsqueda de lo auténtico. Hace de su vivienda un auténtico campo de entrenamiento e inicia una inmersión en las posibilidades perceptivas proporcionadas por la modificación pictórica, desescalada o cifrada, de espacios capaces de ser releídos en nuevas claves sorprendentes y, en todo caso, únicas.

La pionera aproximación a los que posteriormente adquieren la denominación de *Supergraphics*, tímidamente manifiesta en la *Unit #9*, toma forma en las instalaciones del *Athletic Club (I y II)* gracias a la colaboración multidisciplinar de Lawrence Halprin y Barbara Stauffacher. Permitiendo la convivencia de un lenguaje construido único y un deshinibido atrevimiento plástico, el universo doméstico que la pintura propone permanece en el Sea Ranch en un limbo extraño, previo al estallido pictórico de los años inmediatamente posteriores. La coexistencia con estrategias de construcción de lo cotidiano que se presentan *a priori* como ajenas conforma en su totalidad un delicado y asombroso equilibrio tan doméstico como *proto-Pop*.

Creative forgetfulness. Corea, Labatut y la experimentación docente.

El tratamiento del espacio interior a través de mecanismos no arquitectónicos pero sí susceptibles de modificar el sistema de uso establecido comienza en Moore con el fin del Condominio I. Desde ese momento se convierte en una constante de su trabajo residencial¹, pero también del de algunos de sus contemporáneos y de muchos de sus predecesores, no debiendo entenderse como una simple respuesta contextual. Porque si bien resulta innegable la conexión del tratamiento de los espacios interiores con los principios definitorios del movimiento Pop y de la evolución de la arquitectura hacia tendencias posmodernistas, también lo es el hecho de que las raíces del pensamiento perceptivo se hunden en la formación académica y vital de los principales integrantes de MLTW. Su presencia recurrente en el mundo referencial del equipo establece así una diferencia entre la producción de los 60 y la evolución posterior del movimiento².

En el año 1965, Moore decide usar la recién adquirida Unidad 9 como campo de experimentación de las posibilidades de la pintura como mecanismo narrativo del espacio. Solo un año más tarde convierte al tratamiento gráfico del espacio interior en protagonista de la primera propuesta para el *Athletic Club*, junto a Bill Turnbull y con la colaboración de Donlyn Lyndon³. Ambas manifestaciones, que pasan del hecho aislado a la tendencia, hacen manifiesto un interés por el tratamiento escenográfico del espacio de cuyo origen se encuentran pruebas, 15 años antes de la construcción del Sea Ranch, a través de dos etapas en el aprendizaje de uno de sus autores: el contacto directo con la arquitectura oriental y la formación académica en el campo de lo perceptivo.

La personal tendencia a encontrar significado en todo acontecimiento -arquitectónico o no- que se hace evidente en todo estudio sobre la producción de Charles Moore, actúa como catalizador de una especial vulnerabilidad⁴ hacia el mundo que se agudiza cuando éste muestra aspectos alejados de lo cotidiano, especialmente manifiestos durante sus primeros viajes.

Si la primera etapa de éstos, reflejada en el capítulo 5, permitió la apropiación

Fig. 01

Fig. 02

Fig. 03

1. Siendo cierta la inclusiva progresión de la obra de Moore hacia campos de exploración de lo perceptivo desde finales de los años 60, tal afirmación en torno a su obra residencial solo deben integralmente aplicados los proyectos destinados a sus propias viviendas. New Haven, Essex, Los Ángeles o Austin se convierten, tras la conclusión del Condominio, en el auténtico terreno de experimentación fenomenológica liberado de todo prejuicio, entre una producción tan extensa como diversificada en la que los proyectos de vivienda mantienen su importancia. Solo en ellas, ya mencionadas en estas líneas, y por encima de sus evidentes distinciones, persiste la tenaz intención de poner a la arquitectura en su amplio espectro de implicaciones al servicio de un habitante único.

2. A pesar de que mucha de la producción posterior al Condominio llevada a cabo con Charles Moore sigue los derroteros marcados por el Posmodernismo más efectista, el resto de integrantes del equipo (cierto es que con menor producción arquitectónica) se mantienen al margen del movimiento, de forma que las actuaciones llevadas a cabo en el Sea Ranch objeto del presente capítulo han de considerarse como acontecimientos especiales, afectados por una intención específica sobre las generalistas que dotaron de identidad a la corriente.

3. Realizado ya bajo la firma MLTW/Moore-Turnbull que se mantuvo como tal hasta el año 1969.

4. "Los arquitectos pueden ser vistos (y creo que es una idea atractiva) como vulnerables, abiertos a las influencias que los rodean, receptivos a estas influencias, a diferencia de los invulnerables, que solo responden a las imágenes alojadas en ellos mismos", en el original "Architects can be seen (and I think is an attractive

Fig. 04

Fig. 05

Fig. 06

ción de un lenguaje capaz de reinventarse en clave americana, el inesperado contacto con Asia muestra al arquitecto las diferentes formas de mirar que definen parte de la aventura gráfica de finales de los 60.

El Charles Moore que en el año 1952 es reclutado como teniente en la Guerra de Corea interrumpe con el viaje la primera aventura docente de su carrera como profesor en la recién inaugurada Escuela de Arquitectura de Utah. Capitaneada por Roger Bailey, mentor del propio Moore en Michigan y considerado uno de los representantes del cambio en la formación Universitaria americana en el ámbito de la arquitectura, la Escuela parece animar a la puesta en práctica de experiencias docentes destinadas al constante cuestionamiento de la realidad visible por parte del alumnado, que el recién estrenado profesor hace propias.

“Había infinitos edificios para diseñar en islas tropicales azotadas por huracanes o cumbres en los Alpes donde la nieve siempre era de una increíble profundidad. Al menos así se dieron cuenta de que las soluciones estándar no siempre funcionaban”⁵

Los recuerdos que el propio Moore evoca sobre esa época aparecen llenos de imágenes en las que la historia, la literatura y la cultura establecen relaciones imposibles con el proyecto de arquitectura para crear imágenes carentes de todo prejuicio y animadas por el que parece un permisivo espíritu académico.

Un ambiente de cuestionamiento constante y preocupación por alejar la arquitectura del inclusivismo imperante para conectarla con el contexto que se trunca abruptamente por las obligaciones militares de poner, como miembro activo del ejército, rumbo a Corea.

La llegada a Asia supone, sin embargo, una constatación de las intuiciones en torno a la relaciones entre arquitectura y el mundo circundante, entre las que se establecen extrañas relaciones perceptivas. Del periplo obligado por la carrera militar que comienza en Corea y, pasando por Hong Kong, finaliza en Japón, se destila el interés por la capacidad material de transmitir significado a través de la narración constructiva -protagonista años más tarde en la formalización del Condominio- pero también la maestría en la estratificación

idea) as vulnerable, open to the influences which surround them, responsive to these influences, as against invulnerable, responsive only to the images lodged within themselves”. Charles Moore, “Personal Statement,” A+U extra issue, no. 5 (1978): 6.

5. En el original “There were endless buildings to design on hurricane lashed tropical islands or Alpine pinnacles where the snow were always on incredible depth. At least that way they found out that the standar solutions didn’t always work”. Cita de Charles Moore recogida por David Littlejohn, Architect: The life and work of Charles Moore (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), 113.

6. Con denominación propia tales como la *engawa*, el *shoji* o el *fusuma*, que ya sirvieron de inspiración a Neutra para el tratamiento de su arquitectura doméstica y que también son la inspiración para el entendimiento de la vivienda como espacio intermedio por parte de Moore, ya expuesto en el capítulo 5.

espacial del espacio. Una composición por capas⁶, casi escenográfica, en la que el agua y la naturaleza se transforman en elementos imprescindibles de la composición.

Es innegable, años después, desligar el tratamiento de la *engawa* japonesa de Katsura o Rioanji, del tratamiento de los espacios intermedios presentes en las propuestas residenciales de principios de los 60⁷, como también resulta necesario situar en el mundo oriental el origen del profundo interés por lo simbólico.

La inclinación por la percepción y manipulación teatral del espacio que comienza con el contacto con la cultura clásica de los primeros viajes, alcanza en Oriente nuevos niveles de significado a través de la utilización de elementos apriorísticamente ajenos a la construcción tradicional, tales como el agua o la vegetación, pero también a la aplicación simbólica literal.

Si bien los primeros se transforman en elementos presentes a partir de entonces en la reflexión arquitectónica de Moore, empezando con su tesis doctoral desarrollada en Princeton en los años inmediatamente posteriores al viaje⁸, el uso evidente del símbolo se muestra de forma más sutil en una producción que comienza siendo únicamente gráfica y se muestra siempre ligada a la formación académica. Los años de la inmersión asiática son también los años de la literal recolección de imágenes⁹ de un mundo en el que el poder del grafismo alcanza lo cotidiano a través de la caligrafía; de fotografías y acuarelas entre las que, por primera vez, se intercala una aproximación al diseño gráfico y que culminan, en el ámbito pragmático, con la producción de símbolos destinados a generar un sistema de localización para las tropas. En ellos, el color y el tamaño de los elementos se convierten en protagonistas del conjunto y cumplen a la perfección su cometido: inmediatez y rápida transmisión de los contenidos.

Esta producción literalmente metafórica, verdadero origen material de toda experiencia posterior con lo pictórico, encierra, pese a su aislamiento¹⁰, muchas de las premisas de una forma de entender la arquitectura aún esbozada. Claramente opuesta al movimiento precedente, la presencia del color, la innecesaria, por lo funcional, expresividad y la transmisión de significados que varían con el ojo del receptor, elevan una flecha roja en las afueras de Seúl a prólogo de un manifiesto¹¹.

Si bien durante años, ya incorporado a la experiencia predoctoral en Prince-

7. Ver capítulo 5.

8. Publicada años más tarde en formato libro. Moore, Charles Willard, and Jane Lidz. *Water and Architecture*. New York: H.N. Abrams, 1994.

9. Es probablemente durante esta época cuando la afición coleccionista comienza a tomar una forma real y aplicada a la labor profesional de Moore. Así, la capacidad de atesorar imágenes da como resultado una colección de más de 2000 diapositivas en 35 mm. de sus viajes por Europa y Asia que, primero durante su etapa como docente en Utah y más tarde, acompañando al inicio de sus estudios en Princeton, trata de publicar a fin de encontrar una fuente de ingresos extra. A pesar del interés mostrado por miembros destacados de la comunidad arquitectónica como O'Neil Ford, las maquetas nunca fueron publicadas.

10. A pesar de que las referencias a estos gráficos siempre aparecen en plural, no existe más que una imagen de ellas. Es imposible, por tanto, saber si se trata de una experiencia única o forma parte de un conjunto.

11. Quizá por formar parte a una etapa inmediatamente posterior a Princeton como detonante de toda actividad posterior, las referencias a la asiática experiencia militar y a la producción gráfica desarrollada durante la misma, son sesgadas y rozan lo anecdótico, existiendo una única imagen del año 1953 que no puede sino relacionarse con los intereses desarrollados durante la década posterior. La flecha roja que aparece como centro de un cartel destinado a servir de guía para las tropas introduce el color, el poder del símbolo y el juego escalar, en una estampa tan reveladora como *naïf*.

Fig. 07

Fotografía de un compañero de la unidad de Charles Moore junto al primero de los Supergraphic de Charles Moore en Korea, en 1953. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 35.

ton¹², desaparece toda referencia susceptible de ser entendida como continuidad a estos *proto-Supergraphic*¹³ coreanos, se hace del todo evidente, entre otros, el profundo interés en la exploración gráfica como medio de transmisión narrativa.

“En una composición aditiva, los elementos, en lugar de ser organizados con los demás, como partes de un todo más grande que la suma de las partes, son simplemente añadidos uno tras otro, en espacio y tiempo, a fin de ser leídos como una narración”¹⁴

En el desarrollo de esta capacidad de producción capaz de ser leída a través de un hilo conductor aparece como actor relevante la figura de George Rowley, cuya providencial especialización en arte Chino parece avivar las inquietudes de un Moore -aún agitado por la experiencia oriental- que asiste a uno de sus seminarios en Princeton acompañado de Donlyn Lyndon¹⁵.

Las frecuentes menciones en aquellos años, del propio Moore o de algunos de sus compañeros cuestionados años más tarde al respecto¹⁶, a la labor desarrollada por Rowley, hablan de una incuestionable influencia gráfica a través del perfeccionamiento de técnicas basadas en el uso de la tinta. Pero también, y lejos de la mera representación, de la capacidad de profundizar en el terreno de la ensoñación y de la creación de imágenes capaz de ofrecer más significados que los evidentes a primera vista. El estudio de la llamada *composition of three*¹⁷ y el sentido de orden relacionado con la geometría “aditiva” de sus clases se une a lo que el propio Moore denominó durante su experiencia coreana *Oriental anti-logic virus*, que muestra al arte como motor de construcción de la cotidianidad y que Rowley recoge en su libro *Principles of Chinese Painting*.

“La forma china de considerar la vida no era, primeramente, a través de la religión, la filosofía o la ciencia, sino a través del arte. Todas sus otras actividades parecen haber sido coloreadas por su sensibilidad artística. En lugar de la religión, los chinos preferían el arte de vivir en el mundo; en lugar de la racionalización, consintieron en un pensamiento poético e imaginativo; y

Fig. 08

12. A lo largo de la breve estancia en Utah y durante su actividad a las órdenes del ejército, Moore manifiesta su interés en cursar un doctorado declarando, sin embargo, y a través de la amplia correspondencia mantenida con su familia, dudas sobre sus recursos económicos. Tras aplicar a Princeton, Harvard, Yale y Columbia (a través de una serie de cartas de presentación que le permiten establecer correspondencia con el propio Gropius) se decide por la primera gracias, fundamentalmente, al sistema de financiación para veteranos *G. I. Bill*, al que le permite acceder su estancia en Corea. Habida cuenta de la importancia de los años en Princeton para el desarrollo de su obra posterior, no es desacertado situar a Seúl, de un modo deliberadamente reductivo, origen del camino que culminó en el Condominio I.

13. El uso de estrategias de manipulación gráfica como estadio último en la construcción de entornos domésticos puede englobarse, en una acepción generalista, bajo la denominación de los *Supergraphics* cuya aparición, desarrollo y relación con el tema objeto del presente texto se exponen más adelante. Lo primitivo de las actuaciones desarrolladas por Moore con anterioridad al Condominio y a todo movimiento capaz de ser considerado como tal es responsable de la, libre y licenciosa, calificación de proto *Supergraphics*.

14. Ver cita en capítulo 5, página 148.

15. Las clases de Rowley afianzan en Moore y Lyndon un incipiente interés por la capacidad alegórica del grafismo que, 5 años más tarde, tiene como resultado

Fig. 09

Fig. 10

en lugar de la ciencia, persiguieron las fantasías de la astrología, alquimia, geomancia y adivinación”¹⁸

Todas estas aproximaciones no solo conectan con un Moore propenso a la ensoñación, sino que abren las puertas a un nuevo e inspirador universo gráfico. Se hace visible ante sus ojos una forma de producción artística (y arquitectónica) capaz de ser entendida como parte de un sistema narrativo que no resulte ajeno (en una acusación comunmente aceptada por lo sofisticado, por lo complejo o por lo intelectual) a una interpretación cotidiana.

Si esta inspiradora insistencia sobre los sistemas gráficos como mecanismos para constituir, en si mismos o como mera representación, narraciones completas de acontecimientos (proyectos o no) parece consolidar las inocentes impresiones recogidas en Asia, las enseñanzas de Jean Labatut añaden una nueva derivada a lo proyectual en términos de percepción.

La figura de Jean Labatut -relacionada de forma natural con la figura de Robert Venturi¹⁹ y las primeras manifestaciones del mundo Pop- suplementa gracias a la formación arraigada en los ideales de las Bellas Artes el trabajo iniciado por Rowley. Su discurso plantea un sistema de educación basado en la denominada *creative forgetfulness*, definida años más tarde por Moore como un camino para diseñar basado en *look, learn, forget and create*, que animaba al estudio del contexto para después olvidarlo con el objetivo de iniciar la labor creativa. Si bien durante años, como si de un intento por diferenciarse de la trayectoria venturiana se tratase, Moore restó importancia a la influencia de Labatut²⁰, la realidad es que el desarrollo conocido de la evolución de Moore en sus tempranos trabajos bajo la dirección de Labby²¹ se dirige a un entendimiento sofisticado del efecto del movimiento en la percepción de signos.

Las intenciones de Labatut “relacionada con las secuencias, con la experiencia de crear esas secuencias”²² si bien parecen conectar de forma literal con Venturi y su *Learning from Las Vegas*, se transforman en el eje central de los años en Princeton de Moore y, de forma especial, de Turnbull y Lyndon²³, dotando a la formación general de un contenido unificador.

En lo que Otero-Pailos²⁴ describe como una consecuencia de su pasado como ex *camoufleur*, las clases de Labby se encargan de mostrar los elemen-

la co-dirección de un seminario de arte oriental en Berkley por parte de los dos. Partiendo de una base común, sin embargo, la proyección de tales intereses no se manifiesta de la misma manera en un Moore que los usa como base referencial (entre otras) para su explosión gráfica y un Lyndon que la rechaza integralmente.

16. Si bien la producción escrita de Moore es bastante consistente, como ya se ha mencionado en ocasiones a través de este documento, y permite construir buena parte de su discurso a lo largo del tiempo, resultan esenciales para la comprensión de muchos de los temas mencionados los numerosos testimonios que, a lo largo de los años y tras el encumbramiento de un Moore ganador de la medalla del AIA, se recogen de mentores, compañeros y discípulos.

17. “El dispositivo pictórico de estratificación de campos delanteros, medios y de fondo”, en el original “The pictorial device of layering fore-, middle-, and background fields” (Keim, 1996: 56).

18. En el original “The Chinese way of looking at life was not primarily through religion, or philosophy, or science, but through art. All their other activities seem to have been colored by their artistic sensitivity. Instead of religion, the Chinese preferred the art of living in the world; instead of rationalization, they indulged in poetic and imaginative thinking; and instead of science, they pursued the fantasies of astrology, alchemy, geomancy and fortunetelling” (Rowley, 1947: 56).

19. La materialización más clara y evidente de los postulados de Labatut en torno a percepción y movimiento, tiene lugar con la publicación de *Learning from*

tos de la ecuación perceptual y su capacidad para modificar la forma visible de la arquitectura. Con especial atención al movimiento como constante perceptiva, la posición del observador altera la escala del edificio, distorsionando su imagen en un proceso de abstracción que pone en duda las certezas sobre lo evidente y permite una liberación de toda idea preconcebida. Una desconexión mental de los precedentes históricos que anima la emancipación creativa haciéndola única.

A pesar de que, como aseguraba años después, Moore niega la desvinculación total de la memoria (individual y colectiva), su trabajo no se muestra del todo ajeno a las enseñanzas de Labatut. Éste trae al primer plano del proceso creativo, por un lado, a la figura del habitante/observador protagonista (directo o no), y por otro, a los procesos de codificación objetual. Ambos son reinterpretados por Moore de una forma muy personal que aleja la visión de la arquitectura como ente abstracto para convertirla en ente visto/vivido, y que utiliza la decodificación como base de una recodificación siguiendo nuevos parámetros en una lectura libre, menos ligada a elitistas procesos proyectuales.

La inconsciencia en el aprendizaje de un discurso complejo revestido de simplicidad²⁵ permite, con los años, la elaboración de un discurso capaz de imponer los intereses propios sobre los principios básicos de un alegato ajeno que actúa como soporte. Labatut es capaz de ofrecer ese marco intelectual que las experiencias propias intuitivas en Oriente cargan de contenido para configurar una base teórico-estética que, años más tarde, encuentra en el Sea Ranch la oportunidad de su materialización gráfica: el traslado de la atención desde el objeto al sujeto que lo contempla.

El descubrimiento del color, el movimiento o la capacidad de abstracción del signo coinciden en el tiempo (el año 1955) con una primitiva colaboración profesional entre Moore, Lyndon y Turnbull que, durante los siguientes diez años, se sumerge en el discurso residencial. Las tempranas viviendas en las que colabora por primera vez el equipo parecen mantener, bajo sus imágenes siempre en blanco y negro, una codificación simbólica latente, expresiva solo en las estructuras construidas que la conclusión del Condominio I libera en el año 65 para confirmar. Trece años y una amplia experiencia después, las inocentes intuiciones de aquel primitivo (y coreano) *Supergraphic* se hacen realidad.

Las Vegas de Venturi, Scott-Brown e Izneuvor. A pesar de la conexión directa entre el texto y la línea de pensamiento de su “maestro” durante años, el libro no contiene mención alguna a la figura de Jean Labatut.

20. En declaraciones de James Volney Righter, destacado discípulo del primer año como docente en Yale, recogidas por el n° 7 de la revista GA Houses en 1980 “Charles once said that Jean Labatut’s way to design was ‘look, learn, forget and create’. But Charles saw it differently. He pictured it more like ‘image, gathering, choreography, emphasis and massage’. Rather than Labatut’s creative forgetfulness’ Charles saw it more as ‘creative remembrances’”. Las diferencias en el enfoque de la producción no niegan, en cualquier caso, el ascendiente ejercido por Labatut en el interés por la aprehensión de la imagen.

21. El propio Moore y algunos de sus compañeros entonces, como Hugh Hardy, recuerdan su propuesta ante el enunciado en el que Labatut solicitaba una vista a nivel del suelo, de un edificio, basada en una secuencia de planos en los que el observador se sitúa en el interior de un vehículo en movimiento. Los factores cinético y humano subyacentes en las acuarelas impresionaron a Labatut y dejaron claro un interés, aún intuitivo, por la cuestión perceptiva.

22. En el original “related to the sequences, the experience of creating these sequences”, Charles Moore citado por David Littlejohn. *Architect : the Life and Work of Charles W. Moore*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), 126.

23. “Nunca me sentí tan atraído por su figura como Don y Bill”, en el original “(...) I never got as excited about him as Don and Bill did”, *ibid*, 126.

24. Otero-Pailos, Jorge. “LSDesign: Charles W. Moore and the Delirious Interior,” en *Architecture’s Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern* (Minneapolis: University of Minnesota, 2010), 125. La denominación *camoufleur*, de origen militar y muy empleada por Labatut, hace referencia a aquellos personajes que usaban la pintura para transgredir la forma de los edificios y hacerlos desaparecer a la vista del enemigo.

Fig. 11

Paisaje de Utah. Dibujo de Charles Moore, realizado durante uno de sus viajes, que muestra la influencia de Louis Kahn en Princeton con el uso del color. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 31.

Autenticidad. La explosión gráfica.

La posibilidad de entender la obra arquitectónica como un objeto sometido a un campo de percepción múltiple, distinto y único para cada observador, abre para Moore y parte de su equipo un nuevo campo de exploración proyectual. En su vertiente más humanista, éste se basa en la percepción pero también conecta con una de sus personales obsesiones, principal responsable de la identidad del Sea Ranch la búsqueda de autenticidad.

Entendido como cierto y verdadero, lo auténtico, que en su visión más general puede considerarse objetivo de toda arquitectura, adquiere en el Sea Ranch un sentido singular gracias a la particular idiosincrasia del lugar físico y a la especial voluntad de los agentes intervinientes. Todo en la operación parece encaminado a alcanzar la denominación de único, apropiado o pertinente; desde la determinación de Oceanic Properties para formar un equipo tan cualificado como consciente de las cualidades del lugar a la definición que Halprin plantea de un urbanismo ecológico identitario o la elaboración de un decálogo arquitectónico certificado por Joseph Esherick.

Una búsqueda, la de lo genuino, que se establece como condición *sine qua non* para los elegidos a participar en el proyecto y que alcanza su mayor grado de intensidad en el Condominio como colofón a una investigación residencial, la desarrollada por MLTW desde el comienzo de la década en pos de la arquitectura auténtica.

Es, a través del trabajo del equipo y, en especial, de las particulares obsesiones de Moore (sin restar valor a la sinceridad frente al lugar mostrada por el resto de agentes implicados), como parece tomar forma una arquitectura con aspiraciones de legitimidad en dos vías tan diferentes como interconectadas que hacen del habitante su núcleo común.

La primera de tales ambiciones es la que podría englobarse bajo la general denominación de autenticidad formal que, como forma de conectar con la memoria, individual y colectiva del habitante en potencia, hace del ocupante su núcleo común. Los mecanismos utilizados, relatados a lo largo de este texto, muestran la preocupación del equipo por evocar formas conocidas que en ocasiones apelan a precedentes pertenecientes a la cultura occidental como

25. Ver Princeton's Beaux Arts and Its New Academicism, exh. cat. (New York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1976).

Fig. 12

Fig. 13

fuelle primigenia, sin dejar nunca atrás la evocación directa de aquellas formas capaces de construir el paisaje americano que, en ocasiones, se encargan de redefinir las primeras. El resultado es la interpretación, libre pero comprometida, de estructuras vernáculas cuyo material y armazón son capaces de releer la arquitectura tradicional americana y la incorporación a tales configuraciones de elementos presentes en el subconsciente colectivo que adaptan su sofisticación a la imposición del contexto. Construcciones que adoptan el *ballon-frame* como incuestionable sistema de construcción de un perfil reconocible se combinan en las viviendas de los primeros años, y de forma especial en el Condominio, con conceptos de estratificación, incorporación de espacios umbral o reproducción de estructuras ediculares ya descritas para dar forma a objetos que sin embargo no dejan de ser leídos como puramente americanos.

El proyecto y construcción del Condominio supone, en sí mismo, una declaración de los valores de la arquitectura de un entorno que, durante esos mismos años, Robert Venturi²⁶ (junto a Scott-Brown y Steven Izenour) o Reyner Banham²⁷ contribuyen a definir a través de ensayos que ponen de manifiesto la existencia de una idiosincrasia particular. Todos ellos, teóricos (como es el caso de Banham y Venturi, pero también del propio Moore²⁸) o prácticos, ofrecen, con el mismo grado de intensidad, una visión de la autenticidad (formal) americana mucho más específica que la acepción general ofrecida por historiadores como Leland Roth. Frente la definición que aquellos ofrecen de la mimética representación que la arquitectura de la *Bay Area* realiza de las extendidas por el oeste americano estructuras de granja, Moore y sus socios ofrecen en el Condominio una propuesta cuyos matices se alejan de la mera representación de una envolvente para incorporar novedosos precedentes que conectan con el genuino habitante americano aún sin tener una clara representación física (sino psicológica, intelectual) en el paisaje de la *West Coast*.

Es precisamente esta rica colaboración en la definición de probada arquitectura californiana la que permite entrever en el discurso la presencia de otro tipo de autenticidad de raíces más profunda ya intuita a través de estas líneas y conectando directamente con el legado de Labatut y con las experiencias desarrolladas con el fin del Condominio I, la arquitectura de éste se muestra directamente ligada a lo que podríamos denominar autenticidad experiencial

26. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge: MIT Press, Cambridge MA, 1972, revised 1977).

27. Reyner Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies* (New York: Harper & Row, 1971).

28. Con 'Toward Making Places' originalmente publicado en la revista *Landscape*, en otoño de 1962.

Alejada de toda evidencia (fundamentalmente visual), la consideración única del objeto se aleja de su mera identificación formal para convertirse en consecuencia de las experiencias que es capaz de transmitir u ofrecer al habitante/observador. Un traslado del centro de la autenticidad, en palabras de Otero-Pailos, “del objeto al sujeto”, que sintoniza a la perfección con una arquitectura cuyo valor principal es su potencia como evocadora de poderosas imágenes.

Autenticidad formal y experiencial, en contra de lo argumentado por algunos autores²⁹, se entremezclan en la obra residencial de los precoces años 60, llegando a establecer una relación simbiótica que hace imposible su consideración y significado de forma aislada. La interpretación del baldaquino que comienza en Orinda o la literal inclusión de una casa dentro de la casa que se lleva a cabo en el Condominio condicionan su capacidad de evocar imágenes poéticas en los sujetos que las contemplan solo a través del entendimiento de sus referencias formales. Es la proyección de ideas la que permite al habitante reconocer un espacio único, pero también lo es su reconocimiento de materiales, estilos o de todas las características físicas que actúan como soporte. Forma y experiencia conectadas.

Puede afirmarse que esta preocupación por la forma en que la arquitectura es capaz de relacionarse con el sujeto que la habita, por encima del interés único sobre la figura del observador despertado por Labatut en Bill Turnbull y Donlyn Lyndon, es reponsabilidad de Charles Moore. Su autoproclamada vulnerabilidad ante un entorno en perpetuo cambio le permiten parapetarse tras un posicionamiento infantil que se enfrenta a la arquitectura de un modo lúdico y de ensoñación, cuya capacidad de evocación se aproxima al pensamiento fenomenológico. Así, la estructura edicular introducida en Orinda, además de su relación con el invariante clásico, se convierte en la casa de juegos presente en el incoscinte de todo niño, o la seclusión de zonas sirvientes y servidas, evidente herencia de Louis Kahn, no es más que un juego desescalado de miniaturas infantiles.

Este pensamiento desprejuiciado que parece acentuarse con los años³⁰ parece encontrar sus fuentes, o al menos conectar, con el pensamiento filosófico de base fenomenológica como el propuesto por Gaston Bachelar. El centro de su discurso conecta la felicidad del individuo con la competencia de un espacio determinado de evocar imágenes poéticas que éste hace suyas. Una

29. Otero-Pailos, en el mismo artículo en el que expone la existencia de ese traslado objeto-sujeto del *locus* de la autenticidad ‘LSDesign: Charles W. Moore and the Delirious Interior’, afirma la deliberada búsqueda de la experiencia en un Charles Moore ajeno a la semejanza vernacular más pura. Desde estas líneas y en lo concerniente a la arquitectura desarrollada por el autor desde inicios de los 60 hasta la conclusión del Condominio, tal afirmación se pone en duda. Resulta, a la vista de la operación, más real pensar en influencias y reflexiones que coexisten (con más intensidad en unos casos que en otros) sin excluirse.

30. Es difícil no pensar en propuestas como la de la Feria Mundial de Louisiana de mediados de finales de los 70 o el proyecto de la Piazza d’Italia, en propuestas ajenas a una personalidad fuertemente conectada con los desprejuiciados epítetos del pensamiento infantil.

Fig. 19

Imagen de un tique de compra en la Sea Ranch Store en la actualidad, incorporando el logo diseñado por Barbara Stauffacher. Imagen de la autora.

capacidad de conectar el espacio con experiencias personales para crear un universo propio en el que el mundo interior y exterior convergen en un imaginario único y, por tanto, auténtico.

Esta interpretación, en términos de pensamiento filosófico de una actitud personal que se hace evidente a través de la producción teórica de Charles Moore, no es, sin embargo, la única; ni siquiera, la más apropiada. Lejos de lo inherente y más próximo a los conocimientos adquiridos durante su formación como arquitecto, el poder de lo sugestivo ha de entenderse como respuesta clara al decálogo establecido por el Movimiento Moderno. Frente a la impositiva claridad de un discurso aparejado a la producción de formas cuya clara terminación³¹ no deja lugar a ninguna clase de interpretación, la arquitectura con vocación sugestiva se erige como una alternativa deseable que permite la regresión a estados previos de desarrollo (a la ortodoxia más determinista) desde las que plantear nuevas vías de pensamiento creativo. Esta oposición a lo establecido es interpretada por algunos autores³² como la materialización arquitectónica de la psicología regresiva³³ de Carl Jung, como una huida consciente hacia estadios anteriores a los definidos por la ortodoxia del *New Deal* para buscar nuevos caminos de progresión desde ellos. La tan dudosa como forzada afirmación, no niega la admiración de Charles Moore hacia la impresión de valores evocadores en la construcción de la casa del propio Jung³⁴, resultado de su creciente inclinación hacia el universo de lo simbólico.

La necesidad de algunos teóricos de la época –como hemos visto, autoimpuesta en la mayoría de los casos– de dotar a la producción creativa de Moore de un universo filosófico, más acertado en el caso de Bachelard y bastante tangencial en el caso de Jung, no interfieren con una explicación más simplista: la interpretación de la arquitectura basada en la recuperación de la figura del hombre como centro de un discurso arquitectónico capaz de construir sus propios mecanismos en la búsqueda de autenticidad que es llevada a un nuevo estadio de intensidad tras la conclusión del Condominio.

Es entonces, en el invierno de 1965, cuando toda alusión formal y, por tanto, arquitectónica, deja paso a la radical experiencia de la percepción visual en una actuación que comienza como un juego y termina convirtiéndose en origen de un movimiento de mayor escala.

Charles Moore, quizá consciente del establecimiento de un punto y aparte con respecto a la coincidencia discursiva del grupo, decide ejecutar en el interior de su recién adquirida Unidad 9, con la colaboración de Doug Miche-

Fig. 14

Fig. 15

31. Pensemos en el ya mencionado ejemplo de viviendas obreras en Pessac de Le Corbusier (1924).

32. Ver el trabajo de Kazuhiro Ishii (consecuencia de su tesis doctoral) en el número monográfico de A+U de 1978 dedicado al trabajo de Charles Moore. Kazuhiro Ishii "Deliberate Regression from Modern Architecture: Eleven Points. The contribution of Charles W. Moore", en A+U extra issue (Tokyo: A+U: 1978), 24-35.

33. Jung interpreta la regresión como un retroceso de la energía psíquica a estados previos de desarrollo ante la incapacidad del organismo de adaptarse a la dinámica de lo exterior. Lejos de entenderlo como un fenómeno a erradicar, la regresión, que permite al individuo renovar energía, contiene los principios de una nueva etapa de progresión. De ser capaces de seguir evolucionando desde estadios anteriores del "camino".

34. "(...) crecía lentamente de una forma otra a medida que la ampliaba a lo largo de varios años. (...) exploró la encarnación mítica de la estructura psíquica que encontraba dentro de sí mismo (...) y la casa se convirtió en un agregado de tres torres que Jung identificó con otras tantas propiedades de la consciencia" (Moore, 1984: 117).

Fig. 16

Fig. 17

Fig. 18

ls³⁵, uno de sus alumnos en Yale, una operación gráfica integral que “empezó como algo bidimensional y terminó como una superposición tridimensional”³⁶. Con una intención lúdica innegablemente asociada a la reproducción de grandes figuras representadas a través de colores primarios y alejados de toda composición, la operación “decorativa” ofrece al espectador un ejercicio de sofisticada abstracción cuya intención no puede sino ser considerada como evocadora y consciente.

Alejados de toda referencia formal (incluido el soporte), la expresión gráfica que inunda los tableros de secuoya recoge el guante tendido por Labatut para ofrecer una experiencia visual independiente de todo recuerdo *forget and create* y absolutamente dependiente de la posición (y predisposición) del observador que libera la mente del habitante (o el visitante) permitiendo entender el espacio de una forma auténtica.

La que podría haber permanecido como una experiencia aislada producto del interés personal de un Moore interesado en explorar niveles más sofisticados de captación en su propia vivienda, demuestra pronto, sin embargo, su carácter continuista. Solo unos meses más tarde, el ajustado presupuesto destinado a la construcción del primer complejo deportivo del Sea Ranch, el *Moonraker Athletic Club*, tras ver reducido el alcance de la propuesta presentada por Moore y Turnbull, lo convierte en nuevo campo de experimentación gestual³⁷.

La responsable de dar un paso más en una explosión gráfica que trasciende el ámbito cotidiano es Barbara Stauffacher, diseñadora gráfica de San Francisco con un historial de innovadoras actuaciones ya conocidas por Halprin, que la convierten en responsable de la imagen corporativa del complejo. La producción de un logo, pero también de toda marca representativa de la operación, como la simbología espiral presente a través de toda la urbanización, las características señales de circulación, las generación de marcas representativas para las matrículas, las servilletas del bar, cajas de cerillas e incluso sudaderas representan la materialización de un ambicioso programa de diseño integral que trataba de seguir el camino iniciado por la arquitectura. El buen resultado del proyecto dirigió a Barbara a encargarse del tratamiento interior del *Athletic Club* en una operación que, más allá de su resultado (más tarde comentado) dejó patente el creciente interés por nuevos sistemas de “experimentación espacial” destinados a ofrecer una auténtica experiencia creativa que no deja indiferente al cambiante caldo de cultivo intelectual del

35. Concluidas las obras en el Sea Ranch, Charles Moore es nombrado Decano de Arquitectura de la Universidad de Yale. Durante sus años allí, y a lo largo de su posterior carrera docente, establece con sus alumnos y colaboradores fructíferas relaciones profesionales que condicionan la trayectoria de todos ellos. Doug Michels, que comienza su vida profesional pintando los muros de la Unidad 9 se convierte años más tarde en fundador del colectivo *Ant Farm* colectivo de arte y diseño y representante de la cultura *underground*.

36. En el original “(They) start with a two-dimensional thing that becomes a three-dimensional overlay”. Doug Michels, “Supergraphics”, *Progressive Architecture*, November 11, 1967, 133.

37. El propio Al Boeckel quien, consciente del éxito creciente de la operación pero responsable de manejar un presupuesto limitado, decide aprovechar la presencia de Barbara Stauffacher sobre el terreno. Siendo imposible afirmar el alcance del movimiento Supergraphic de no haberse producido la experiencia del Moonraker, no es descabellado datar su ejecución como el nacimiento de un movimiento a gran escala.

movimiento.

El contacto, por encima incluso del resultado, de Moore con Stauffacher marca el inicio de un conjunto de casualidades que marcan la mencionada divergencia discursiva con el equipo y el inicio de un proceso de investigación propio. En ese sentido, la nueva etapa docente en Yale ofrece un simultáneo alejamiento de las directrices de la costa oeste y el hallazgo de un medio (una institución, pero sobre todo un alumnado y un cuerpo docente) dispuesto a aceptar como válidos los procesos creativos arraigados a la imaginación material por encima de todo racionalismo analítico.

El que comienza como un mecanismo de expresión gráfica destinado a enriquecer y convertir en única la experiencia del habitante (o a adaptar la arquitectura a recortes presupuestarios da lugar, a través de sucesivos filtros de intelectualidad proporcionados por los elitistas ambientes educativos americanos, a un movimiento con identidad propia, el Supergrafismo, que tras una apariencia común comienza a ramificarse y matizarse en torno a lo experiencial.

Su interés, motivo de una investigación más profunda y especializada, radica en lo concerniente a la presente investigación en tratar de profundizar en el inexplorado territorio de una domesticidad que se construye a través de la experiencia única. Sin embargo, si bien es cierto que el habitante (observador) mantiene su posición como figura central del movimiento, también lo es el hecho de que su evolución desplaza el centro de gravedad hacia posiciones más elevadas y alejadas de lo popular. *Supergraphics*, nombre que se dio a la operación, solo puede entenderse de forma integral como una corriente académica destinada a dinamitar las bases del lenguaje autorreferencial precedente y de un sistema educativo acorde, y ofrecer una alternativa experiencial que solo puede ser entendida en su totalidad a través de la mirada del arquitecto (del intelectual, del sujeto con formación).

Sin poner el duda el valor de la propuesta, la certeza en la reducción del nivel de comprensión del habitante, proporcional a la extensión del movimiento, sitúa a la experiencia gráfica del Sea Ranch en una posición de inocente interés, alejada aún de todo estilismo. Una pionera aproximación valiosa por lo *naïf* de unos principios liberados de la categorización contracultural y, simplemente, resultado de un ensayo doméstico.

Fig. 20

Fotografía exterior del Sea Ranch Lodge en cuya fachada se conserva a la perfección el logo diseñado por Stauffacher. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.

Proto-Pop.

“Supergraphics es un tema menor, pero... es una ampliación del rango de lo que se considera arquitectura. La pintura solía ser algo que está fuera de los límites. Y esto es una ruptura de eso -que los colores en sí mismos pueden llegar a ser arquitectura. Es una herramienta más. No es la respuesta a todo, pero en muchos [casos] es la mejor respuesta”³⁹

El hecho de que la acción gráfica que Charles Moore desarrolla en el Sea Ranch responde a inquietudes propias relacionadas con la percepción que encuentran en la expresión un argumento (una justificación para algunos) arquitectónico ante el habitante, no puede en ningún caso convertirse en justificación para considerar la experiencia como un hecho aislado. Porque si bien es evidente el acentuado particularismo que atañe a la cuestión doméstica (y lo inocente de ser el primero), también lo es el hecho de que sus actuaciones están innegablemente ligadas con un contexto que, como respuesta a inquietudes más generalistas, fue capaz de convertir tales acciones en un movimiento del que la expresión cotidiana forma parte.

La imparable influencia de los medios de comunicación periódicos, ya mencionada en este texto por su capacidad de adaptarse a gran velocidad a un momento de cambios, comienza a proyectar al primer plano de la actualidad arquitectónica de mediados de los 60 un conjunto de actuaciones aisladas cuya publicación conjunta parece impulsar su consideración como tendencia. *Progressive Architecture*, en su número de marzo del año 1967 comparte, como continuación de un conjunto de reportajes responsables de situar al Sea Ranch en el mapa arquitectónico⁴⁰, el trabajo desarrollado por Moore y William Turnbull Jr.⁴¹ en la construcción del *Moonraker Athletic Center* (originalmente denominado *Swim/Tennis Facility #1* y posteriormente referido bajo la denominación de *Moonraker Recreative Center* o, simplemente, *Athletic Club #1*). Aunque el proyecto había sido publicado con anterioridad⁴², la especialidad del artículo, incluyendo por primera vez al edificio en la sección dedicada al diseño interior, radicaba en un interés por la configu-

Fig. 21

Fig. 22

39. En el original “Supergraphics is a minor thing, but... it is a widening of the range of what architecture is. Paint used to be something outside the pale. And this is a breaking from that -that colors in themselves can become architecture. It is one more tool. It is not the answer to everything but in many [cases] it is the best answer”, Cesar Pelli, “Supergraphics: Special Report”, *Approach*, Primavera 1971, 23.

40. Desde la publicación, en enero del año 66 del primer reportaje dedicado a la operación Sea Ranch, las publicaciones en la revista alcanzaron, durante los años siguientes, una frecuencia casi mensual. La popularización en el país americano, de la publicación en medios docentes, es en buena parte responsable de la popularización tanto de la obra como de sus autores.

34. A diferencia del Condominio y tras la marcha de Lyndon a la Universidad de Oregon y el ingreso de Whitaker en el AIA como Director de Educación, Moore y Turnbull mantuvieron la asociación profesional que pasó a llevar el nombre MLTW/ Moore- Turnbull, manteniendo las siglas del equipo que les había otorgado reconocimiento.

42. La propuesta original del edificio, más ambiciosa que la que terminó por construirse, fue publicada en el número del mes de enero de 1966 de *Progressive Architecture*, como ganadora de una mención en los *Thirteen Annual Design Awards*.

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

ración de sus espacios interiores por encima de cualquier otra consideración proyectual.

Firmado por Charles Ray Smith⁴³, el reportaje otorgaba a unos acabados de colores brillantes que convertían a las figuras geométricas y a los signos desescalados en auténticos protagonistas del espacio la cualidad de respuesta adecuada a un proyecto que se había visto obligado a reducir significativamente sus iniciales niveles de detalle y acabados debido los recortes de presupuesto.

Frente a esa ausencia de sofisticación arquitectónica, los enormes gráficos, desarrollados en su mayor parte por Barbara Stauffacher –ayudada por un pequeño equipo de pintores profesionales y responsable del ya mencionado y hoy reconocible grafismo Sea Ranch⁴⁴ convertido en seña de identidad de la operación–, se erigían (al menos para C. R. Smith) como respuesta alternativa. Una expresión capaz por sí misma de, no solo complementar el proyecto a través de medios más económicos, sino también de proporcionar la alteración de un contexto ya establecido (y es aquí donde radicaba parte de su singularidad) dotándole de un “efecto emocional”⁴⁵.

Si las palabras de Smith permitieron abrir un nuevo campo de posibilidades en la expresión arquitectónica (y en la reflexión sobre la explícita instrumentalidad en el campo de la formación práctica⁴⁶), también lo hicieron en el ámbito de la crítica periodística, convirtiendo a *Bathhouse Graphics*, en el primero de una serie de artículos centrados en experiencias similares, dirigidos por el criterio del propio Smith, que gravitaba entre conceptos extraídos de la obra del propio Moore y la apuesta por cualificar como tema de actual interés arquitectónico todo ejemplo relacionado con ellos.

Entendido como un ensayo teórico de algunos temas implícitos en el pensamiento gráfico, el primer grupo se organiza en torno a dos artículos, *Minimal Interiors* e *Instant Interiors*, correspondientes a los números de marzo y junio de 1967. En el primero de ellos, caracterizado por la idea de alteración, Smith defendía la readopción de los interiores de la Bauhaus entendidos como un lienzo en blanco, ausente de cortinas, mobiliario u ornamento, en un personal alegato sobre la consideración de estos reinos del espacio interior como zona de desarrollo de la sensibilidad (independientes de toda consideración anterior). Tomando tal alegato como base conceptual de su pensamiento, en *Instant Interiors*, en junio del mismo año, Smith expuso,

43. Escritor y crítico de arquitectura, Charles Ray Smith se convierte, en la segunda mitad de los años 60 en Editor Asociado de Progressive Architecture, centrándose, esencialmente, en las nuevas tendencias del diseño interior.

44. Ver página 249.

45. John McMorrough, “Blowing the lid off paint,” en Hunch 11: Rethinking Representation, ed. Penelope Dean (Rotterdam: Episode Publishers, 2007), 66.

46. Buena parte del interés suscitado por el llegó a alcanzar la consideración de movimiento trasciende el interés artístico/arquitectónico para centrarse en su instrumentalización como medio de crítica al sistema académico. Las declaraciones de Andreas Burr, discípulo de Moore en Yale, afirmando “los estudiantes llegaron a desconfiar del dibujo como una representación tendenciosa de la arquitectura, incapaz de mostrar cómo uno realmente experimentaría un edificio”, en el original “students came to mistrust drawing as a biased representation of architecture, incapable of showing how one would really experience a building” en relación a la masiva operación llevada a cabo sobre el edificio de Arte y Arquitectura y animada por el propio Moore y Barbara Stauffacher, ponen de manifiesto su empleo, entre otros, como elemento de crítica (una más) a los preceptos de un movimiento moderno presente aún en los sistemas educativos.

con su propio apartamento como ejemplo práctico, la posibilidad de inducir electrónicamente toda clase de cambios ambientales a través de la proyección sobre las paredes. Una defensa de las implicaciones de lo que podría considerarse arquitectura instantánea, definida por la aplicación –muy por encima de su identidad–, que insistió en alcanzar su condición de movimiento extendiéndose hacia otras publicaciones como *Theater Design and Technology*, en la que C. R. Smith contribuía como editor y que le permitió compartir numerosos artículos relacionados con la proyección en las producciones tetrales.

Dejando claro el interés por la edificación como mero soporte de nuevas formas de expresión tan arquitectónica como su base, el posicionamiento artificialmente teórico desarrollado en los primeros artículos amplía su visión hacia diferentes manifestaciones de la tendencia. Los proyectos de Hugh Hardy, David Sellers, Doug Michels⁴⁷ o el propio Paul Rudolph y su cocina empapelada con la cartelería de una estación de servicio se muestran como ejemplos que, además de colocar al *ready-made* como estrategia proyectual *per se*, abren la lente hacia las posibilidades implícitas en proyectos desarrollados por una generación emergente⁴⁸ de arquitectos cuyas manifestaciones se muestran liberada del peso formativo de sus predecesores.

The Permissiveness of Supermannerism da título al artículo bajo el que Smith estructura la autonomía de las nuevas manifestaciones frente a lo que John McMorrough⁴⁹ califica como “acomodado” de las acciones llevadas a cabo por Robert Venturi⁵⁰ o lo “inclusivista” de los trabajos de Charles Moore, identificando las acciones de expresión *indoor* con un tipo de *happening* arquitectónico

“permitiendo que las situaciones y las condiciones del diseño generen soluciones y permitiendo que esas soluciones estén al lado de otras soluciones no resueltas y aparentemente incompatibles, el Supermanierismo concede la aceptación a las casualidades del diseño”⁵¹

en una afirmación que, aún siendo pretendidamente positiva, resta seriedad a los orígenes teóricos de un movimiento que nada tiene que ver con lo accidental⁵².

47. Ya mencionado por su participación activa en la ejecución de los primitivos Supergraphics de la Unidad 9, Doug Michels comenzó su actividad profesional comprometiéndose de forma activa en manifestaciones de carácter gráfico. Su trabajo con un prototipo de vivienda suburbana, sin considerarse puramente ligado al ámbito de los Supergraphics, le valió un *P/A award* y la fundación del colectivo Ant Farm junto a Chip Lord vinculó su producción arquitectónica a la exploración de las relaciones establecidas entre ésta y otras prácticas (especialmente el *art media*).

48. El recurrente hecho de que la revista compartiera de forma especial el trabajo de la generación formada en Yale bajo el decanato de Moore, hizo popular las referencias a ella como “the Yale alumni newsletter”. Para más información ver Eva Blau, “Architecture or Revolution: Charles Moore and Yale in the late 1960’s” en *Architecture or Revolution* (Yale School of Architecture Exhibition Publication Number 6, 2001).

49. Investigador en el campo de la práctica arquitectónica contemporánea, John McMorrough es Profesor Asociado en la Universidad de Michigan.

50. Atendiendo a lo cronológico y sin entrar en las aseveraciones planteadas por Smith, la gran pintura alfanumérica (hecho que, para C. R. Smith, supondría su ni inclusión en el movimiento) realizada por Venturi en su obra para el Grand’s Restaurant en Philadelphia, Pennsylvania, durante los años 1961-62, debería ser considerada como primer *Supergraphic*.

51. En el original “by permitting situations and the conditions of design to generate solutions, and by permitting those solutions to stand adjacent to other

Fig. 26

Interior de los vestuarios del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

La descripción de Smith sobre esta forma de operar, que también denomina “Campopop” en una clara evocación a las prácticas en el campo del arte, Camp, Popo y Op⁵³ con una relación directa a la práctica arquitectónica, establece un amplio marco conceptual para el Supermanierismo, cuya versión sintética da, solo un mes después, nombre a todas las actuaciones descritas hasta el momento: *Supergraphic*.

El término, que da nombre al último de los artículos de C. R. Smith publicado en noviembre de 1967, representa una declaración formal de esta sensibilidad representada por las obras descritas y centrada en la producción desarrollada por los recién graduados arquitectos por la universidad de Yale (bajo el ya mencionado decanato de Charles Moore) que toma sentido como una instalación constituida solo por la profundidad de unos pocos milímetros de pintura que permitían al autor actuar como instigador, diseñador y constructor real de las propuestas.

La definición dada por Smith para los *Supergraphics* abarcaba toda gran forma bidimensional aplicada sobre superficies arquitectónicas, con cuya aparición la configuración del interior es negada, o, de hecho, indefinida. Sumamente específica y profundamente ligada a otras experiencias de la época dirigidas a conseguir efectos de alteración de la realidad, la descripción se diferencia sustancialmente de la idea que más tarde ha sido asociada al concepto de Supergrafismo y que implicaba una definición y diseño del espacio. Caracteres alfanúmericos o toda mención al trabajo desarrollado por Barbara Stauffacher, siendo deliberadamente suprimidos del planteamiento de Smith, encuentran su sitio en la “versión extendida”, que también permite incluir en la clasificación el trabajo desarrollado por Venturi en los muros del Grand’s Restaurant en Filadelfia, autentico precursor del movimiento que Smith desecha con su purista interpretación.

Smith y Venturi representan pues una interpretación de la arquitectura basada en signos que, en el primero, se focaliza en la abstracción integral y las capacidades del signo pintado para cubrir (en el amplio alcance del término) un espacio de forma independiente a su geometría, mientras el segundo manifiesta su defensa de la más genérica versión supergráfica en términos de elementos de gran escala dirigidos hacia la significación y centrados en la capacidad transmisora de lo simbólico.

Fig. 27

Fig. 28

unresolved and seemingly incompatible solutions, Supermannerism grants acceptance to the accidentals of design”, Charles Ray Smith, “The Permissiveness of Supermannerism”, *Progressive Architecture*, October, 1967, 69.

52. Afirmar que algo tan banal como una capa de pintura sea capaz de dotar de sentido a soluciones arquitectónicas “no resueltas” sitúa de forma general a las actuaciones “supergráficas” del lado de lo superficial, restando seriedad a la obra de un Charles Moore que, desde comienzos de los 70, parece ocupar de forma frecuente, la lente de los trabajos cuyo rigor merece ser puesto en duda. Nada más lejos de la realidad, la base, equivocada o no, sobre la que se construye el discurso gráfico en sus orígenes, hace gala de una solidez que no siempre acompaña al trabajo de sus contemporáneos si bien el establecimiento de un movimiento extiende sobre todos ellos el manto de lo común.

53. La conexión que se establece entre arte y arquitectura va más allá de lo meramente visual para adentrarse en procesos de desarrollo y expansión paralelos en los que Bridget Riley, principal representante del movimiento artístico, desempeña un papel análogo al encarnado por Barbara Stauffacher, llegando a protagonizar ambos, análogos reportajes en publicaciones de la época.

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

Es entre estas opuestas aproximaciones de abstracción y legibilidad en las que se encuentra el proyecto de los *Supergraphics*, manteniendo la descodificación ambiental de forma independiente a su percepción consciente o inconsciente.

La vertiginosa evolución de los *Supergraphics* como movimiento autónomo resultó ir indisolublemente aparejada a su asignación de un nombre propio y reconocible. Desde ese momento, y a pesar de la lucha de Smith por mantener una denominación purista, los vertiginosos cambios socio-culturales hicieron del término una etiqueta capaz de dar cobijo a toda clase de manifestaciones gráficas. Oscilantes entre el diseño industrial y la gran escala de actuaciones que dan el salto al exterior de los edificios, las actuaciones se convirtieron en centro de una expansión conceptual que alcanzó los límites de lo social en detrimento de la investigación perceptiva (a través de un populismo que no puede dejar de verse como elitista⁵⁴).

Dejando clara la ausencia de toda pertenencia a una corriente cuyo progresivo abandono de sus intereses arquitectónicos (construidos sobre la base de lo perceptivo) es proporcional a la inclusión en la explosión Pop primero y en un acercamiento al Posmodernismo después, Moore realizaba años más tarde las siguientes declaraciones sobre la cuestión gráfica.

“El propósito del supergrafismo era atacar la realidad. Los supegráficos de los sesenta, con sus brillantes colores, reflejaban el estado de ánimo de la época. Estaban destinados a cambiar la impresión producida por un edificio o una pared, o cualquier otra cosa sobre la que se los pintara. Si no logra esto, según mi limitada definición, no es el tipo de supergrafismo que nos interesa. Los auténticos supergráficos significan formas mucho más grandes que el espacio en el que te encuentras, de modo tal que sientas que estás en el fondo de una habitación infinitamente más grande que aquella en la que te encuentras realmente. En los 60 eran muy interesantes para nosotros. Nos permitieron hacer remodelaciones baratas de lugares en los que no contábamos con dinero, o en los que nadie quería invertir en materiales más permanentes. Nos permitieron

54. En realidad, la comprensión total de los valores implícitos en el movimiento demandaban del observador una formación mucho más específica y especializada que la que podía ofrecer la cultura popular. Es decir, trataba más de educar y elevar el nivel del ciudadano de pie a las cotas de formación académica, de lo que intentaba acercar la producción intelectual al pueblo.

incluir cierta excitación en cosas como viviendas públicas de bajísimo presupuesto, cosas que se beneficiarían de la alegría proporcionada por los supergráficos. Pero ya no necesitamos ni deseamos seguir haciéndolo ahora, en los años ochenta, o incluso en los setenta. Creo que el deseo general de cambiarlo todo drásticamente ha pasado a favor de la expectativa de que si las cosas han de cambiar, será mucho más eficaz que cambien lenta y cuidadosamente y basándose, al menos en parte, en nuestras tradiciones. Suelo decir que creo que la arquitectura es más útil si no se la ve como una composición de formas, sino como una coreografía de lo conocido y lo desconocido. Lo conocido es necesario para que la gente se implique, para hacer que sienta que se trata de algo suyo. Y es necesario contar con la sorpresa de lo desconocido, incluso para volver evidente lo conocido, pues la gente se harta de esto último y a veces necesita de la exaltación de la sorpresa. Pero si sólo se dispara sorpresas no ocurrirá nada esclarecedor, nada útil”⁵⁵

Sin atender a la calificación de su producción arquitectónica realizada en años posteriores, sus palabras no dejan de hacer manifiesta la diferencia conceptual entre una acción encaminada a alcanzar “el máximo efecto con los mínimos medios”⁵⁶ de las primeras propuestas frente a la posterior explosión posmodernista, capaz de dar cabida a toda clase de posicionamientos en lo que no puede sino considerarse una síntesis de supergrafismo doméstico alejado de todo dogma.

Transcripción de una entrevista realizada en el año 80, este mismo texto recogía la siguiente afirmación respecto a la inclusión en un movimiento.

“(...)Prefiero paleo. En realidad, preferiría ser proto. Prefiero ser proto-cualquier cosa que sea la que vayamos a hacer a continuación”⁵⁷.

Porque lejos de los caminos tomados por un sistema de alteración espacial, en muchos de los cuales la obra de Moore hace aparición, los principios generadores del movimiento, anteriores a su consideración como tal, y por

55. En el original de la entrevista transcrita a Charles Moore, Barbaralee Diamonstein-Spielvogel y I. M. Pei. *American Architecture Now* (New York: Rizzoli, 1980) 99.

56. Moore citando a Labatut en el original “I read O’Gorman’s pages, the voice of Jean Labatut teaching at Princeton, continually urging “za maximum effect wiz ze minimum of means””. Charles Moore y Kevin Keim. *You Have to Pay for the Public Life : Selected Essays of Charles W. Moore* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), 285.

57. En el original de la entrevista transcrita a Charles Moore, (Moore, 1980: 91).

Fig. 32

Exterior del Restaurante Grand's (1962) en Philadelphia, Pennsylvania, de Robert Venturi. Imagen descargada de la colección digital de la Universidad de Michigan. [ref. 04/11/2017, 18:20]. Web: <<https://quod.lib.umich.edu/lib/collist/>>

tanto proto-supergráficos, proto-posmodernos o proto-Pop, siempre permanecieron ligados a la percepción por parte del habitante de un entorno propio, y por tanto cotidiano

No es, por tanto, aventurado, otorgar una clasificación especial (la de proto-, por ejemplo) a las mencionadas actuaciones que, muy probablemente a causa de su precocidad, adelantaron aspectos de un posteriormente denominado movimiento (y en ese sentido, forman parte de él) pero fueron capaces de mantener al mismo tiempo la pureza de aquello que no está sujeto a clasificaciones de ninguna índole.

La investigación en el campo de su propia vivienda en la Unidad 9, pero también en las casas de New Haven y Essex (en las que el estallido gráfico excluye toda otra reflexión, sí presente en el trabajo que nos ocupa y que, en ese sentido, serían merecedoras de una investigación no limitada a lo cotidiano), campo de pruebas inicial y, sin duda, la acción en el *Athletic Club*, si bien no estrictamente doméstico, sí perteneciente a una colectividad cotidiana, mantienen, frente a otras obras, la intensidad de lo desprejuiciado y la valentía de aquello que no pretende ser juzgado para su inclusión en un grupo.

Es en ellas donde la experimentación arquitectónica depende exclusivamente del sujeto. Donde todo es percepción. Donde cualquier resultado es proto-.

Fig. 33

Supergraphics de Barbara Stauffacher en el interior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Imagen escaneada del libro *Charles Moore*, p. 38.

Athletic Club #1, #2

“Creo que el peligro en el arte pop es que si se toma en serio, se vuelve automáticamente costoso. Creo que la importancia es que la decoración debería ser realmente cosmética, debería ser muy económica y poder ser rehecha, cambiada por la gente y reconsiderada por las personas que viven allí”⁵⁸

Adelantándose a la mencionada y cargada de múltiples significados constitución de la expresión gráfica de finales de los 60 bajo la calificación de tendencia, las palabras de Moore condensan los dos conceptos en torno a los que se construyó la experiencia gráfica del Sea Ranch: economía de medios e indiscutible protagonismo del observador.

No pudiendo negar el hecho de que la coincidencia entre éste (observador) y el creador responsable de la decodificación del lenguaje en las viviendas de Moore lleva al extremo experiencias que no dejan de ser reveladoras, el trabajo desarrollado en los centros recreativos del Sea Ranch resulta el principal representante de la acción gráfica como mecanismo generador de domesticidad⁵⁹.

En enero de 1966, la revista *Progressive Architecture* publicó en el mismo número, si bien de forma independiente, la concesión de una mención en la categoría *Recreation* de los *Thirteen Annual P/A Design Awards* a la propuesta del centro recreativo del Sea Ranch, y solo unas páginas más adelante, un artículo dedicado al trabajo de la diseñadora gráfica Barbara Stauffacher en el que destacaba la producción de una imagen de marca para el mismo complejo.

En contraposición a ciertos comentarios del jurado que otorgaban a la actuación de Moore y Turnbull la calificación de superficial, destacaba, como responsable de la mención, la “modestia” de la operación y su capacidad para “relacionarse con el proyecto total”⁶⁰ que comenzaba a ser conocido por el panorama arquitectónico. Bajo el nombre de *Sea Ranch Athletic Center*, los arquitectos proponían un edificio que seguía, en lo matérico y constructivo, el espíritu del Condominio, destinado a alojar vestuarios, duchas y saunas

58. En el original “I think the danger in pop art is that if it’s taken seriously, it becomes automatically expensive. I think the importance is that the decoration should really be cosmetic – it should be very cheap and able to be redone, changed by the people, and reconsidered by the people who live there” Charles Moore citado por Kevin Keim en Charles Willard Moore y Kevin Keim, *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 74.

59. Como ya se ha mencionado anteriormente, se toma la licencia de referirse a lo doméstico en una instalación colectiva, habida cuenta el espíritu reinante en el Sea Ranch de comienzos de los 60. De pequeña escala y cohesionado por un fuerte espíritu de comunidad, la operación desarrollada a nivel gráfico, entendida como una traslación menos personalista que la desarrollada en viviendas propias, permite asimilar la experiencia propuesta a la que podría desarrollarse en una vivienda particular, haciendo pertinente su análisis en el presente texto.

60. Ver comentarios del jurado en Jan C. Rowan, “Citation. Recreation: Sea Ranch Athletic Club”, *Progressive Architecture*, Enero 1966, 150.

Fig. 34

Propuesta inicial para el Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. (De arriba abajo) Vista hacia el norte, sección sur, planta de emplazamiento. Documentos publicados en el número de enero de 1966 de la revista *Progressive Architecture*, p. 150.

de un conjunto complementado por una piscina y pista de tenis diseñadas por Lawrence Halprin en un intento por mantener la esencia conservadora del discurso. De carácter más ambicioso (aunque aún modesto) que la construcción que meses después terminó por ejecutarse (la instalación realizada por Matthew Sylvia se inauguró durante el mismo año 66), la propuesta del edificio mantenía la tradición geodésica del Condominio con unos bastos exteriores que no dejaban entrever el cuidado tratamiento del interior, limitado en el momento de su publicación a cuidados acabados de madera contrachapada.

Fueron la reducción del presupuesto (que llegó a fijarse en 40.000\$) y el convencimiento de los arquitectos (compartido con Al Boecke) sobre la necesidad de revertir la austeridad de la operación, los responsables, favorecidos por la experiencia próxima⁶¹, de introducir la acción gráfica de la mano de Barbara Stauffacher con el objetivo de “infundir al proyecto algo de su ánimo original”⁶².

El que finalmente llegó a ser conocido como *Moonraker Athletic Center*, originalmente llamado *Swim / Tennis Facility #1*⁶³, pronto adquirió gran notoriedad en la prensa arquitectónica gracias a la ingenuidad de un diseño que no revela el ingenio de su interior y que combina de forma solidaria paisaje y diseño arquitectónico en una configuración sin fisuras para crear un oasis climático.

La propuesta comienza en el exterior en el que, a través de una sencilla operación lleno/vacío, enormes y hoy cubiertas de césped bermas de tierra amortiguan el viento ofreciendo protección climática y visual a la piscina y las pistas de tenis. Su rigurosa definición permite dar forma a tres lados de la pista, con el cuarto, más al norte y, por tanto, de mayor exposición al viento, protegido por un largo y alto muro de madera que, a modo de diafragma⁶⁴, es capaz de ensancharse en algunos puntos para permitir el acomodo de las taquillas y del resto del equipamiento. El edificio (o muro) de 120 pies de longitud se mantiene en su lugar gracias a grandes contrafuertes angulares, originalmente pintados de forma alternativa en blanco y negro; los apéndices que a modo de cobertizo le acompañan están cubiertos con plexiglás corrugado o presentan una cubierta de tejas de madera (similares a la del Condominio), y alojan pequeños pero luminosos y ventilados vestuarios. Desde dentro, el complejo da forma a un lugar soleado y mágicamente en calma dentro del gran paisaje, mientras que desde lejos solo un ligero remate

61. Con un doble origen: la operación gráfica desarrollada por Barbara Stauffacher a fin de hacer reconocible la operación y la actuación llevada a cabo por Moore (y Doug Michels) en su propia vivienda. Además de la evidentemente conceptual, la coincidencia temporal de ambas acciones resultó clave, no solo para el éxito de la operación sino para buena parte del trabajo que, en ese campo, Charles Moore y la propia Stauffacher desarrollaron en Yale.

62. En el original David Littlejohn. *Architect: the Life and Work of Charles W. Moore*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), 206.

63. De forma coloquial este espacio y la edificación llevada a cabo dos años después a fin de ampliar la oferta recreativa se conocen en la comunidad como Athletic Club #1 y #2.

64. Su funcionamiento resulta similar al ya expuesto tratamiento de la envolvente de las unidades del Condominio, partiendo de una base regular (cuadrada en ese caso, rectangular o muraria en éste) es capaz de experimentar procesos de deformación capaces de cualificar los espacios interiores, a través de umbrales intermedios en el caso de la vivienda, y permitiendo el desarrollo de las cabinas en esta operación.

Fig. 35

Exterior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 40.

de madera y unas misteriosamente regulares formas en el tratamiento del horizonte marcan su lugar en el límite de la pradera.

“Áspero como una ruina en el exterior, coloreado en el interior como un sueño en Las Vegas”⁶⁵ (Littlejohn, 1984: 206), da cobijo a espacios de baño, vestuario y sauna, pequeños y ajustados al limitado presupuesto, que se organizan a través de un movimiento casi coreográfico, capaz de separar las estancias húmedas de las secas y cuyas dimensiones se desdibujan, ampliándose debido al grafismo de sus paramentos.

La que podíamos denominar “expansión psicológica” tiene lugar gracias a la aplicación de grandes formas gráficas y letras diseñadas por Stauffacher, que combina toda clase de elementos geométricos abstractos pintados en vivos colores sobre los blancos muros, generando un sistema que elimina toda referencia de tamaño.

“(…) rayas rojas, azules y amarillas, flechas, círculos y letras, todos en escala gigante, que subían por las escaleras y doblaban esquinas”⁶⁶

Las formas, en ocasiones rotas y desplazadas desde uno de los muros hasta el siguiente, en ocasiones en el techo, eran capaces de aumentar el tamaño de las estancias, reforzar o diluir los ángulos, acentuar el movimiento ascendente, descendente o rotativo y proyectar imágenes únicas en el imaginario de los usuarios. Estas figuras fueron en ocasiones aplicadas caprichosamente (como en la espléndida flecha roja que parece flotar en el espacio apuntando el lucernario, y puede ser vista desde el exterior), pero no arbitrariamente de forma que la posición de algunas de ellas fue cuidadosamente calculada para crear ilusiones de profundidad y superposición del espacio, y para dirigir a los usuarios a través de las habitaciones.

Los aumentados efectos visuales discurren en paralelo a rutas de movimiento a través del pequeño espacio que aprovecha al máximo las tres dimensiones con plataformas y escaleras que atraen a los usuarios, casi como una fuerza cinética, a través del pequeño volumen hacia los niveles superiores en una experiencia que resulta distinta para cada uno.

La explosiva novedad en el uso de una instalación pretendidamente modesta, y apoyada por actuaciones asombrosamente simples (excava-rellena-soporta)

65. En el original “Rough as a ruin on the outside, colored inside like a dream in Las Vegas”.

66. En el original “(…) red, blue, and yellow stripes, arrows, circles, and letters, all in gargantuan scale, which climbed stairs and bent around corners” (Littlejohn, 1984: 206).

67. En el original “captured the fancies of a whole generation of architects”. La cita, atribuida por David Littlejohn a un crítico de la época revela aolo un parte del sentir de la comunidad arquitectónica hacia un edificio alineado con el discurso de una arquitectura capaz de acometerse desde el desarrollo de muy distintas disciplinas. No conviene olvidar, sin embargo, el hecho de que la apuesta, al igual que ocurrió con el Condominio, encontró numerosos detractores entre los defensores, por un lado de la arquitectura del *New Deal*, y por otro, de la estricta tradición americana, muy críticos con una operación que no respetaba ortodoxia alguna. Este grupo de opiniones extensibles a la nueva arquitectura del momento, puede sintetizarse a la perfección a través de las palabras de uno de los miembros del jurado de los *P/A Awards* que terminaron por conceder una mención al edificio “Para mí, es la aplicación más superficial del diseño: exactamente de lo que hemos estado hablando”, en el original “Still to me, it’s the most superficial application of design: exactly the thing we’ve been talking about”.

Fig. 36

Imagen exterior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

en un momento de propuestas de creciente complejidad, disparó la popularidad de una actuación que en pocas semanas se había ganado la atención de un gremio favorablemente sorprendido por su capacidad para “capturar las fantasías de toda una generación de arquitectos”⁶⁷ (Littlejohn, 1984: 208).

Aún siendo innegable el hecho de que buena parte del éxito cosechado por el Moonraker Club puede entenderse como una reacción natural a la acogida recibida por el Condominio, la realidad es que la adición a una fórmula conocida⁶⁸ de la operación supergráfica y su rápida expansión permiten reconocer al edificio un merecido mérito propio.

Consecuencia del a toda luces inesperado éxito y a pesar de los cambios de rumbo experimentados por la propiedad y por los arquitectos, en el año 1968 Moore y Turnbull reciben el encargo de acometer el proyecto de un nuevo y más ambicioso centro recreativo unas millas al norte del original.

El que hoy se conoce como *Ohlson Recreation Center*, originalmente denominado *Swim/Tennis Facility #2* y coloquialmente conocido como *North Rec Center*⁶⁹ fue diseñado para permitir la acogida de una población vacacional creciente y finalizó su construcción en el año 71.

Por encima del carácter más ambicioso de la operación de la que hace gala a través de su tamaño y tratamiento interior, el espíritu de la nueva instalación siguió de forma directa el camino proyectual marcado por su hermana pequeña, manteniendo un diálogo con el lugar (adaptado a su nueva posición) y un tratamiento geodésico de la edificación⁷⁰.

Concebido como un elemento más del paisaje, se planteó un macizo de madera que, como en una representación análoga, se situaba en paralelo a un gran seto de cipreses en el norte, definiendo una estancia exterior para la piscina que queda parcialmente enterrada en el terreno entre ellos.

El edificio es esencialmente un ancho, largo y alto tablero —un *wind-dam*⁷¹ usando las palabras de William Turnbull— que tiene vestuarios alojados en su interior. Las estancias están cubiertas con plástico corrugado traslúcido, para dar forma a luminosos y ventilados espacios sin ventanas de aplastante privacidad. Los muros exteriores, dejados esencialmente en blanco, cuentan con un revestimiento de secuoya en forma de entablado vertical, de forma similar a las estructura de granero reproducidas en el Condominio.

Las embocaduras de las entradas están etiquetados con unas gigantescas

Fig. 37

Fig. 38

68. Referida a los mismos principios sobre lugar y morfología que dominan el proyecto del Condominio.

69. Como afirma el propio Donlyn Lyndon, el edificio estaba sin duda programado para un posible cambio de nombre debido a su posición. En una operación urbanística que comenzó por el extremo más meridional de los terrenos para extenderse hacia el norte con futuros crecimientos, la calificación “Northern” solo podía considerarse temporal en previsión de la expansión septentrional. Cuando una nueva instalación fue autorizada unas millas al norte, próxima a la sede de la comunidad, la propiedad decidió hacer un guiño a la familia Ohlson, primeros propietarios de la finca, una de cuyas viviendas aún se conserva cerca del lugar. A pesar de ello la denominación norte aún hace referencia entre los habitantes al segundo centro de Moore-Turnbull.

70. En el que el exterior tosco no deja adivinar un interior tratado como si de un objeto precioso se tratase.

71. Un dique de viento, en su traducción al castellano.

Fig. 39

Fig. 40

Fig. 41

“M” y “W”. Dentro, los espacios son como grandes y brillantes halls, creando una suave pero espacialmente entrelazada progresión desde los vestuarios hasta la sauna o la piscina. El vestuario masculino consiste en un nivel destinado al espacio para cambiarse en la parte superior desde el cual escaleras descienden y giran hacia un compacto conjunto de duchas en el nivel más bajo. El recorrido entonces se pliega bajo el pasaje de las mujeres situado encima y se dirige hacia una cubierta común, unos pocos pasos sobre la piscina. El movimiento a lo largo y a través de los mayoritariamente altos y brillantes espacios interiores está limitado por muros de yeso de suave superficie, pintados en vivos colores, (aunque carentes de los diseños aplicados en los originales espacios del Moonraker Club). Puesto que el seto ya proporciona una cierta pantalla contra el viento del norte, el edificio/muro de vestuarios fue construido hacia el sur de la piscina, refugiando las pistas de tenis detrás de él.

El centro recreativo es mucho más grande que el complejo Moonraker, alojando una piscina de 25 metros de longitud que incorpora una zona de profundidad adecuada para los niños y tres pistas de tenis en lugar de solo una. Esta piscina se distingue por una torre de base cuadrada que asciende por encima de la niebla, casi como si se tratara de una pieza de mobiliario dentro de la habitación exterior. Recoge en su base el equipamiento de la piscina y fue una vez el bastión para un tobogán que descendía desde su parte superior ofreciendo un hilarante chapuzón en la piscina. El tobogán resultó ser demasiado emocionante para algunos⁷², sin embargo, y fue eventualmente retirado, así como las escaleras de la torre. Un similar pero enrollado tobogán al aire libre que llevaba a las mujeres desde la sauna en el nivel superior de sus vestuarios hasta una piscina de agua helada en un recinto en la parte baja —con destellos de las vistas del océano a medio camino— fue igualmente eliminado, junto con una perfectamente ordinaria sauna sumergida en las profundidades del vestuario de hombres⁷³.

El conjunto, definido por David Littlejohn como “una disposición inmensamente satisfactoria de formas, colores, materiales y delicias sensoriales imprevistas”⁷⁴ (Littlejohn, 1984: 204), incide de forma más compleja en los recorridos a través de una sección cuya complejidad se ve favorecida por el mayor tamaño de la operación, permitiendo una manipulación en el acto de deambular que Moore trató de explicar en cierta ocasión.

72. Y pensemos para ello en la media de edad de los habitantes de la comunidad Sea Ranch.

73 “Todos ellos víctimas de preocupación por el mantenimiento y la responsabilidad, si no de la prudencia”, en el original “All victims of concern for maintenance and liability, if not of prudence” de Donlyn Lyndon y James Alinder. *The Sea Ranch* (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 89.

74. En el original “an immensely satisfying arrangement of shapes, colors, materials, and unanticipated sensual delights”.

75. En el original (Littlejohn, 1984: 205).

“La ducha bajo la claraboya está a unos pasos por debajo del tocador, y la sauna y la piscina bajo ambas, para aprovechar la especial sensación de uno mismo sin ropa, y el placer de moverse en las escaleras bajo la luz”⁷⁵

Esta intrincada y buscada relación sensorial que el usuario establece con el edificio marca la diferencia con el Moonraker Center en términos de lo artificial y lo amable. Así, y pese a la aparente intención de reproducir las operaciones llevadas a cabo en la primera instalación, adaptándolas en una operación homotética, toda la construcción adolece de un cierto aroma sintético carente de la naturalidad de la edificación original. La espectacularidad del edificio, evidente en una implantación geométricamente compleja pero también en la distribución interior de unos espacios que pervierten su carácter murario para someterse a un formalismo más próximo al cambio de década, oculta la falta de rotundidad manifiesta solo dos años antes.

Pero si estas diferencias no dejan de ser una clara muestra del cambio de rumbo de la producción arquitectónica de la época, es en el interior donde más incuestionable se hace la pérdida de intensidad entre ambas operaciones. Alejado ya del ascendiente de Stauffacher, los interiores del segundo edificio tratan de seguir el mismo camino a través de una pátina (tan literal como figurada) que solo puede ser considerada afable. Los colores son vivos y establecen un contraste razonable con el exterior despojado, pero toda la incisiva provocación a cualquier percepción alejada de la norma ha desaparecido.

Los *Supergraphics naïf* (aunque quizá esta denominación resulte contradictoria para un movimiento basado en el desafío) encuentran su sentido a través de la comparación. Entre unidades del Condominio, en cierta manera, pero de forma definitiva en el desarrollo de dos operaciones cuya analogía discursiva nada tiene que ver con la realidad. La alteración perceptual como mecanismo de construcción de espacios auténticos y de una domesticidad única para el usuario funciona frente a toda reserva inicial en la primera instalación. El valor de lo inesperado que ofrece la triada paisaje-edificio-pin-

Fig. 42

Serie de imágenes mostrando el estado actual de los Supergraphics del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Imágenes tomadas por la autora durante el mes de agosto de 2016.

tura, de nuevo en un tránsito exterior-interior, funciona gracias, quizá, a la naturalidad despojada de todo prejuicio de una forma de actuar libre de las etiquetas del movimiento. Saberse conocedor de la ausencia de precedentes imprime al proyecto un poder evocador que se mantiene intacto hoy día y cuya intensidad desaparece en el North Rec Center.

Consecuencia posible del asentamiento de un movimiento con connotaciones diversas, éste parece posicionarse en un plano intermedio que rechaza los principios asociados al supergrafismo (la realidad es que no hay ningún gráfico en el interior del edificio), pero pretende mantener la comprobada alteración perceptiva a través del color.

Sin dejar de ser entendido como un magnífico edificio imagen de una época y de la evolución de un lugar⁷⁶, la construcción del Ohlson Recreation Center sirve, de manera esencial, para confirmar el éxito del Moonraker Club y de las intenciones iniciales de una estrategia estigmatizada por su deriva posterior.

Durante las más de cinco décadas que han seguido a su finalización, la situación de estos edificios (en general, de todas las construcciones originales de la operación) ha cambiado adaptándose a las nuevas necesidades de la comunidad y a un entorno que ha modificado sus premisas de crecimiento sostenible. El Club, rodeado ahora por árboles de gran porte, ha modificado su relación con el paisaje a través de una pequeña valla metálica, consecuencia de las premisas de seguridad, que desvirtúa la operación desarrollada por Halprin. Los gráficos del vestuario femenino se han visto alterados por las modificaciones realizadas en éste y dotados de una significación próxima a la condicionada sociedad actual (presente en la simbología femenina inexistente en la operación original) inexistente en el vestuario masculino que mantiene -tras varios trabajos de restauración- intacto el trabajo de Stauffacher. Obviando toda modificación, el edificio mantiene su integridad, la operación paisajística se ha visto inalterada y el tránsito exterior-interior es capaz de modificar la percepción de los espacios concediendo a la operación la calificación de intemporal y otorgando validez auténtica (al menos en este edificio) a los mecanismos de alteración (súper) gráfica.

76. No se puede negar que, por encima de aspectos más profundos ligados al análisis proyectual que trata de ofrecer este trabajo, el lenguaje constructivo de ambos edificios (e incluso de los edificios y el Condominio) es el mismo.

Figuras

- Fig. 01. Charles Moore en 1953, durante su destino en Korea. Fotografía de autor desconocido escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 34.
- Fig. 02. Quonset Hut Chapel (1953) en Korea, de Charles Moore. Proyecto realizado durante la estancia de Moore en Korea. Fotografía de autor desconocido escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 34.
- Fig. 03. Imagen de la Villa Katsura en Japón. Fotografía de Charles Moore escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 35.
- Fig. 04. Dibujo de la década de los 50 de Charles Moore de un templo japonés. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 50.
- Fig. 05. 'Ryogen-in, Kyoto'. Fotografía de un templo en Kyoto tomada por Charles Moore durante uno de sus viajes a Oriente en la década de los 50. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 67.
- Fig. 06. 'Koraku-en'. Fotografía de los jardines tokyotas tomada por Charles Moore durante uno de sus viajes a Oriente en la década de los 50. Imagen escaneada del libro *You Have to Pay for the Public Life*, p. 246.
- Fig. 07. Fotografía de un compañero de la unidad de Charles Moore junto al primero de los Supergraphic de Charles Moore en Korea, en 1953. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 35.
- Fig. 08. 'Dibujo del limpiaparabrisas' (en el original 'Windshield Wipers Drawing'). Ejercicio de Charles Moore en Princeton en 1954, como alumno de posgrado de esa Universidad, en el que proponía un acercamiento a la percepción en movimiento. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 54.
- Fig. 09. Paisajes de fantasía. Dibujo de Charles Moore escaneado del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 57.
- Fig. 10. Paisajes de fantasía. Dibujo de Charles Moore escaneado del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 57.
- Fig. 11. Paisaje de Utah. Dibujo de Charles Moore, realizado durante uno de sus viajes, que muestra la influencia de Louis Kahn en Princeton con el uso del color. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 31.
- Fig. 12. Portada de la primera edición del libro de Venturi y Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, del año 1972.
- Fig. 13. Portada de la primera edición del libro de Reyner Banham, *Los Angeles. The Architecture of four ecologies*, del año 1971.
- Fig. 14. Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía de Morley Baer escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 206.
- Fig. 15. Imagen interior de la Unidad 9 en el Condominio I (1965). Fotografía de Morley Baer escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 207.
- Fig. 16. Dibujo de Barbara Stauffacher Solomon. Original del diseño del logo del Sea Ranch. Imagen descargada del sitio web de Stauffacher. [ref. 04/11/2017, 14:30]. Web: <<https://www.barbarastauffachersolomon.com/>>
- Fig. 17. Portada del folleto Sea Ranch Design Brochure, publicación en la que se recopilaron los diseños de Stauffacher para el Sea Ranch. Dibujo de 1965 de Barbara Stauffacher Solomon descargado del sitio web de Stauffacher. [ref. 04/11/2017, 14:30]. Web: <<https://www.barbarastauffachersolomon.com/>>
- Fig. 18. Señalización del Sea Ranch, diseñada por Barbara Stauffacher Solomon en 1966-67. Imagen escaneada del libro *Earthquakes, mudslides, fires and riots: California & graphic design 1936-1986*, p. 371.
- Fig. 19. Imagen de un tique de compra en la Sea Ranch Store en la actualidad, incorporando el logo diseñado por Barbara Stauffacher. Imagen de la autora.
- Fig. 20. Fotografía exterior del Sea Ranch Lodge en cuya fachada se conserva a la perfección el logo diseñado por Barbara Stauffacher. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 21. Portada (mitad izquierda) del artículo 'Bathhouse graphics', de Charles Ray Smith, publicado en el número de marzo 1967 de la revista *Progressive Architecture*, p. 156.
- Fig. 22. Supergraphics en el Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch de Barbara Stauffacher Imagen escaneada de la revista *LIFE Magazine*, Núm. 3, Mayo 1968.
- Fig. 23. Portada (mitad derecha) del artículo 'Bathhouse graphic', de Charles Ray Smith, publicado en el número de marzo 1967 de la revista *Progressive Architecture*, p. 156.
- Fig. 24. Supergraphics en el Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch de Barbara Stauffacher Imagen escaneada de la revista *LIFE Magazine*, Núm. 3, Mayo 1968.
- Fig. 25. Vestuarios del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.
- Fig. 26. Interior de los vestuarios del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.
- Fig. 27. Portada del artículo 'Supergraphics', de Charles Ray Smith, publicado en el número de noviembre 1967 de la revista *Progressive Architecture*, p. 132.
- Fig. 28. Cocina del apartamento de Paul Rudolph. Imagen escaneada del artículo 'La permisividad del Supermannerismo' ('The permissiveness of Supermannerism' en el original), publicado en el número de octubre de 1967 de la revista *Progressive Architecture*, p. 168.
- Fig. 29. Supergraphics de Doug Michel para la sala de dibujo de Charles Moore y William Turnbull en New Haven (1965). La imagen forma parte del artículo 'Supergraphics', de Charles Ray Smith, publicado en el número de noviembre 1967 de la revista *Progressive Architecture*, p. 134.
- Fig. 30. Interior del Restaurante Grand's (1962) en Philadelphia, Pennsylvania, de Robert Venturi. Imagen escaneada del libro *Supermannerism: new attitudes in postmodern architecture*, p. 272.
- Fig. 31. Escorzo de la Moore House (1966) en New Haven, Connecticut, de Charles Moore y William Turnbull Jr. Imagen escaneada del artículo 'La permisividad del Supermannerismo' ('The permissiveness of Supermannerism' en el original), publicado en el número de octubre de 1967 de la revista *Progressive Architecture*, p. 172.
- Fig. 32. Exterior del Restaurante Grand's (1962) en Philadelphia, Pennsylvania, de Robert Venturi. Imagen descargada de la colección digital de la Universidad de Michigan. [ref. 04/11/2017, 18:20]. Web: <<https://quod.lib.umich.edu/lib/collist/>>
- Fig. 33. Supergraphics de Barbara Stauffacher en el interior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Imagen escaneada del libro *Charles Moore*, p. 38.
- Fig. 34. Propuesta inicial para el Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. (De arriba abajo) Vista hacia el norte, sección sur, planta de emplazamiento. Documentos publicados en el número de enero de 1966 de la revista *Progressive Architecture*, p. 150.
- Fig. 35. Exterior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 40.
- Fig. 36. Imagen exterior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

Fig. 37. Imagen exterior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

Fig. 38 Imagen exterior del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

Fig. 39. Imagen exterior del Ohlson Recreation Center (Athletic Club II) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

Fig. 40. Imagen interior del Ohlson Recreation Center (Athletic Club II) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

Fig. 41. Imagen exterior del Ohlson Recreation Center (Athletic Club II) del Sea Ranch. Fotografía de Yukio Futagawa escaneada del libro *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*.

Fig. 42. Serie de imágenes mostrando el estado actual de los Supergraphics del Moonraker Recreation Center (Athletic Club I) del Sea Ranch. Imágenes tomadas por la autora durante el mes de agosto de 2016.

09

epílogo: efectos de una identidad construida.
Sea Ranch, hoy

“Is it like something I’ve seen before?”

Charles W. Moore

La abundante difusión editorial, la presencia constante en los medios de divulgación arquitectónica y el reconocimiento que culminó con la concesión de la medalla de oro de la AIA a Charles Moore en el año 91 no fueron capaces de ocultar el hecho de que la operación Sea Ranch y, como parte esencial de ella, la construcción del Condominio I, constituyeron operaciones relativamente aisladas en su contexto. Una realidad cuya trascendencia, inexistente en cualquier otro caso, radica en el hecho de que todas las escalas de la operación (desde el planeamiento ecológico a la definición del espacio íntimo) se desarrollaron bajo la premisa de estrategia con vocación de perpetuar su aplicación. Este hecho, que en el plano teórico podría alcanzar la osada consideración de fracaso (carente de valor sin la comprobación sobre el terreno, como trata de demostrar este último capítulo) no oculta la profunda influencia que más allá de la reproducción mimética (o táctica, teniendo en cuenta su voluntad ser usada como modelo) la operación ejerció sobre ámbitos inmersos en la producción arquitectónica o tangenciales a la misma. La constitución de una virtual tercera generación de arquitectos de la región de la bahía de San Francisco que se materializó (con distinto éxito) sobre la zona, la inspiración a nuevos procesos de transformación académica y la construcción de un marco de creación artística hacen innegable el reconocimiento de su poder sugestivo. El objetivo del presente capítulo trata, sobre esa certeza, de comprobar, exponer y constatar el resultado de esta influencia que sobre diversos medios tuvo una actuación única y de, finalmente, mostrar, resultado de un estudio desprejuiciado sobre el terreno, la validez, más de medio siglo después de su finalización, de los valores responsables de su autenticidad.

Lo residencial. Otras casas californianas

“Creo que el condominio es en muchos sentidos lo mejor que cualquiera de nosotros haya hecho alguna vez. Y creo que es así porque había una tensión real entre tratar de armarlo por buenas razones y tener el ingenio para hacer movimientos irrazonables”¹

La convicción de sus autores, confirmada por el paso del tiempo, en torno a la calidad del proyecto (extensible a sus principios fundacionales) va acompañada de la certeza sobre su asilamiento cualitativo –en la historia posterior de los mencionados creadores–, consecuencia de una combinación de energías difícilmente sostenible en el tiempo y revelada por la visión que ofrecen las carreras individuales de los responsables de la operación.

Como resultado alcanzado en la madurez de su carrera, las carreras de Esherick y Halprin mantuvieron una línea de pensamiento y producción en la que el Sea Ranch aparece como un eslabón más, destacable en todo caso por el ambicioso carácter de la actuación y por su vertiente social. Ciertamente es que el interés casi publicitario que se produjo sobre la misma no afectó directamente a la figura de Esherick, cuyas viviendas “de la pradera” siguen en el Sea Ranch el discurso de la *Bay Area* (de tercera generación²) defendido por el Centro de Estudios Ambientales que el propio Esherick funda junto a Halprin³. De la misma forma, el discurso planteado por éste en el desarrollo del *master plan* mantiene con los años los principios ecológicos planteados, a través, eso sí, de proyectos de menor escala que, con los años, alcanzan niveles de desarrollo más urbanos⁴. La influencia de ambos sobre una operación resultado de la extraña y apropiada combinación de energías resulta esencial, pero también es cierto que su aportación parece pasar por la adecuación a una operación de ambiciosas intenciones de una forma propia (y controlada) de enfrentarse al proyecto arquitectónico que el Sea Ranch mejora pero no condiciona.

Más dramática y singular resulta la situación de MLTW. Ausentes de toda experiencia en proyectos de envergadura, el proyecto del Condominio no

Fig. 01

Fig. 02

Fig. 03

1. En el original “I think the condominium is in many ways the best thing any of us has ever done. And I think it is so because there was a tension between really trying to put it together for good reasons, and having the wit to make unreasonable moves”. Donlyn Lyndon citado por David Littlejohn en David Littlejohn, *Architect : the Life and Work of Charles W. Moore*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), 133.

2. Como ya se ha mencionado en ocasiones a través de estas líneas, numerosos historiadores coinciden en reconocer al menos 3 generaciones de arquitectos de la denominada Bay Region: un primer grupo de pioneros integrado por Bernard Maybeck, Julia Morgan, Willis Polk, John Galen Howard, y Charles y Henry Green, una segunda generación integrada por William Wurster, así como Gardner Dailey, John Dinwiddie, Mario Corbert y John Funk y un tercer equipo de seguidores de la tradición de la bahía en el que se suele situarse a Joseph Esherick (incluido por algunos sectores en el segundo grupo en base a su relación con Wurster) y al propio Charles Moore (no siendo descabellado mencionar a Turnbull por la continuidad de su trabajo en el oeste). Los nombres incluidos varían en relación a los autores consultados, perteneciendo los que aquí se recogen a la clasificación de Kevin Keim en Charles Moore y Kevin Keim, *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co.: 1996), 27.

3. Ver capítulo 3, página 68.

4. Si bien mantienen un grado de coherencia mayor, las carreras de ambos también sufren cambios de rumbo, muy evidentes en Esherick, con el abandono de

Fig. 04

Fig. 05

Fig. 06

Fig. 07

pudo sino convertirse en una auténtica declaración de intenciones, en el decálogo proyectual que definió la forma de enfrentarse al proyecto de unos autores que parecen marcar con su *opera prima* el camino a seguir⁵. Sin embargo, el que estaba llamado a convertirse en origen de un sistema de pensamiento y producción se convierte, en líneas generales, en fin de una investigación iniciada en Princeton en el año 56 y finalizada con la disolución a efectos prácticos de la sociedad MLTW⁶, al menos en su carácter integral. Porque si bien es difícil no encontrar elementos planteados por el decálogo doméstico del Condominio en la obra posterior de sus autores, resulta imposible hallar el identitario equilibrio de fuerzas que da sentido al edificio, relegando la influencia del mismo a la categoría de tangencial (con importantes diferencias en su intensidad en función del autor).

Como declaración de intenciones de toda actividad consecutiva, la influencia en la vida posterior de cada uno ejercida por el Condominio se relaciona de forma directamente proporcional al grado de implicación mostrado por los agentes durante el proyecto. Richard Whitaker llega al equipo cuando éste lleva trabajando junto 5 años, y porta una situación personal (está casado, tiene un hijo) que le impide intervenir de la misma manera que el resto, solteros y liberados de cargas familiares. Así, con una menor implicación durante el proceso, su proyección posterior se centra en la docencia y en la gestión, en el desarrollo de aspectos prácticos paralelos a la resolución que conveció al resto del equipo para hacerle partícipe del proyecto; la trayectoria de Donlyn Lyndon -para muchos cerebro intelectual del grupo-, teórico encargado de encontrar una justificación para cada una de las actuaciones, se canaliza y asienta en el terreno de lo docente, alcanzando puestos de importancia que empiezan con el decanato de la Universidad de Oregon para terminar con el del MIT, antes de volver a Berkeley. Solo en Turnbull y Moore, portadores de una influencia apegada al terreno de lo práctico, muy ligada a la tierra en el caso de Bill y a la arquitectura como medio de transmisión de significados (en el amplio sentido de la palabra y, sobre todo, de la forma), el proyecto muestra una importancia tangible en obras posteriores que, en el caso de Turnbull, se mantienen en el terreno de lo vernáculo (y de la bahía), evolucionando sin embargo en Moore a posiciones, como hemos visto, más sofisticadas y difundidas.

En medio de esta explosión de líneas de pensamiento y trabajo (tan distinta a

la arquitectura residencial en los últimos años y menos, pero también claro, en la de Halprin, cuya clara línea de pensamiento, manteniéndose en lo teórico, no siempre alcanza a la práctica.

5. Es imposible abordar un trabajo en equipo sin la distribución de unos roles cuya determinación se genera de forma natural o es impuesta por el resto del equipo. En el caso del Condominio y a través de declaraciones realizadas por sus autores durante los años siguientes a su terminación, es posible identificar la figura de Donlyn Lyndon como el responsable de encontrar un marco teórico a toda decisión, la sensibilidad paisajística de Bill Turnbull o la mano pragmática de Dyck Whitaker, orbitando bajo la figura de Moore como mentor y origen. No puede ésta sino ser entendida como un innato reparto de papeles, pues la labor desempeñada por cada uno de los miembros en su carrera profesional post Condominio continúa la estela de esas posiciones originales, con Lyndon en lo académico, Turnbull arraigado a la costa oeste, Whitaker combinando la labor profesional con la docente en Chicago y un Moore omnipresente en todo aspecto de la vida arquitectónica.

6. Parte de la importancia del Condominio radica en su constitución como principio y final, siendo el primer proyecto de envergadura acometido por el equipo que, tras su finalización, se separa. Richard Whitaker emprende su camino en solitario pero es posible encontrar ciertas colaboraciones puntuales del equipo durante los siguientes años. Así, desde 1965 y hasta 1969 Bill Turnbull y Charles Moore bajo el nombre MLTW/Moore-Turnbull mantienen su labor profesional,

la implosión que, en palabras atribuidas a Turnbull, dio origen al Condominio), la verdadera influencia, o la influencia integral, se deja sentir solo en el territorio Sea Ranch, en el que, como si estuvieran inevitablemente ligadas al territorio, las energías proyectuales vuelven a fluir.

Esa comunidad que la suma de tan diversas idiosincrasias contribuyó a crear se convierte así en el verdadero lugar de encuentro (casual y aparentemente inconsciente) de todos los agentes implicados en la operación -incluyendo a Mattie Sylvia, constructor de Condominio y auténtico denominador común de toda creatividad individual-, cuyas obras, de forma muy diferente a las réplicas de estilo que hoy pueden encontrarse dispersas en el territorio, constituyen en cierto sentido una muestra de la domesticidad tan americana como propia defendida a través de estas líneas.

De las más de 2000 viviendas existentes en el Sea Ranch en la actualidad y, además de las que pueden considerarse construcciones originales de la operación (Condominio I, Sea Ranch Lodge, Athletic Club #1 y #2 y las Hedgerow Houses de Joseph Esherick), un número considerable de construcciones, hoy reconocible (a pesar de los múltiples cambios de propietario e imagen experimentados durante más de cinco décadas), corresponde a proyectos de los responsables de establecer los fundamentos de la comunidad.

Así, Joseph Esherick, responsable de la adaptación de las bases constructivas al prototipo unifamiliar y de los primeros esquemas del Sea Ranch Lodge posteriormente adaptados por Halprin, Moore y Lyndon, además de las mencionadas Hedgerow Houses, de entre las que destacan la *Hedgerow One*, la *Hedgerow Four* y la vivienda construida para el mismo o *Esherick House* (hoy perteneciente a otro propietario), desarrolló en 1997 la última de sus viviendas en la comunidad denominada Schneider House y proyectada ya bajo la firma EHDD Esherick, Homsey, Dodge and Davis.

Richard Whitaker junto a Ken Ekman proyectó y construyó en el año 1977 una vivienda para sí mismo denominada *Whitaker/Ekman House*.

Donlyn Lyndon, alejado ya de MLTW y desarrollando su labor profesional desde 1978 bajo la firma Lyndon/Buchanan Associates, fue encargado, casi 25 años después de la conclusión del Condominio, del diseño de un grupo de viviendas conocidas como las *Sea Gate Row Houses* a través de las que trató

en su mayor parte en la costa californiana, contando con la colaboración esporádica de Lyndon en el Santa Barbara Faculty Club o en el ya mencionado Ohlson Recreation Center. Años más tarde es Lyndon el encargado de dar forma a un proyecto iniciado por Moore bajo la firma Moore Associates, el Pembroke College. Desde ese momento, y a excepción de una reunión de los cuatro miembros del equipo original llevada a cabo en el año 79 a fin de trabajar en el proyecto de una vivienda para un cliente de Dick Whitaker y de la colaboración llevada a cabo por Moore, Lyndon y Turnbull para la publicación de *The Place of Houses*, los integrantes del grupo no volvieron a trabajar juntos de forma oficial.

Fig. 08

Vista axonométrica de la Casa Johnson (1965) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore*, p. 42.

de realizar un ejercicio de adaptación escalar de los principios desarrollados por el edificio del año 65 en un conjunto de viviendas unifamiliares con identidad propia. Situadas a lo largo de la Highway 1, en una gran pradera que limita con uno de los originales macizos arbóreos perpendiculares a la costa, e intercaladas con viviendas ya existentes, se sitúan la *Lyndon-Wingwall House*⁷, la denominada *Meadow House* y la *Wendell-Lyndon House*. Las tres, una cuarta vivienda, la *Litcher-Marck House*, enfrentada al mar en una posición poco común según los principios fundacionales⁸, y una quinta residencia, la *Mackenzie House*, fueron construidas por el mismo constructor encargado del Condominio, Mathew Sylvia, y constituyen en su conjunto la mayor parte de la producción de Lyndon finalizada la década de los 60.

Proveniendo de muy distintas evoluciones en el campo de lo proyectual y lo discursivo, es indudable la existencia en todas las viviendas relatadas de una gramática específica que permite identificarlas como parte de la operación por encima de sus particularidades. De suma naturalidad en las viviendas de un Joseph Esherick que llegó al Sea Ranch con un discurso ya construido sobre los principios de la arquitectura californiana, la materialización de unos condicionantes comunes supone la total validación de su existencia en las viviendas de Lyndon y Whitaker. Con una producción que fuera de las fronteras del Sea Ranch se muestra ajena por completo a los preceptos de la arquitectura de la costa oeste, las viviendas planteadas por Whitaker y de forma especial por Donlyn Lyndon (que al contar con una producción mayor hace más evidentes las diferencias en el discurso) son la prueba real de la fortaleza de los condicionantes naturales e impuestos. La relación con el entorno y la contundente definición matérica y constructiva convierte a las viviendas en elementos a tener en cuenta en términos de integración muy por encima de una definición interior de la domesticidad que se muestra menos rotunda que la planteada por el Condominio, aunque presente en las viviendas de Lyndon con una interpretación adaptada de la estructura edicular (que, precisamente por no hacerse tan evidente, pierde peso en el conjunto).

Lo que podríamos denominar como legado residencial o confirmación de una contemporánea domesticidad (nor-) californiana, evidente pero genérica en el caso de Esherick, manifiesta pero residual en Lyndon y Whitaker, confirma su existencia y pertinencia en la obra (mucho más extensa que en los casos anteriores) desarrollada por Charles Moore y William Turnbull.

7. La que hasta la fecha continua perteneciendo a la familia Lyndon fue la segunda residencia en el Sea Ranch para el arquitecto y su mujer Alice Wingwall, siendo, unos años antes, los primeros propietarios de la Unit #1 del Condominio. En clara similitud con la actitud mostrada por Moore hacia sus propias residencias, la propuesta presenta un nivel de atrevimiento mayor a cualquier otra de sus viviendas, con guiños a la arquitectura edicular, la estratificación espacial o la presencia de espacio intermedio, que, sin embargo, se muestran con timidez frente a las propuestas de MLTW restando rotundidad a una propuesta más amable.

8. El estudio de las condiciones geo-climáticas del lugar, primera operación desarrollada a cabo por el equipo de Halprin confirmó las intuiciones manifestadas por la arquitectura tradicional existente en relación a la acción del viento y al efecto reflectante del mar hacia las construcciones próximas a la costa, de forma que todas las premisas definidas por el master plan e interpretadas por Esherick y MLTW fueron encaminadas a desarrollar una arquitectura que, o bien se alejaba de la costa, o desarrollaba mecanismos para frenar el impacto de su proximidad, evitando en todo caso la exposición directa al océano.

Fig. 09

Imagen interior de la zona de estar de la Casa Johnson (1965) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Imagen escaneada del libro *The place of houses*, p. 145.

Aunque los años de asociación siguientes a la culminación del Condominio muestran unos límites difusos provocados por la distancia geográfica (que determinan la diferente autoría en determinadas obras recogida por distintos autores⁹) es posible distinguir en el Sea Ranch un conjunto de obras realizadas de forma individual (o a través de diversas asociaciones constituidas a lo largo de los años) por cada uno de ellos y otro grupo de viviendas correspondiente a la marca MLTW/Moore-Turnbull (a pesar de la atribución de muchas de ellas a la figura de Turnbull en solitario).

Integrantes del primer grupo y resultado de la labor individual llevada a cabo por William Turnbull Jr. se encuentran las *White Fir Wood Cluster/ Unit 4* y *Unit 18*, integrantes del conjunto de las *Cluster Houses*, desarrollada bajo la firma MLTW/Turbull¹⁰ en 1980 el conjunto de *Employee Housing*, bajo la denominación William Turnbull Associates, y ya despojado de toda asociación, como William Turnbull Jr. la *Anderson House* y la *Park Barn House*, dentro del denominado conjunto de las *Binker Barns*.

Frente a la producción individual de Turnbull, y consecuencia probable de su actividad profesional alejada de la costa pacífica, siempre integradora y por momentos dominadora del trabajo realizado en equipo, Charles Moore nunca realizó un proyecto en el Sea Ranch de forma individual. Destaca, sin embargo, y por su lejanía respecto a la labor realizada en el seno de MLTW y su carácter aislado, la *Shinefield House*, desarrollada en colaboración con Dimitri Vedensky e importante por su desarrollo como manifiesto en relación a la vivienda. Sin más aparición en la comunidad (sin tener en cuenta la asociación con Turnbull) resulta curioso como tras la desaparición de Moore en el año 93, la firma, aún con su nombre, Moore Ruble Yudell¹¹ desarrolló el proyecto de dos viviendas en la comunidad, la *Yudell-Beebe House* y la *Baas-Walrod House*, ambas durante el año 1998. Solo tres años después, el incendio de la vivienda de Lawrence y Anna Halprin (la *Halprin Cabin* proyectada por Moore y Turnbull hacía más de tres décadas) y el empeño en su reconstrucción por parte del matrimonio supusieron el encargo de un proyecto de reconstrucción que recayó en Buzz Yudell, uno de los últimos socios del propio Moore.

Considerando las experiencias póstumas como una anécdota alejada del discurso californiano (por tiempo y por desconocimiento contextual), sin negar

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

9. La revista *A+U*, en el monográfico dedicado al trabajo de Charles Moore en el año 1978, elabora una ordenada y cronológica relación de proyectos llevados a cabo por el autor en el que no aparecen incluidos algunos de los trabajos que, años más tarde, en la monografía sobre el Sea Ranch editada por Donald Canty y Donlyn Lyndon, se atribuyen al equipo MLTW/Moore-Turnbull. Autores como David Littlejohn confirman la sospecha de que, la presencia en el oeste de Turnbull frente a un Moore centrado en su experiencia en Yale, cargó sobre los hombros de aquél el peso de las obras desarrolladas en el Sea Ranch de las que Moore declinó su autoría, denominándolas, en una cita recogida por Littlejohn "Bill's Works".

10. Las Cluster Houses representan el perfecto ejemplo sobre la cesión de responsabilidades de Moore a Turnbull dentro de la sociedad constituida en el año 66, ya que a pesar de que el encargo sobre el planeamiento de los Cluster, por su relación de continuidad con el Condominio, fue encargado al equipo, solo Turnbull es mencionado como responsable de la construcción de los prototipos de los que no hay mención en la biografía de Moore.

11. Situado en Santa Mónica, Moore Rubell Yudell es uno de los últimos estudios de los que Moore formó parte. La colaboración comenzó en el año 1977 y se prolongó hasta su fallecimiento, si bien en los últimos años compaginó su labor con la desempeñada en Moore Anderson.

Fig. 13

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

el esfuerzo por la reproducción formal (no tanto discursiva en lo profundo¹²), y el aislado ejemplo de la *Shinefield House*, la auténtica herencia residencial del Condominio no puede sino situarse en la labor desarrollada por Moore y Turnbull como equipo aislado pero dependiente (y así lo demuestran las colaboraciones esporádicas con Lyndon) de la energía generada durante los intensos años de MLTW. La producción realizada por la pareja durante los años inmediatamente posteriores a la conclusión del Condominio por orden cronológico de producción queda integrada por el estudio y diseño de un prototipo para las denominadas *Cluster Houses* (experiencia propuesta por Al Boeke como segunda derivada de los edificios post Condominio capaces de ofrecer una base discursiva común), atribuido en su mayor parte a la labor de Turnbull, la *Johnson House*, la *Lawrence House*, el edificio para la *Sea Ranch Corporation House*, la *Halprin House*, el proyecto no construido del *Sea Ranch Condominium-Hillside Unit*, las *Barnacle Barn House* y la *Rush House* como integrantes del conjunto *Binker Barns*¹³, y el prototipo de la denominada como *Spec House (II)*.

El carácter uniforme presente en todas las actuaciones se hace en este conjunto de viviendas más evidente que en las planteadas por el resto del equipo, si bien la construcción doméstica interior se aproxima con los años a una sofisticación alejada de los principios fundadores¹⁴. No es, por ello, difícil destacar de entre una producción tan valiosa como muestra evolucionada de los principios que recoge este texto los esfuerzos desarrollados en las viviendas *Lawrence* y *Shinefield*, la capacidad por dotar de una autenticidad doméstica una operación especulativa como la presente en los *Binker Barns* y la adaptación tipológica llevada a cabo en la *Johnson House*.

Es en esta última, como coda o cierre a un discurso residencial iniciado en la *Bonham House*, donde se hace más patente la validez del discurso del Condominio. Construida como una de las tres primeras viviendas unifamiliares del complejo, la vivienda encargada por Riverdy Johnson se muestra como un contenedor capaz de acometer la explosión de los principios residenciales en un nivel suficientemente comedido para formar parte de la comunidad y razonablemente atrevido para encarnar los principios de una domesticidad nada convencional. La capacidad de una envolvente que se separa de un interior edicular (en esta ocasión octogonal), la estratificación en los accesos y la especialización de sus límites representan el epílogo de un mundo único

12. La uniformidad de estilo que la Sea Ranch Association adoptó con traslación reductiva de los principios enunciados por Halprin ha sabido traducirse a lo largo de los años en una uniformidad formal que permite a muchas viviendas carentes de toda profundidad proyectual, mimetizarse en el grueso de la actuación. Sin restar valor a las propuestas de Buzz Yuddel, lo cierto es que un estudio detallado de los proyectos planteados en el Sea Ranch revelan un alejamiento radical de toda premisa presente el Condominio.

13. Representantes de lo que David Littlejohn denomina "arquitectura especulativa".

14. Si bien se mantiene un cierto control cosmético sobre el empleo de materiales (que no sistemas) exteriores, es en el tratamiento interior de las viviendas en el que se hace más visible la divergencia con respecto a las intenciones originales y la tendencia a toda clase de nueva tendencia "a la moda".

adaptado a un lugar que permanece inalterable y que es capaz de dar cabida a espacios residenciales propios para habitantes intemporales.

La constatación de este otro Sea Ranch, continuación de aquél que comenzó su andadura en el año 63, y la comprobación de la evolución de sus autores confirma el hecho de que la agrupación de temas tan específicos que concentra la operación se deja ver, de forma ramificada, en muchas de las obras de sus predecesores, siendo especialmente evidente en la obra de Bill y Moore y, como continuación, de Esherick y Halprin. Sin embargo, a diferencia de otras experiencias paralelas (pensemos en las *Case Study Houses*) y probablemente condicionada por un contexto en constante persecución de lo novedoso -en el que el presente es pasado-, solo aquí se puede hablar de un verdadero lenguaje ligado al lugar y al habitante con un grado de intensidad similar. Únicamente en la producción llevada a cabo por los autores en el Sea Ranch para un habitante consciente del lugar es donde se puede comprobar la validez de una gramática cuya verdadera identidad ha quedado relegada a los elementos originales, manteniendo un oasis del pensamiento doméstico cuya pertinencia pretenden defender estas líneas.

Fig. 17

Fotografía exterior de la Casa Johnson (1965) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 44.

Lo ambiental. *The Halprin's Workshops*

La incorporación de reconocibles elementos de un lenguaje que constata el carácter continuista del Condominio I respecto de la tradición californiana de la *Bay Area* no niega la particular interpretación que el edificio hizo de muchos de ellos para construir una mencionado idioma propio. Leves adaptaciones de sistemas conocidos, con las que MLTW parecía querer dar respuesta a la denodada búsqueda por conectar de manera única con el paisaje (en lo que solo puede explicarse a través del nacimiento de la conciencia ambiental).

Dentro del equipo, la figura de William Turnbull Jr., con un conocimiento responsable del paisaje resultado de la tradición familiar, se reveló como complemento ideal para un Charles Moore que, quizá de forma más intuitiva que la inherente a Turnbull, había demostrado una especial sensibilidad por la relación entre arquitectura y territorio con su primera serie de viviendas unifamiliares.

Es precisamente la Bonham Cabin, de 1961, la que, rechazada en primera ronda de los premios de arquitectura organizados por la revista *Sunset*, llama la atención de Lawrence Halprin, miembro del jurado, impresionado por la integración de la cabaña en el entorno.

“Vi uno, quizá inconscientemente, que llamó mucho mi atención. Su imagen principal era una enorme secuoya anciana al pie de la cual había una pequeña cabaña, casi infantil, con una chimenea de metal y ventanas de fábrica de vidrio. Se veía exactamente como el dibujo de una casa de una guardería infantil. Lo saqué y lo llevé al jurado y luego pasé el resto del día tratando de convencer a sus miembros para que le dieran un premio. ¡Recuerdo haberlo pasado muy mal! De manera divertida, el jurado finalmente acordó dar un premio especial al árbol si yo insistía. ¡Y lo hice!”¹⁵

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

15. En el original “I spotted one, perhaps subconsciously, which said a lot to me. Its major image was an enormous elderly redwood tree at the foot of which was a tiny, almost childlike cabin with a metal chimney and factory-glass windows. It looked exactly like a child’s nursery school drawing of a home. I pulled it out and brought it back to the jury’s pile and then spent the rest of the day trying to convince the jury members to give it an award. I remember having a very hard time of it! Amusedly, the jury finally agreed to give a special award to the tree if I insisted. I did!”. Lawrence Halprin citado por Kevin Keim en Charles Moore y Kevin Keim, *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore* (Boston: Little, Brown and Co. 1996), 239.

Fig. 22

Fig. 23

Fig. 24

La atención que la modesta edificación provoca en Halprin rescata la obra del grupo de los rechazados y le otorga una mención, pero, sobre todo, da inicio a una productiva relación que, más allá de la costa californiana, se extiende hasta el fallecimiento de Charles Moore y que construye sus cimientos sobre una conciencia ambiental alejada de la concepción de escenario inmutable para convertirse en agente colaborativo del proyecto de arquitectura. Son muchos los proyectos en los que, desde la unión que se afianza con el trabajo en la costa pacífica, ambos arquitectos colaboran (alimentando el lado paisajista que siempre estuvo presente en Moore) para consolidar sus certezas en torno al tratamiento ambiental. Sin embargo, de entre todos ellos, y a través no solo de la posición otorgada por terceros, sino de las declaraciones que ambos realizan a lo largo de los años, el Sea Ranch se convierte en nodo ejemplizante del planeamiento ecológico, pero también de centro catalizador e inspirador de nuevos modos de expresión.

El origen de esta inmersión en el proceso creativo conjunto y posterior al Sea Ranch se sitúa en el verano de 1966, durante el que Lawrence Halprin y su esposa, la pionera en la danza de vanguardia Anna Halprin, deciden organizar una serie de *workshops* multidisciplinarios¹⁶ que, haciendo gala de un total carácter experimental, reunieron en el norte de California a diversos grupos de bailarines, arquitectos, diseñadores ambientales y artistas, entre otros. Bajo la premisa de ser capaces de diseñar procesos capaces de facilitar la colaboración y creatividad grupal a través de nuevos enfoques conectados con la conciencia ambiental, los talleres se desarrollaron tanto en el contexto urbano de San Francisco, en Marin County (donde aún se erige la residencia de los Halprin) como en la cabaña construida por Turnbull y Moore para el matrimonio en el Sea Ranch.

El propio Charles Moore se unió durante un largo mes en la costa a lo que el matrimonio Halprin denominó *Experiment and Environment*, incluyendo sesiones de movimiento en el estudio de danza, rutas a través del paisaje con los ojos vendados, coreografiados viajes diagramando los usos cotidianos y las experiencias de la ciudad y toda clase de vivencias multisensoriales que, vagamente estructuradas y apoyadas por entornos alternativos, permitieron a los alumnos encontrar nuevas formas de expresión animadas por objetivos que se mostraban como hallazgos del proceso lejos de determinarse *a priori*.

16. Ampliamente reconocidos por sus resultados y difundidos como consecuencia del mencionado valor multidisciplinar, los talleres del matrimonio Halprin fueron recogidos en una publicación monográfica editada al respecto en 1970. La vigencia del método experiencial propuesto ha mantenido su interés hoy y, durante el año 2015, desde el 23 de febrero al 18 de abril, la Universidad de Columbia (Nueva York) acogió una exposición centrada en su desarrollo y titulada *The Halprin Workshops*, que permitió mostrar el contenido de los talleres y buena parte de la documentación original generada en ellos.

Si bien tanto Lawrence como Anna habían desarrollado con anterioridad y de forma independiente talleres con una temática similar centrados en cada caso en la producción asociada a sus prácticas profesionales, estos *workshops* colaborativos que comienzan con el ocaso de la década de los 60 constituyeron experimentos únicos, de final abierto, “que enfatizaban el enriquecimiento personal e inferido por encima de la aplicación específica”¹⁷.

Experiments in Environment, en 1966, *Community*, en 1968, y *Leadership Training*, en 1971, fueron los tres talleres que sirvieron como base de ensayo de los RSVP CYCLES, un método multidisciplinar capaz de guiar grupos de trabajo creativo. El nombre surgió resultado de las siglas de los cuatro principales componentes del proceso: *Resources*, *Scores*, *Valuation* y *Performance*, que podían emplearse de forma intercambiable para crear un proceso iterativo dirigido por la conciencia y la evaluación de los recursos existentes, la participación y *feedback* crítico, conceptualizando, visualizando y sistematizando modos de creatividad colectiva.

Un enfoque pedagógico “situacional” –que permitía a los participantes experimentar una situación para evaluar entonces qué ha ocurrido. Las sesiones estaban orientadas al proceso– más que al resultado, con el objetivo de fomentar la flexibilidad y la espontaneidad y daban la oportunidad a la experiencia de los participantes de ser la catalizadora de la actividad. La investigación acumulada y la teoría que rodeó los RSVP CYCLES fue subsecuentemente publicada como un libro bajo el mismo título en 1969¹⁸.

Si bien la intención formativa de los talleres y su relación con los procesos participativos pueden ser objeto de una investigación autónoma, su importancia como parte del tema de estudio de la presente tesis doctoral se halla en el ascendente inspirador ejercido por la operación Sea Ranch como vehículo para la aprehensión del entorno y la proliferación de un diseño sensible con el ambiente.

El lugar, tan natural como resultado de la acción humana¹⁹, aparece siempre como escenario activo de unos procesos de diseño que no solo pueden entenderse través de su conexión con un entorno variable que, sin embargo, siempre estuvo ligado al paisaje californiano.

Así, el origen de los primeros talleres ha de situarse en la casa Keintfield, hogar familiar de los Halprin que, durante el verano de 1950, compraron un solar de cuatro acres situado en las boscosas colinas de Mount Tamalpais en

17. En el original “that emphasized personal and inferred enrichment over specific application”. Recogido en la primera página del catálogo de la mencionada exposición sobre los talleres, comisariada por Ellen Hartwell Alderman, Sarah Herda y William Whitaker.

18. Lawrence Halprin, *The Rsvp Cycles: Creative Processes in the Human Environment* (New York: G. Braziller, 1969).

19. Ver capítulo 3.

20. A diferencia de Moore, que tuvo que aprender los mecanismos de integración de arquitectura y paisaje en un terreno de características singulares, California siempre estuvo ligada a la figura de Lawrence Halprin. Los mecanismos puestos en práctica en el Sea Ranch a fin de optimizar la edificación no solo dependen, por tanto, de los estudios sobre el terreno de profesiones de múltiples ámbitos, sino de la probada experiencia en el paisaje.

Fig. 25

‘Twenty-Five-Year-Old’. Imagen de Alice Wingwall tomada en 1991 en honor del premio concedido por el AIA a la obra del Condominio I. En fotografía se ve el edificio como telón de fondo de una performance realizada por los alumnos de los *Halprin’s Workshops*. Escaneada del libro de Charles Moore y Kevin Keim *An Architectural Life: Memoirs & Memories on Charles W. Moore*, p. 265.

Marin County, al norte de la ciudad de San Francisco²⁰.

La propiedad era rica en vegetación nativa, incluyendo un gran conjunto de secuoyas, con vistas lejanas sobre la bahía de San Francisco, y un cierto aislamiento que les permitía tener la oportunidad de experimentar con el entorno natural. Terminada en 1952, la casa y el paisajismo fueron el resultado de una colaboración entre Lawrence Halprin y el arquitecto William Wurster²¹, y permaneció como el hogar compartido por los Halprin durante más de medio siglo.

La más significativa adición al entorno fue un estudio de danza exterior especialmente diseñado para que Anna continuase su práctica de danza después de dejar Nueva York. En consonancia con sus otros proyectos, el *Dance Deck*, como llegó a ser conocido, refleja la deferencia mostrada por Lawrence hacia el paisaje natural: árboles rodean e intersecan con el espacio de danza, creando una escenario irregular para la exploración del movimiento físico. El *Dance Deck* llegó a ser el espacio matriz para la fundación del innovador estudio de actuación, el *San Francisco Dancer's Workshop* en 1955, así como del Instituto Tamalpa, una organización sin fines lucrativos que ofrecía entrenamiento en educación y terapia basadas en el arte, en 1978. Adicionalmente, el estudio llegó a explotar su valor instrumental como espacio para el desarrollo de los ejercicios de los *workshops* colaborativos de los Halprin. en el que a día de hoy Anna Halprin continua enseñando y dirigiendo talleres.

El lugar se impone aquí como escenario que se integra en una actividad de la que indisolublemente forma parte. La vivienda, un sencillo cuerpo de madera de la zona abierto a la pendiente del terreno propuesto por William Wurster y el escalonado aterrazamiento del jardín hasta el espacio de danza, diseñado por Halprin, han de entenderse como primer precedente real del decálogo de diseño puesto en marcha en el planeamiento del Sea Ranch solo unos años después²².

La sensible aproximación a un paisaje capaz de integrar los principios del crecimiento natural con la innegable acción del hombre y la fortaleza de una arquitectura capaz de representar los valores del territorio y constatar la semántica de un lenguaje de la *Bay Area*, determinaron el acercamiento al lugar que una década más tarde propició la alianza creativa de Moore y Halprin.

21. Las constantes referencias a Wurster, confirman la presencia que, pese a no formar parte de la operación, su figura tuvo en el desarrollo del proyecto Sea Ranch. Su posición intermedia entre lo vernáculo (más purista) y el paradigma contemporáneo, además de su ubicación en todo círculo intelectual californiano, lo convierten en una figura clave para el entendimiento de los principios fundacionales de la comunidad.

22. El uso de la madera autóctona, la integración de la pieza en el paisaje, el aprovechamiento de las condiciones climáticas... entre otros.

Fig. 26

Imagen exterior de la cabaña original de la familia Halprin en el complejo Sea Ranch, California. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 289.

Profundo conocedor de la finca que Oceanic Properties adquiere para la construcción del Sea Ranch, la finca de los hermanos Ohlson²³, y convencido de un planeamiento consciente que, puesto a prueba en su propia vivienda, se aleja de las experiencias suburbanas en desarrollo, Halprin organizó toda la estrategia de implantación en torno al concepto que denominó *dynamic conservation*²⁴.

“Me di cuenta de que éste era el carácter que esperaba que pudiéramos lograr en Sea Ranch, una sensación de lugar total, un sentimiento de comunidad, en el que el conjunto fuera más importante y más dominante que sus partes. Si pudiéramos lograr eso, si el todo pudiera unir los edificios y la naturaleza en un completo conjunto organizado en lugar de solo un grupo de casas bonitas, entonces podríamos sentir que habíamos creado algo valioso que no destruye, sino que realza la belleza natural que se nos había proporcionado”²⁵

Una idea capaz de unir los procesos de conservación activa con un profundo sentido de comunidad, cuyo éxito inicial (y la conexión directa con un estilo de vida que no puede sino considerarse origen de la propuesta) alimentó la idea de construir un espacio para sí, capaz de trasladar los principios generadores del conjunto a la vida no solo familiar, sino también profesional.

“Esperaba convertirlo en un lugar donde pudiéramos experimentar con nuestro arte y desarrollar ideas para que los estudiantes, así como nuestra propia familia, participaran. Habíamos acampado varias veces en un terreno de cinco acres cerca de *Stewarts Point* en el extremo sur del rancho y nos pareció ideal. El lugar tenía todas las características que yo esperaba: una costa que se balanceaba hacia el sur, un montículo de conchas que protegía de los vientos del noroeste, y una ensenada protegida que sería relativamente fácil de bañar para pescar (...) Una vez que nos habíamos decidido por el sitio, que era en gran parte un prado abierto, buscamos el lugar adecuado para ubicar

Fig. 27

Fig. 28

Fig. 29

23. Expone Lawrence Halprin su profundo conocimiento del área norte de Fort Ross, anterior al inicio de la operación Sea Ranch, como lugar común de paseo y acampada con el el catedrático Leland “Punk” Vaughn, director del departamento de paisaje de la universidad de Berkeley y propietario de un terreno al sur de la finca de los hermanos Ohlson en un artículo recogido por el libro *The Sea Ranch*. Lawrence Halprin, “The Halprin place: forty years on site,” en *The Sea Ranch* (Nueva York, NY: Princeton Architectural Press, 2004), 287.

24. Cuyas directrices quedan recogidas en el capítulo 3 del presente texto.

25. En el original “I realized then that it was this carácter that I hoped we might achieve at Sea Ranch, a feeling of overall place, a feeling of a community, in which the whole was more important and more dominant than its parts. If we could achieve that – if the whole could link buildings and nature in tan organized whole rather than just a group of pretty houses- then we could feel we had create something worthwhile which did not destroy, but rather enhances the natural beauty we had been given”. Lawrence Halprin, *The Sea Ranch, Diary of an idea* (New York: Spacemaker Press, 2003), 23.

Fig. 30

Fig. 31

la casa. Acampamos y comimos en varios lugares. En el extremo sur había un grupo de grandes pinos *bishop* que enmarcaban las vistas; fue allí donde anclamos la casa, nos instalamos entre los árboles”²⁶

Terminada justo a tiempo para el *workshop* del año 66, la cabaña de la familia Halprin, situada en un espectacular solar de 5 acres con vistas sobre el océano Pacífico, parece suponer un punto de inflexión tanto en la vida familiar como en las carreras artísticas de Anna y Lawrence.

Respondiendo a los contornos del paisaje natural, alternando la posición de cubiertas y macizos de cipreses para proteger la estructura del viento, y empleando la colocación de grandes ventanas para preservar y absorber la energía solar, la cabaña ejemplifica muchos de los principios de diseño del *master plan* desarrollado sobre el Sea Ranch.

Al igual que ocurrió en su Keintfield House, Halprin desarrolló el paisajismo del entorno que rodeaba la cabaña como una extensión de la vivienda en sí misma y creó unos funcionales espacios vivideros interiores/exteriores, como un anfiteatro, un estudio de meditación, un estudio de danza y un estudio que se fueron incorporando al conjunto con el paso de los años.

La cabaña fue el resultado de un diseño de Charles Moore y William Turnbull que llevó a cabo Mathew Sylvia, contagiado por la importancia capital del entorno sobre la definición de la propuesta²⁷. Única edificación propiamente dicha del conjunto, integraba dos sencillas premisas: la de contar con un espacio de estar y cocina con vistas sobre el océano con un modesto espacio para dormir en la parte superior y mantener el resto de la vivienda como un espacio de dos plantas que, como si de un amplio pasillo equipado se tratara, fuera capaz de dar cobijo a los sacos de dormir de los pequeños de la familia y generar una doble protección, ante la acción del viento por un lado, y hacia las vistas y el ruido procedente de la Highway 1 por otro.

El interior, a pesar de sus sencillas intenciones, terminó por convertirse en un espacio único en el que Moore diseñó y pintó un exuberante conjunto de estanterías de doble altura que, “primer ejemplo del posmodernismo por venir” (Keim, 1996: 2004), se unió a un exterior cambiante con el paso de los años para configurar un conjunto especial.

A la ampliación del porche, la plantación de un importante grupos de pinos *bishop* junto a la casa, y la ampliación de la zona de estar en los años 80

26. En el original “This I hoped would become a place where we could experiment with our art and develop ideas for students, as well as for our own family, to participate in. We had camped several times on a five-acre piece of land near Stewars Point at the southern end of the ranch and it seemed ideal to us. The place had all the characteristics I had ever hoped for: a coastline swinging southward, shell mound providing shelter from the northwestern winds, and a protected cove that would be relatively easy to climb down to fishing (...) Once we had decided on the site, which was largely open meadow, we searched for the right spot to locate the house. We camped and ate in various locations. At the southern edge was a cluster of great bishop pines that framed the views; it was there that we would anchor the house, settling among the trees” (Halprin, 2004: 287).

27. La importancia que el asentamiento alcanza para Halprin, queda reflejado en la siguiente anécdota recogida por Kevin Keim: “Recuerdo que justo cuando Matti Sylvia, nuestro contratista, estaba a punto de comenzar, tuve el sueño de que la cabaña estaba programada en el lugar equivocado. Ese fin de semana, sin ninguna resistencia, Charles, Bill Turnbull y yo rediseñamos esa casa para que Matti pudiera construirla al día siguiente en el lugar correcto de forma que mi esposa Anna nunca lo supiera”, en el original “I remember how just as Matti Sylvia, our contractor, was about to break ground, I had a dream that the cabin was scheduled to be in the wrong place. That weekend, without any resistance, Charles and Bill Turnbull and I redesigned that house so that Matti could build it in the next day in the right place so that my wife Anna would never know” (Halprin, 1996: 245).

se unieron la construcción de un estudio para el trabajo de Lawrence, una plataforma para la danza de Anne y un pequeño anfiteatro en el terreno que sirvieron como contrapunto natural del entorno urbano de San Francisco en muchos de los *workshops* de los Halprin, más notablemente en los eventos denominados *Sensory Walks*.

La arquitectura, más allá del espacio doméstico, ocupa en este segundo ciclo de talleres desarrollado en el Sea Ranch un papel mucho más protagonista, no solo actuando como escenario, sino como medio del pensamiento creativo en base a su conexión ambiental. Con Moore como miembro activo del equipo, las actividades llevadas a cabo durante el verano del 1966, una vez terminadas las obras de la vivienda, exploraron los conceptos de diseño ambiental como una necesidad humana arquetípica a través de una serie de *happenings* en las playas del Sea Ranch. Agrupados bajo los escarpados acantilados de roca, apilamientos de madera a la deriva se convirtieron en el material perfecto para ensayar en la construcción de primitivas estructuras de refugio que permitieran a los estudiantes experimentar con la escala de la arquitectura y adelantar las preocupaciones concernientes a una vida en comunidad, pensando en agrupaciones posibles de esas estructuras y otras necesarias para la protección del conjunto.

“Lo que se construyó en un lapso de varios días fue un conjunto de construcciones individuales que se sumaron a un conjunto mucho más lleno de implicaciones simbólicas que los que los verdaderos arquitectos estaban construyendo en ese momento, mucho más expresivo de los sueños de los habitantes temporales”²⁸

Es imposible despojar al Sea Ranch, como operación integral, de su papel protagonista en la exploración de un proceso creativo tan arquitectónico como académico y visionario de los posibles mecanismos de respuesta de la arquitectura ante su implantación en el territorio. Así, si la casa en Kentfield puede entenderse como un precedente capaz de afianzar la validez de un estilo (californiano, de la bahía) condicionado por su entorno y abstraer de esta implantación los principios para acometer el diseño de cualquier tipo, la Halprin Cabin y las actividades asociadas a su espacios son una consecuencia directa de los mecanismos que permitieron poner en mancha la operación

28. En el original “What got built over a couple of days was a set of individual construction which added up to a village much fuller of symbolic implications than real architects were building at the time, much more expressive of the dreams of the temporary inhabitants” (Halprin, 1996: 241).

Fig. 32

Plano realizado por Lawrence Halprin en septiembre de 1980 indicando la localización en el complejo del Sea Ranch de las actividades y localizaciones del workshop. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 286.

Sea Ranch.

Las experiencias tridimensionales que permitieron a los alumnos expresar sueños a través de formas construidas no pueden dejar de verse como la expresión *amateur* de la macro operación de asentamiento desarrollada por Halprin ni del intento de reproducir un paraíso particular que Moore pone en práctica en las unidades del Condominio en un proceso de abstracción de lugar y creatividad aplicable a varias escalas.

Sin valorar las indudables ventajas en la evolución personal de los alumnos, los llamados Halprin Workshops constatan el cambio en la instrucción académica de finales de los años 60 y, sobre todo, confirman la influencia que la operación Sea Ranch ejerció como modelo, no solo de adaptación de un estilo arquitectónico, sino de la posibilidad de entender la arquitectura como lenguaje universal en la construcción de sueños y el territorio como marco, textual o poético, para el desarrollo de éstos o de cualquier proceso de diseño.

En enero de 2001, un incendio en la zona destruyó por completo la cabaña de los Halprin y todas sus pertenencias, siendo la firma de arquitectos Moore Ruble Yuddell (uno de los últimos estudios de los que Moore formó parte antes de su fallecimiento) los encargados de una reconstrucción que ocupó la misma huella²⁹ que la vivienda original. Tratando de conservar la memoria del entorno, pero incapaz³⁰ de obviar 40 años de diferencia, la nueva vivienda cierra el círculo de una forma de entender la relación entre arquitectura y paisaje capaz de condicionar la vida doméstica, alcanzado la condición de marco creativo tan literal como poético.

29. Confirmando la absoluta confianza sobre la importancia de la selección y adaptación del entorno a la arquitectura “soñada” 35 años atrás.

30. No queda en la nueva vivienda, más allá de su posición heredada, nada que permita ligarla a las edificaciones que construyeron la totalidad de la operación a comienzos de los sesenta. El abandono de todo carácter experimental en favor de una sofisticación cosmética incorpora la vivienda a la totalidad de “arquitectura especulativa” que se apodera del espacio desde hace más de dos décadas.

Fig. 33

Vista exterior de la cabaña Halprin con el matrimonio y sus alumnos de arquitectura de la UCLA durante el workshop. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 288.

Lo docente. La clase de 1970

Si algo ha tratado de establecer como verdad el presente texto es el hecho de que el diseño y construcción del Condominio I tiene derecho a ser considerado como una más de las manifestaciones que, a lo largo de la década de los 60, revelan un cambio de rumbo en la producción arquitectónica. Sin embargo, su consecuente influencia en generaciones posteriores se produjo no solo en el ámbito profesional, sino también en el académico, siendo posible determinar la definición de un nuevo marco docente consecuencia de la difusión frenética del “ideario Sea Ranch”.

En marzo del año 1989, la *American Collegiate Schools of Architecture* en colaboración con el *American Institute of Architects* concede a Charles Moore la *Topaz Medallion for Excellence in Architectural Education*, reconociendo su labor docente desempeñada en universidades tan dispares como Princeton, Berkeley, Yale, UCLA o Austin. Del fallo del jurado encargado de conceder el galardón se destacaba no solo su dedicación académica durante más de 30 años, sino el haberse erigido como fuerza inspiradora capaz de transformar el carácter de la educación arquitectónica de las nuevas generaciones de arquitectos (profesores futuros) desde comienzos de los años 60.

Una mirada a la historia a través de los escritos del propio Moore y de otros contemporáneos revela que, aunque merecido, tal reconocimiento no mostraba todos los aspectos de una vida académica tachada en ocasiones de una ligereza intelectual producto de su concepción experiencial de la producción arquitectónica³¹. La búsqueda de la imagen poética y evocadora como fuente principal de diseño y su aproximación a la fenomenología iniciada durante los tempranos años 60 se concretaban en un discurso carente, para muchos, de sustrato teórico.

Un interés por la percepción del habitante que, no obstante, produce resultados sorprendentemente exitosos en el plano profesional con la materialización del Condominio I del conjunto Sea Ranch, primer encargo de entidad otorgado a MLTW y objeto de la presente investigación.

Su concepción “residual” como conjunto de segunda residencia y el hecho

Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

31. A comienzos de la década de los 60, con Moore como director de Arquitectura de la Universidad de Berkeley, se desatan un conjunto de disturbios liderados por estudiantes a favor de los derechos civiles como continuación de un largo verano (el del año 1964) de protestas. Lejos de condenar los hechos, Charles Moore apoya la postura estudiantil, granjeándose la enemistad de parte del claustro. Bien a causa de dicho apoyo o de las habladurías en torno a su sexualidad, le es negada una más que esperada promoción a un puesto de catedrático que se escuda en vagas excusas relacionadas con sus métodos docentes. Tres años más tarde, la propuesta de plan de estudios para los alumnos, provoca que profesores encargados de otros departamentos, recuperen las acusaciones en torno a la escaso peso intelectual de sus métodos.

Fig. 37

Fig. 38

Fig. 39

de formar parte de una actuación de mayor escala integrada por proyectos de estudios de arquitectura consolidados no evitó, como se ha mostrado a través de estas líneas, que el Condominio I pronto se erigiera como centro de atención de la operación. Su aspecto compacto y masivo, su localización mimética con el paisaje circundante y el contraste entre un exterior “al estilo de la bahía”³² y un evocador interior llaman la atención, para sorpresa de todos, no sólo de la crítica, sino también de una generación de jóvenes arquitectos aspirantes capaces de vislumbrar una alternativa al establecido estilo internacional y que tienen “acceso” al edificio a través de toda clase de publicaciones surgidas tras su conclusión.

La declaración de intenciones marcada por el Condominio afecta del mismo modo a la vida académica de Moore quien, inmediatamente después de su conclusión, abandona la Universidad de Berkeley para integrarse en el equipo docente de Yale como director del departamento de arte y arquitectura en sustitución de Paul Rudolph³³. Con la intención de continuar una línea de pensamiento académico iniciada en Berkeley en 1959 –que cosechó no pocos detractores–, Moore llama a formar parte de su equipo a Kent Bloomer, con quien decide encargarse de la clase de primer año poniendo en práctica un método de enseñanza íntimamente ligado al fin experiencial de la arquitectura alejado de los cursos de historia de la arquitectura “Scully lo tenía controlado”³⁴ (Moore 1984: 154).

El caldo de cultivo parecía ser el adecuado, no resultando descabellado afirmar, tras las declaraciones de muchos de ellos en años posteriores³⁵, que los 25 alumnos que comenzaron el curso en septiembre de 1966 (la llamada clase de 1970) estaban convencidos de que el Condominio I era algo especial. En una sociedad plagada de cambios, nacientes movimientos de protesta en torno a cuestiones políticas³⁶ y a un sistema académico basado en exclusividad en el análisis histórico, la operación Sea Ranch se erige como una reacción necesaria al abrumador buen gusto del Movimiento Moderno imperante hasta el momento. La materialidad despojada, el uso de estructuras heredadas de las construcciones aledañas y la ausencia de complejo al elevar lo vernáculo a la categoría de edificación contemporánea inflaman a unos jóvenes espíritus predispuestos al cambio.

32. Como ya se ha mencionado a lo largo del texto *Bay Region Style* es una expresión recogida por Lewis Mumford en el año 1947 para describir los intentos de ciertos arquitectos por plantear una alternativa de Movimiento Moderno capaz de saltar por encima de los límites establecidos por el estilo internacional y asimilar una estética vernácula. En torno a esta cuestión, el propio Moore afirma “Empecé a pensar en mí mismo como un arquitecto de la zona de la bahía”, en el original “I had started out thinking of myself as a ‘Bay Region Architect’”.

33. Tras la renuncia de Paul Rudolph, Vincent Scully, historiador de arquitectura de Yale, trata de promocionar a su protegido, Robert Venturi. Sin embargo, el hecho de que ambos contaran en el campus con ciertos enemigos (en palabras del propio Moore) y de que el rector de la Universidad buscara alguien de fama internacional, como la que había procurado el Sea Ranch durante todo el año, elevan a Charles Moore al puesto.

34. En el original “Scully had those sewed up”.

35. Ver F. Andrus Burr, “Learning under Moore,” *GA Houses*, julio 12, 1980, 172-179.

36. Como los denominados *Yale Riots*, o disturbios de origen racial en la Universidad de Yale en el año 1967.

“Realmente parecía un granero. Realmente parecía una edificación minera. Estaba pensado para ser visto de esa manera”³⁷

Moore y Bloomer aprovechan el clima favorable para desarrollar un plan de estudios que, inspirado por el éxito Sea Ranch, comienza por la desprogramación. La propuesta de ejercicios de aparente simplicidad en torno al diseño (¿cómo se unen dos materiales?, ¿cómo se usa un baño?) trataba de romper con las ideas preconcebidas acerca de la creación arquitectónica y alentar las propuestas intuitivas alejadas de la recurrente imitación de arquitecturas contemporáneas. Se animaba, igualmente, a enfatizar la alusión a elementos de la arquitectura histórica³⁸ como base de creación “probada” desde la que extender un proceso propio, en una programación docente que parece seguir punto por punto el guión de proyecto empleado en el Condominio I un par de años antes.

Tal desarrollo, desprogramado y autónomo, de ejercicios en los que los alumnos eran invitados a tratar a los profesores como simples guías, iba acompañado de un halo de cierta vaguedad relacionada con el autoaprendizaje de estudiantes noveles que trajo consigo una amplia variedad de reacciones. Fluctuando de aquellos que se movían entre la frustración e incertidumbre a los poseedores de una automotivación extrema, la realidad que se impuso fue, en todo caso, la generación de un grupo cohesionado con fuertes valores de colaboración y trabajo en equipo.

El aprendizaje no tenía, sin embargo, vocación de mantenerse en un plano que, si bien parecía poco convencional, no pasaba de la propuesta teórica, sino que, en la incesante búsqueda de autenticidad de Moore (entendida como la capacidad de una arquitectura de ser única, no solo en su forma, sino en la experiencia que es capaz de ofrecer) parecía natural el salto a la acción. Dos factores contribuían a hacer innegable la necesidad de un baño de realidad. Por un lado, el sentimiento que a lo largo de los años había acompañado a los alumnos de Yale como poseedores de una arraigada identidad propia³⁹, alejada de lo genérico y que la cohesión de grupo bajo la dirección de Moore y Bloomer les llevó a desarrollar.

Esta certeza sobre su singularidad se relacionaba en parte con el rechazo al elitismo presente en otras instituciones universitarias encarnado en figuras

37. En el original “It really looked like a barn. It really looked like mine buildings. It was intended to look that way”. F. Andrus Burr, “Learning under Moore,” *GA Houses*, julio 12, 1980, 173.

38. Durante el año en que afianza su posición docente en Yale, Charles Moore, trabajando a distancia con William Turnbull, se encuentra en pleno proceso de desarrollo de la Johnsons House. La organización de toda la vivienda en torno a un edículo octogonal que ha evolucionado desde su forma en el Condominio, confirma el interés por el significado de elementos importados de la historia, presente aún en Moore.

39. Consecuencia del fuerte vínculo de pertenencia a una institución de renombre y que unos años después servirá para generar cohesión en torno a un movimiento como el de los *Supergraphics*.

Fig. 40

Planimetría del edificio construido finalmente con motivo del Yale Building Project New Zion (Kentucky, 1967). De arriba a abajo y de izquierda a derecha: planta primera, planta baja, sección, sección fugada. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Septiembre 1967, p. 168.

tales como David Sellers, alumno de una generación inmediatamente precedente a la clase de los 70 que bajo el manto de Paul Rudolph fue capaz de diseñar y construir un conjunto de viviendas conocidas como *Princkly Mountains*⁴⁰ cuya materialización despertaba la admiración de un alumnado más joven y ávido por enfrentarse, en contraposición a sus predecesores, a la realidad constructiva.

Junto a tal actitud, el panorama político-social imperante actuaba como acelerante de la demanda de la puesta en práctica arquitectónica; la sensación de inestabilidad constante parecía hacer innecesaria una formación canónica cuyos adalides se equiparaban en el imaginario estudiantil a los denostados líderes políticos. “Condenados Nixon y Agnew, Pevsner y Giedion eran los siguientes”⁴¹ (Burr, 1967: 176), el tiempo de los héroes había llegado a su fin.

La oportunidad que parecía latir en el pulso de todos, profesores y alumnos, llegó en el segundo semestre del curso del 66 como resultado de la independiente puesta en práctica de inquietudes llevada a cabo por algunos alumnos del curso anterior. Estos, decididos a involucrarse de lleno en la problemática social y animados por Bob Swenson, un estudiante con cierta implicación política en Kentucky, entran en contacto con la dirección del “Proyecto Cristiano Apalache” para formar parte de un proyecto residencial privado de bajo coste en la zona este del estado. Decididos a pasar el verano “construyendo”, el *Group Nine*, como deciden hacerse llamar, descubre a lo largo de las semanas de trabajo una nueva oportunidad de proyecto, el diseño y construcción de un pequeño centro comunitario en New Zion, una población de no más de 200 habitantes en las montañas Apalaches. Incapaces de hacer frente al mismo, pero convencidos de que la mejor manera de conocer los problemas de construir un edificio era, precisamente, construyendo uno, proponen a la universidad el desarrollo del proyecto por parte de los alumnos de primer curso del año siguiente, la clase de 1970. Oportunidad inigualable de dar forma a un discurso, un obsesionado Charles Moore no solo hace suya la propuesta sino que modifica su carácter de actividad extracurricular para incorporarla al plan de estudios de forma integral y con vocación de continuidad para el alumnado.

Fig. 41

Fig. 42

40. Los estudiantes envidiaban el hecho de que David hubiera llegado a construir las viviendas durante su formación en Yale, refiriéndose a ellas (positivamente) bajo el lema de lo anti —intelectual. Lejos de parecer peyorativo, los alumnos de la clase de 1970 encontraban en tal definición una cualidad deseable para sus propios proyectos, que la elección de las *Prickly Mountains* para la exposición *Forty Under Forty* no hizo más que confirmar.

41. En el original “(...) condemn[ing] Nixon and Agnew one moment, Pevsner and Giedion the next”.

Fig. 43

Fig. 44

Fig. 45

La idea principal del curso se basaba en realizar un diseño en connivencia con las necesidades de los habitantes consensuadas a través de la *New Zion Community Association* y de un conjunto de visitas a la zona llevadas a cabo por grupos de alumnos del curso

“(...) enviamos pequeñas delegaciones de estudiantes para hablar con la gente de New Zion y descubrir que necesitaba la comunidad”⁴²

para concluir con la construcción del centro durante la primavera.

El primer semestre del curso fue, pues, el resultado de la combinación de un conjunto de los mencionados ejercicios de desprogramación y de la concreción del diseño del New Zion mediante la organización de un concurso interno entre un total de 6 grupos de alumnos. Bajo un nombre relacionado con el sistema planteado -constructivo o programático-, cada uno de ellos, formado por grupos de 4 a 9 alumnos, presentó una propuesta de diseño de entre las que fueron seleccionadas 3. Resultó finalmente ganador, por mera elección estudiantil⁴³, el diseño bajo el lema *Group-Group*.

Contendedor -en lo intelectual- de muchas de las ideas que Gaston Bachelard había enunciado una década antes y como anticipo a mucha de la posterior producción arquitectónica de Moore, el New Zion Community Centre, de programa plural, se concibe como un conjunto “adoméstico” destinado a resultar contenedor del personal mundo recreativo de los habitantes del pueblo. Así como el Condominio I era entendido como una gran cáscara en cuyo interior se desarrollaba un delicado universo dedicado al mundo interior del habitante, New Zion Centre también busca convertirse en un escenario de cosas inesperadas, en un ámbito alejado de la escala de vivienda. La imagen general recupera la idea de gran cobertizo dentro del cual los usos definidos se agrupan en un gigantesco muro equipado, liberando dos tercios del espacio total para el alojamiento de las previstas actividades lúdicas.

Mas allá de las cuestiones de diseño, tan íntimamente arraigadas a la estética vernácula de MLTW en aquellos años⁴⁴, la construcción del conjunto constituyó el grueso de la experiencia, creándose un organigrama de tiempos, mano de obra y presupuestos que concluyó con una estimación de 30 traba-

42. En el original “(...) we sent small delegations of students to talk with the people of New Zion to find out what their community need were”. Alberto Lau, “Out of the atelier and into reality,” *Progressive Architecture*, septiembre 9, 1967, 167.

43. Que adelantaba la absoluta creencia de Moore, desarrollada en años posteriores, en el éxito de la arquitectura participativa.

44. Es imposible mirar las imágenes del edificio terminado y no reconocer la sombra de *Bihler Point* o de cualquiera de las viviendas que conformaban el perfil original del Sea Ranch.

jadores a tiempo completo y 18 días de trabajo que terminaron por transformarse en 8 delirantes semanas, durante las cuales distintos grupos de trabajo acometieron la materialización de un vago diseño y de tantas incertidumbres como, por otra parte previsibles, contratiempos⁴⁵.

El resultado fue un edificio tan representativo del nuevo espíritu como milagro en su ejecución que, sin llegar a concluir el acabado de sus interiores, cumplió con el establecido presupuesto de 4.000\$⁴⁶ y sembró en muchos estudiantes el amor por la concreción real de la idea, como objetivo último de la formación arquitectónica. Una poderosa sensación que pronto traspasó las fronteras de la universidad y alcanzó los medios de difusión que comenzaron a dar cobertura a la experiencia estudiantil. En septiembre de ese mismo año, New Zion fue portada del número de septiembre de la revista *Progressive Architecture*.

Los alumnos de la clase de 1970 fueron objeto de una experiencia que condicionó en uno u otro sentido su futuro profesional, ligado en todos los casos a una estrecha relación con Moore que se mantuvo a lo largo de los años, pero no impidió la abierta polémica que se extendió en el ámbito académico.

Proliferaron las opiniones de aquellos que, como miembros del cuerpo académico, sin denostar la exigencia, acusaban toda ausencia de base teórica y, una vista a las declaraciones de los alumnos de la época (adalides de una formación intuitiva que consideraban positiva) parece apoyar tal afirmación. Las condiciones particulares del entorno apoyaron la anhelante necesidad de participación de los jóvenes en cualquier ámbito de “construcción” de una nueva sociedad y la propuesta de Charles Moore, indisoluble de un particular carácter, se erigió como la perfecta oportunidad. No pocos fueron los que se apartaron del camino académico para continuar con la experiencia New Zion, y los testimonios de aquellos años afirman categóricamente el carácter anti-intelectual, no por ello negativo, de la formación, en contraposición a las múltiples capas de significado de los estudiantes de Yale una década más tarde⁴⁷. Preguntado al respecto unos años más tarde, Robert Yudell, último socio de Moore y alumno en Yale durante aquellos años, recordaba la validez del método de aprendizaje “El enfoque de Charles desmitificó completamente para mí el proceso de construcción”⁴⁸ (Yudell, 1984: 155).

45. Alberto Lau, un alumno perteneciente al equipo de construcción desveló, en una entrevista para *Progressive Architecture* en septiembre de 1967, los errores fruto de la inexperiencia y la mala planificación y consideración de los aspectos climáticos (una anunciada lluvia torrencial paralizó la construcción durante casi una semana). El propio Moore calificó la conclusión del edificio de auténtico “milagro”.

46. La operación reproduce las experiencias con la construcción de proyectos de la década de los 60 incluso en el ajustado presupuesto que, de nuevo (como en Orinda, como en el Condominio), llega a ser una variable más del proyecto.

47. Recordemos el elitismo intelectual de corrientes como la de los *Supergraphics*. Ver capítulo 8.

48. En el original “Charles’s approach completely demystified the building process for me”.

Fig. 46

Alumnos colocando parte del cerramiento del New Zion Community Center. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Septiembre 1967, p. 169.

No existe, sin embargo, ninguna alusión directa de Moore a la ausencia de sustrato teórico. Antes bien, el desarrollo de las capacidades perceptivas de la arquitectura, la recuperación de las construcciones vernáculas, o el recurrente *gathering images*⁴⁹ necesarios para la obtención de una arquitectura auténtica conformaban una base discursiva, de raíces fenomenológicas, centro de la mayor parte de sus escritos. Resulta tan reductor asociar el trabajo en maqueta a un proceso de diseño basado específicamente en la prueba-error y carente de intención como acusar de parcial el dibujo en dos dimensiones, pero ninguno puede ser asociado a la ausencia de seriedad.

La utopía pedagógica de Charles Moore quedó, como siempre sucede cuando hablamos de anhelo, ahogada por sus muchos inconvenientes, pero las bondades resultantes fueron sólo un complemento más a un discurso, el de la arquitectura perceptiva, tan sólido como cualquier otro de base conceptual, y pasados los 60, con un hilo conductor inevitable: el rechazo del dogma.

En la actualidad la experiencia *First Year Building Project*, que no puede entenderse desligada del Condominio o de las experiencias constructiva de principios de los 60, es obligatoria para todos los alumnos de primer año de grado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale.

49. Motivados por su profesor, los alumnos dedicaban parte de su tiempo dedicado al diseño al *gathering images* -en una interpretación personal de las enseñanzas de Jean Labatut en Princeton- y que no implicaba más que el rastreo de todo tipo de imágenes relacionadas con arquitecturas pretéritas capaz de despertar una imagen poética en el interior del habitante/usuario. Partiendo de la idea de que todo perceptor de arquitectura se pregunta en primer término “¿es cómo algo que haya visto antes?”, Moore pretendía controlar la imagen percibida del edificio mediante el juego de elementos simbólicos. Tal idea aunaba sus ansias de producir arquitectura auténtica y con capacidad de generar experiencias propias, previas a la inmersión más profunda en el mundo fenomenológico.

Fig. 47

Imagen del exterior del New Zion Community Center en Kentucky. Portada del número de septiembre de 1967 de la revista *Progressive Architecture*.

El Sea Ranch hoy. La adaptable resistencia de la cotidianidad americana.

“On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait”

Tenía razón Nicolas Bouvier cuando afirmaba (en su libro *L'usage du monde*, publicado en 1963) que quien emprende un viaje no es el mismo que regresa de él, en una reflexión que probablemente compartan todos los que han llegado hasta el Sea Ranch.

Porque la aventura que se inició (también) en el año 63 no deja de ser la de un conjunto de viajes. Una concatenación de potenciales descubrimientos cuya importancia va más allá del destino físico o mental.

El viaje en avión durante el que Al Boeke descubre, casi como un explorador romántico, la finca, el viaje de Halprin al territorio que permite sentar las bases de un urbanismo específico o el viaje de MLTW al lugar en el año 74 que permite comprobar la evolución de una apuesta personal. Todos ellos se entienden como origen de un sinfín de trayectos que tienen como centro un espacio físico limitado, y que pasando por la luna de miel de Robert Venturi, los trabajos sobre el terreno o las largas jornadas de trabajo en toda clase de proyectos, llevan hasta el viaje nunca realizado que en el año 92 Charles Moore y David Littlejohn planean con destino Sea Ranch, y que se ve interrumpido por el fallecimiento del propio Moore.

Pero también es el resultado de un viaje mental cuyo origen se sitúa mucho antes de la operación y que permite que los sueños de un número de personas desconocidas se unan de forma casi milagrosa para la creación de la experiencia.

En resumen, el Sea Ranch es el origen de muchos viajes, el fin de algunos otros y en todo caso un enorme hallazgo, resultado a su vez de los hallazgos que otros hicieron antes, cuyo valor nunca se encuentra en el estado final, sino en los estados intermedios tal y como afirmaba T. S. Elliot, poeta favorito de Moore.

Creer en la certeza de esta afirmación hace necesario plantear la presente

Fig. 48

Alzado sureste del Condominio I mostrando las Unidades 1, 2, 3, 4 y el cerramiento exterior de la Unidad 5 del total de las 10 que componen el conjunto. La imagen, aunque parcial, es capaz de mostrar la especial situación de la pieza con respecto al paisaje y adelantar la búsqueda de nuevos planteamientos pervirtiendo los sistemas constructivos tradicionales.. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.

investigación como un periplo teórico solo capaz de dar consistencia a sus descubrimientos (algunos de ellos apenas intuitos, otros resultado de una convicción personal) a través del viaje físico.

Con el total convencimiento en esa necesidad, el 23 de agosto de 2016 dió comienzo un viaje hacia el Sea Ranch cuyas etapas, no tanto por el interés en reconstruir los escenarios que inundaron la mente de sus creadores como por el aislamiento del lugar, reproducen aquellas relatadas desde el año 63 por los responsables del proyecto.

Si bien en el camino que se inicia desde el aeropuerto Internacional de San Francisco cualquier evidencia sobre la especialidad del destino es inexistente, si adquiere dimensión real la identidad propia de una costa oeste que se diferencia radicalmente de su contraria. La inmediatez de la inmensidad pacífica y su responsabilidad en la presencia constante de una fría brisa acompañan a una silueta construida que parece constatar la sensación de encontrarnos en la verdadera América; la que relega al este, con un carácter condescendiente, a la categoría de una reinventada Europa. Una sensación que aumenta significativamente al dejar atrás la ciudad y adentrarse en el Condado de Sonoma para descubrir un camino, el de la US 101 (también conocida, en un poético adelanto a nuestro destino como *Redwood Highway*) salpicado por construcciones que modifican el perfil del paisaje tiñéndolo del tono pardo de la madera de secuoya, protagonista indiscutible de toda manifestación natural en la zona.

La presencia de estas edificaciones de carácter rural solo empieza a convertirse en verdaderamente determinante cuando la US 101 se deja atrás para, desde la salida 479, comenzar a adentrarse en una intrincada maraña de carreteras locales que, desde Petaluma, atraviesan vastas extensiones de cultivo, maíz en su mayoría, y espacios destinados al pastoreo. Es en este espacio donde las construcciones auxiliares a las labores agrarias en unos casos y residenciales en otros se convierten en el paisaje urbano común, asignando a la idea de cabaña el calificativo de americana.

Es difícil dejar de ver tales construcciones, combinadas con otras estructuras prefabricadas o con viviendas en las que el *ballon frame* adquiere una dimensión más sofisticada, sin pensar en que integran un paisaje muy similar a aquél que los responsables de la operación Sea Ranch encontraron hace más de 50 años y que sus maestros, los representantes de la *Bay Area*, elevaron a la categoría de arquitectura con mayúsculas. Así, a lo largo de la *Shoreline*

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 51

Fig. 52

Fig. 53

Fig. 54

Highway, es posible encontrar pequeñas viviendas o grandes complejos agrícolas que no resultarían extraños en un recopilatorio de las obras de Richard Maybeck o incluso del propio William Wurster, y que con el avanzar de los kilómetros contribuyen a la construcción de un paisaje mental homogéneo. Una idea de “estilo” que rápidamente se asienta en nuestra memoria visual y para cuya formación no han sido necesarias más que unas decenas de millas recorridas.

Pero si a estas alturas del camino la arquitectura ya deja claro parte del ideario referencial subyacente en Halprin, Esherick y los miembros de MLTW –al menos en su vertiente más puramente americana–, la identificación de un entorno específico se realiza de forma paulatina. A pesar de que se mantiene la dependencia climática del Pacífico evidente desde el aterrizaje en San Francisco, el paisaje que se aleja del núcleo urbano es amable, con una cualificación casi doméstica que se prolonga hasta la llegada a la costa en Bodega Bay. El acceso a la población costera –escenario durante el mismo año que dio comienzo la operación Sea Ranch, de una de las fantasías de Alfred Hitchcock, *The Birds*–, supone un cambio total en una orografía que se hace abrupta y compleja para desembocar en una bahía, auténtica puerta natural desde el océano al condado de Sonoma. Las edificaciones, desperdigadas y animadas por la cartelera Pop que acompañó el estallido turístico del lugar en los 60 (resultado de las vanguardias contraculturales de la vecina capital de San Francisco), combinan el ideal de la cabaña americana confirmado durante las últimas 60 millas con un eclecticismo propio de ciudad costera animada por un tursismo nacional que oscila entre su consideración original como lugar de avistamiento de aves y paraíso mitificado por cinéfilos. El paisaje parece contrastar, sin embargo, con la aparente afabilidad de un lugar que, como se puede comprobar más adelante, resulta ser el último reducto auténticamente urbano hasta la llegada al Sea Ranch (si es que éste puede adquirir tal consideración), mostrando una cara opuesta a la monotonía que acompaña el viaje desde San Francisco. Como si de una barrera invisible se tratase, la llegada a la bahía parece potenciar la dureza de los elementos climáticos, pero también topográficos, manteniéndolos “a raya” pero adelantando su potencial desarrollo. El viento es más frío, las nubes más amenazadoras y el límite se construye a través de grandes formaciones rocosas que, desde este punto, avanzan hacia el norte.

Desde el puerto de la ciudad, núcleo central de la población, la *Route 1*, que en este punto toma la denominación de *Bay Highway* conecta, esta vez bordeando la costa, directamente con el Sea Ranch, permitiendo, a lo largo de las 40 millas restantes, comprobar la realidad de un paisaje del que la bahía solo muestra un pequeño avance. El límite rocoso de un continente que muestra su origen geológico en el aterrazado natural hacia el océano queda a la izquierda de un camino que ve limitado su extremo opuesto a través de bosques de roble y secuoya, más densos con el avance hacia el norte. Roca y vegetación definen un camino escasamente transitado (en contraposición a las congestionadas primeras 90 millas, escape de los habitantes de San Francisco) cuyo trazado parece, por momentos, luchar por mantener su forma. La arquitectura, sin desaparecer, se ve materializada en edificaciones aisladas que, ahora sí, se rinden a la supremacía de la secuoya como material de construcción y a la apabullante naturaleza en la que se integran, cabe la duda en muchos casos de si por voluntad propia o no. Así, el paisaje se transforma en este camino en el único protagonista del recorrido, quedando a su voluntad la percepción de una costa que durante millas queda oculta de la visión para aparecer de repente y transformarse en el único límite de la *Highway 1*.

La profunda influencia que el entorno ejerció sobre los creadores de la operación y que, en cada uno de los escritos sobre el lugar adquiere la categoría de punto de partida, se hace realmente evidente en este camino que parece convertir al Condominio en la respuesta natural de un territorio que se encarga de dejar las pistas necesarias para su descubrimiento.

La última de ellas es Fort Ross, asentamiento ruso de finales del siglo XIX cuya formalización, basada de nuevo en la materia autóctona y objeto de múltiples referencias por parte de Charles Moore, se convierte en la última etapa antes de la llegada al Sea Ranch y en una referencia más simbólica que real (dada su procedencia “forastera”) a la arquitectura americana diseminada por la costa.

El Sea Ranch, hoy, aparece de repente, de una forma, sin embargo, completamente alejada a la imagen mental proporcionada por las fotografías de Morley Baer. Donde en el año 65 una pradera despojada se ofrecía como trampolín al Pacífico -salpicada por los macizos perpendiculares a la costa y dominada por el Sea Ranch Lodge pegado a la carretera- y el Condominio I se intuía aislado frente a la costa, se agrupan hoy la vegetación descuidada

Fig. 55

Fig. 56

y un conjunto de edificaciones auxiliares. Un conjunto extraño para aquellos que llegan (que llegamos) con una imagen preconcebida que convierte en único elemento reconocible de la operación un pequeño cartel con el símbolo diseñado por Barbara Stauffacher que indica el desvío necesario para acceder al parking del hotel.

Incluso desde allí es difícil entender la organización de una estructura cuya imagen se muestra muy distinta a la ofrecida por la documentación gráfica existente.

El Sea Ranch Lodge mantiene su estructura general y su reconocible materialidad (muy castigada por el paso del tiempo) que perviven por encima de un renovado diseño interior destinado a las visitas turísticas, a toda vista escasas. No es, sin embargo, la inevitable adaptación interior la responsable de la total desorientación, sino la incapacidad de reconocer cualquiera de los elementos originales de la operación global.

Las indicaciones para llegar al Condominio no hacen sino corroborar la primera sensación, y el que debía ser un natural descenso hasta el borde del acantilado se ve interrumpido por una explosión de vegetación y la primera edificación (desde nuestra llegada) posterior a la ordenación inicial, un bloque o condominio de proporciones regulares y construido con una madera que nada tiene que ver con el lenguaje original.

La llegada al edificio centro de este texto permite aclarar una relación con el entorno que, poco a poco, se alinea con los planteamientos teóricos. Desde el acceso hacia el norte la escarpada costa no admite más construcción que la original *Bhiler Point* (con su perfil tan idéntico a cualquiera de las estructuras que flanquean la *Route 1* y tan reconocible al mismo tiempo) y solo a lo lejos, en dirección septentrional, parecen adivinarse las siluetas de una concentración urbana (paradójicamente dispersa) cuya densidad es difícil de determinar. Hacia el sur, sin embargo, entre el edificio y el acceso desde la carretera, la vegetación, aparentemente descuidada, o al menos olvidada la ordenación inicial, se ve interrumpida por una hilera de viviendas de lo que parece ser roble teñido en tono anaranjado. El, en apariencia, nuevo condominio, es una contrucción nueva, de 4 unidades que se orientan directamente hacia la costa en una posición ligeramente girada con respecto al Condominio original de la que la separan apenas 50 metros. Una distancia cuya brevedad hace imposible repetir la icónica imagen de Baer desde la llegada, y que puede entenderse como síntesis de la evolución de un espacio que ha sido capaz de manejar a su favor las reglas marcadas para dar forma a una

operación de urbanismo especulativo.

Entrar en el edificio, sin embargo, supone dar un salto en el tiempo. La única diferencia apreciable en el acceso destinado a aparcamiento y las fotos del año 65 radica en la marca y modelo de los vehículos; y toda referencia a las más de cinco décadas de diferencia desaparece al entrar en el segundo patio del conjunto. A diferencia del Sea Ranch Lodge, el revestimiento de madera se conserva a la perfección y las luminarias y rótulos que identifican las unidades son los originales, así como las limitadas vistas de la costa. La escalera de bajada, a base de listones irregulares de secoya, y la vegetación parecen parte del paisaje y su naturaleza artificial solo queda desvelada en la aparición de una sencilla barandilla de tubo de acero que conecta la Unidad 1 (más elevada) con el paso hacia la costa que se abre entre las Unidades 5 y 6.

Esta sensación, traspasado el primer filtro, de resistencia al paso del tiempo se mantiene cuando entramos en la Unidad 7, única del conjunto que se ofrece como destino vacacional. Como si de un espacio habitado por el propio Moore se tratase, la primera impresión del lugar se difumina entre un mar de objetos, colecciones y recolecciones, recuerdos de otros visitantes o viejas imágenes, muestra real de que el último estadio del espacio doméstico solo se alcanza a través de la ocupación. Una última piel de elementos que, sin embargo, no altera en absoluto la comprensión de un espacio que mantiene en su sitio los elementos originales.

En primer lugar, la gran estancia que se abre ante los visitantes (nosotros) mostrando un paisaje selectivo, una ventana con vistas a la bahía sur (en la que, a través de los prismáticos, se descubre un león marino en pleno descanso) y un mirador hacia *Bihler Point* que permite salir de la vivienda y hacer frente al océano. Ambas roturas de la envolvente, específicas en forma y contenido se ven acompañadas de una luz ambiental que se desparrama por los distintos lucernarios: frente y sobre la escalera, sobre el baño y ocupando una posición central sobre la siguiente estructura que llama la atención en el conjunto, el edículo. Su posición con respecto al espacio general nada tiene que ver con la casualidad, con una iluminación dirigida desde la cubierta, una equidistante proximidad a las fachadas sur y este y un suelo bajo su soporte, que se hunde un par de escalones respecto a la cota de planta baja para dar forma a un espacio abierto y comprimido en el que se aloja una antigua chimenea, verdadero hogar del conjunto.

Si el acceso al espacio central ya revelaba un tratamiento de la materia refinado con respecto al salvaje interior, el edículo presenta un estadio superior

Fig. 57

Visión del patio interior del conjunto, el acceso desde el aparcamiento y la salida hacia la costa. Tomada desde la Unidad 10, la fotografía muestra la Unidad 1 en primer plano, la Unidad 6 al fondo y, en la parte derecha, el patio de acceso a la Unidad 7 y el privado de la Unidad 8. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.

de sofisticación, con un entablado pulido que da forma a un paramento suave y cuatro soportes ligeros de sección circular. Una apariencia matérica que vuelve a cambiar en la última de las estructuras que componen el espacio, la “casita” de servicios. Con una posición más tangencial que el edículo, el revestimiento de madera pintado en colores blanco y azul condiciona la percepción de hallarse ante un inmenso armario dentro del cual se aloja la cocina y el núcleo de escaleras. Éstas, con un suelo enmoquetado, conectan en esta unidad con un ala anexa de dos plantas ocupadas por otras tantas habitaciones y un baño, y según las directrices del tipo, con el aseo principal, situado sobre la cocina y que permite asomarse al centro de la estancia. La diversidad espacial que se consigue con un número escaso de elementos se hace evidente al habitante (a nosotros) de forma que cada individuo ocupa rápidamente su lugar: quien enciende la chimenea bajo el templete, quien se sienta en la mesa del mirador, quien trata de asomarse por el lucernario del baño o quien se hace dueño y señor del edículo. Todos somos capaces de encontrar un espacio que nos hace sentir en el centro de algo.

Esta imagen del lugar, auténtica en el interior del edificio, pero nueva sobre la soñada en lo que a entorno se refiere, se hace evidente, en una homotecia del viaje total, en el camino hacia el norte, a la búsqueda de las estructuras de los *Athletic Club #1* y *#2*. No solo, como ocurre en el Condominio, ambas edificaciones son difícilmente reconocibles en el entramado urbano, sino que el ordenado espacio costa-paradera-colina ha desaparecido en medio de un desarrollo urbano, artificialmente natural y 3 veces superior al definido en el planeamiento original. Construcciones “modernas” en las que el material de la zona actúa como mero revestimiento, grandes viviendas de inspiración suiza, y desescalados sucedáneos de la arquitectura original entre las que aún se reconocen algunas de las viviendas de Joseph Esherick o William Turnbull Jr. Un general desencanto en el que se adivinan algunos destellos de autenticidad; reconocibles y tremendamente valiosos.

La imagen general continua abrumando porque bastan los metros necesarios para tomar perspectiva de la bahía para dar valor a lo inconmensurable, pero las metas buscadas por los que soñaron una nueva patria de la domesticidad americana más sostenible, consciente e identitaria, hace tiempo que quedaron atrás.

El Condominio I, de entre todas las estructuras y como centro de la presente investigación, no ha sido capaz de adaptarse al cambio del tiempo. No ha hecho falta, el tiempo se ha adaptado a él.

Fig. 58

Fotografía panorámica del Condominio I y el Sea Ranch Lodge frente a la costa pacífica. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 33.

Figuras

- Fig. 01. Imagen exterior panorámica de las Hedgerow Houses (1966) en el complejo Sea Ranch, California, de Joseph Esherick. Fotografía de Jim Alinder escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 57.
- Fig. 02. Imagen exterior de la Hedgerow House One (1966) en el complejo Sea Ranch, California, de Joseph Esherick. Fotografía de Jim Alinder escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 58.
- Fig. 03. Imagen exterior panorámica del Sea Ranch Lodge (1968) en el complejo Sea Ranch, California, de Al Boeke y Louis McLane. Fotografía de Jim Alinder escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 82.
- Fig. 04. Imagen aérea del Sea Ranch Lodge (1968) en el complejo Sea Ranch, California, de Al Boeke y Louis McLane. Fotografía de Jim Alinder escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 85.
- Fig. 05. Imagen aérea de conjunto del Sea Gate Row en el complejo Sea Ranch. Fotografía de Jim Alinder escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 127.
- Fig. 06. Planta de la Lyndon-Wingwall House (1991) en el complejo Sea Ranch, California, de Lyndon/Buchanan Associates. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 129.
- Fig. 07. Binkerbarn. Imagen escaneada del libro *Architect: the Life and Work of Charles W. Moore*.
- Fig. 08. Vista axonométrica de la Casa Johnson (1965) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Dibujo de William Turnbull escaneado del libro *Charles Moore*, p. 42.
- Fig. 09. Imagen interior de la zona de estar de la Casa Johnson (1965) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Imagen escaneada del libro *The place of houses*, p. 145.
- Fig. 10. Vista exterior general, desde el norte, de la Lawrence House (1966) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 136.
- Fig. 11. Sección perspectiva de la Lawrence House (1966) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 136.
- Fig. 12. Vista exterior general, desde el sur, de la Lawrence House (1966) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Imagen escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 137.
- Fig. 13. Vista exterior general de la Shinefield House (1960-1977) en el complejo Sea Ranch, California, de Charles Moore y Dmitri Vedensky. Fotografía de John Nicolais escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 156.
- Fig. 14. Sección perspectiva de la Shinefield House (1960-1977) en el complejo Sea Ranch, California, de Charles Moore y Dmitri Vedensky. Fotografía de John Nicolais escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 156.
- Fig. 15. Vista exterior general de la Shinefield House (1960-1977) en el complejo Sea Ranch, California, de Charles Moore y Dmitri Vedensky. Fotografía de John Nicolais escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 157.
- Fig. 16. Imagen de detalle de las cubiertas de la Shinefield House (1960-1977) en el complejo Sea Ranch, California, de Charles Moore y Dmitri Vedensky. Fotografía de John Nicolais escaneada del número monográfico de A+U *The Work of Charles W. Moore*, p. 157.
- Fig. 17. Fotografía exterior de la Casa Johnson (1965) en el complejo Sea Ranch, California, de MLTW/Moore - Turnbull. Fotografía de Morley Baer escaneada del libro *Charles Moore*, p. 44.
- Fig. 18. Portada del catálogo de la exposición The Halprin Workshops 1966-1971, organizada por Columbia GSAPP en la Arthur Ross Architecture Gallery por la Universidad de Columbia en el año 2015 con el comisariado de Ellen Hartwell Alderman, Sarah Herda, William Whitaker. [ref. 05/11/2017, 12:20]. Web: <<https://www.arch.columbia.edu/exhibitions/6-the-halprin-workshops-1966-1971>>
- Fig. 19. Anna y Lawrence Halprin con sus alumnos en el Sea Ranch Workshop celebrado durante el verano de 1966 con estudiantes de arquitectura de la UCLA. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 241.
- Fig. 20. Lawrence Halprin con sus alumnos en el Sea Ranch Workshop celebrado durante el verano de 1966 con estudiantes de arquitectura de la UCLA. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 291.
- Fig. 21. Lawrence Halprin y Charles Moore con un grupo de alumnos en el estudio del primero, en San Francisco, California. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 290.
- Fig. 22. Instalación producida por los alumnos del workshop organizado por el matrimonio Halprin durante el verano de 1966 con estudiantes de arquitectura de la UCLA. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 241.
- Fig. 23. Instantánea de los alumnos asistentes a los workshops organizados en el Sea Ranch durante los años 1966-1971. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 289.
- Fig. 24. Instantánea de los alumnos asistentes a los workshops organizados en el Sea Ranch durante los años 1966-1971. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 289.
- Fig. 25. 'Twenty-Five-Year-Old'. Imagen de Alice Wingwall tomada en 1991 en honor del premio concedido por el AIA a la obra del Condominio I. En fotografía se ve el edificio como telón de fondo de una performance realizada por los alumnos de los *Halprin's Workshops*. Escaneada del libro de Charles Moore y Kevin Keim *An Architectural Life: Memoirs & Memories on Charles W. Moore*, p. 265.
- Fig. 26. Imagen exterior de la cabaña original de la familia Halprin en el complejo Sea Ranch, California. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 289.
- Fig. 27. Fotografía interior de la cabaña original de la familia Halprin en el complejo Sea Ranch, California. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 290.
- Fig. 28. Charles Moore pintando el interior de la cabaña de la familia Halprin en el complejo Sea Ranch, California. Imagen escaneada del libro *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, p. 245.
- Fig. 29. Detalle de la pintura realizada por Moore en el interior de la *Halprin Cabin*. Imagen escaneada del libro de Donlyn Lyndon y Jim Alinder *The Sea Ranch*, p. 288.
- Fig. 30. 'Nuestra casa quemada en el Sea Ranch' ('Our burnt house at Sea Ranch' en el original). Acuarela de Lawrence Halprin reflejando el estado de su casa tras el incendio que sufrió en el Año Nuevo de 2001. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 292.
- Fig. 31. 'Temprano en nuestra nueva casa del Sea Ranch' ('Early morning at the Sea Ranch new house' en el original). Acuarela de Lawrence Halprin mostrando el amanecer desde la nueva casa construida sobre las ruinas de la anterior. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 293.
- Fig. 32. Plano realizado por Lawrence Halprin en septiembre de 1980 indicando la localización en el complejo del Sea Ranch de las actividades y localizaciones del workshop. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 286.
- Fig. 33. Vista exterior de la cabaña Halprin con el matrimonio y sus alumnos de arquitectura de la UCLA durante el workshop. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 288.
- Fig. 34. Fotografía de los 4 integrantes de MLTW en el patio central del Condominio I del Sea Ranch. De izquierda a derecha: Richard Whitaker, Donlyn

- Lyndon, Charles W. Moore, William Turnbull. La fotografía fue realizada por Jim Alinder con motivo de la concesión de la medalla de oro de la AIA en 1991. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Febrero 1993, p. 85.
- Fig. 35. Charles Moore durante sus años como decano de Arquitectura de la Universidad de Yale con el profesor Kent Bloomer, con quien impartió clases y publicó el libro *Body, Memory and Architecture*. La imagen forma parte del libro *Architecture of Revolution: Charles Moore and Yale in the late 1960's* y está descargada de los archivos de noticias digitales de la Universidad de Yale. [ref. 05/11/2017, 13:10]. Web: <<http://digital.library.yale.edu/cdm/landingpage/collection/yale-ydn>>
- Fig. 36. Cartel del Symposium organizado en el año 2001 en la Universidad de Yale bajo el título *Architecture of Revolution: Charles Moore and Yale in the late 1960's*, que dio lugar a un libro con el mismo nombre. El diseño del cartel fue de los artistas Michael Beirut y Sunnie Giuglielmo y la imagen está tomada del sitio web del SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art). [ref. 05/11/2017, 13:15]. Web: <https://www.sfmoma.org/artist/Charles_Willard_Moore>
- Fig. 37. Charles Moore y sus alumnos del curso de 1970 de Yale trabajando en New Zion, Kentucky. Imagen escaneada del artículo de Andreas Burr 'Aprendiendo bajo Moore' ('Learning under Moore', en el original) publicado en la revista *GA Houses*, Núm. 7, 1980, p. 174.
- Fig. 38. Charles Moore trabajando en New Zion, Kentucky. Imagen escaneada del artículo de Andreas Burr 'Aprendiendo bajo Moore' ('Learning under Moore', en el original) publicado en la revista *GA Houses*, Núm. 7, 1980, p. 174.
- Fig. 39. Yale Building Project New Zion (Kentucky, 1967). Imagen de James Richter tomada del artículo '¿Podemos innovar aprendiendo? El diseño/construcción y el aprendizaje experiencial - Capacitación por construcción: experiencia a escala 1' ('Peut-on innover en apprenant? Le design/build et l'apprentissage expérientiel - Se former en construisant : l'expérience à l'échelle 1' en el original) publicado por Caroline Maniaque en la revista *d'a*, Núm. 250, Diciembre 2016. [ref. 05/11/2017, 13:25]. Web: <<http://www.darchitectures.com/da-numero-250.html>>
- Fig. 40. Planimetría del edificio construido finalmente con motivo del Yale Building Project New Zion (Kentucky, 1967). De arriba a abajo y de izquierda a derecha: planta primera, planta baja, sección, sección fugada. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Septiembre 1967, p. 168.
- Fig. 41. Bihler Point, estructura de granero en la costa atlántica próxima al Sea Ranch. Fotografía de la autora tomada durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 42. Un niño jugando delante del edificio construido en New Zion, Kentucky. Fotografía de Alberto Lau escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Septiembre 1967, p. 168.
- Fig. 43. Imagen del exterior del New Zion Community Center, construido con motivo del Yale Building Project New Zion en Kentucky, en 1967. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Septiembre 1967, p. 167.
- Fig. 44. Imagen del exterior del New Zion Community Center en Kentucky. Fotografía escaneada del artículo de Andreas Burr 'Learning under Moore' publicado en la revista *GA Houses*, Núm. 7, 1980, p. 175.
- Fig. 45. Imagen del exterior del New Zion Community Center en Kentucky. Fotografía escaneada del artículo de Andreas Burr 'Learning under Moore' publicado en la revista *GA Houses*, Núm. 7, 1980, p. 175.
- Fig. 46. Alumnos colocando parte del cerramiento del New Zion Community Center. Imagen escaneada de la revista *Progressive Architecture*, Septiembre 1967, p. 169.
- Fig. 47. Imagen del exterior del New Zion Community Center en Kentucky. Portada del número de septiembre de 1967 de la revista *Progressive Architecture*.
- Fig. 48. Alzado sureste del Condominio I mostrando las Unidades 1, 2, 3, 4 y el cerramiento exterior de la Unidad 5 del total de las 10 que componen el conjunto. La imagen, aunque parcial, es capaz de mostrar la especial situación de la pieza con respecto al paisaje y adelantar la búsqueda de nuevos planteamientos pervirtiendo los sistemas constructivos tradicionales. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 49. Patio central del conjunto. Escalera de conexión entre el acceso desde el aparcamiento y la salida hacia la costa. Al fondo, la Unidad 1. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 50. Vista del conjunto desde el acceso a la costa. De izquierda a derecha Unidades 7, 8, 10 y 1. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 51. Conexión entre el aparcamiento y el patio interior. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 52. Solarium exterior en el patio del conjunto. De izquierda a derecha Unidades 3, 4, 5 y 6. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 53. Esquina noroeste del conjunto desde el patio interior. Unidades 6 y 7. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 54. Acceso a la costa entre las Unidades 5 y 6. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 55. Acceso a la Unidad 7 desde el patio interior del conjunto. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 56. Identificación de cada una de las 10 unidades. Unidad 1. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 57. Visión del patio interior del conjunto, el acceso desde el aparcamiento y la salida hacia la costa. Tomada desde la Unidad 10, la fotografía muestra la Unidad 1 en primer plano, la Unidad 6 al fondo y, en la parte derecha, el patio de acceso a la Unidad 7 y el privado de la Unidad 8. Imagen tomada por la autora durante el mes de agosto de 2016.
- Fig. 58. Fotografía panorámica del Condominio I y el Sea Ranch Lodge frente a la costa pacífica. Imagen escaneada del libro *The Sea Ranch*, p. 33.

10

conclusiones

“You can endure a lot of mediocrity if the landscape is wonderful”

William Turnbull Jr.

La integral inclusión en el Posmodernismo a la que la operación Sea Ranch se vió sometida durante las décadas posteriores a su conclusión es responsable de estigmatizar un proyecto cuya base discursiva nada tiene que ver con las derivas *kitsch* a las que la obra de Charles Moore se entrega desde finales de los 70. Por encima de generalizaciones de estilo, la modificación temporal de los condicionantes de partida y la evolución de habitante y sociedad, la realidad es que el Condominio ha sido capaz de mantener su relación con el entorno y la formalización de sus unidades en un estado idéntico al que presentaba a su conclusión en el año 1965. O lo que es lo mismo, por encima del fracaso de las nobles intenciones resultado de la evolución contextual, el edificio materializa valores de la arquitectura contemporánea que merecen ser tenidos en cuenta en su consideración. La elaboración de un preciso discurso sobre sostenibilidad, la proposición de estrategias de producción arquitectónica que plantean una evolución sobre otros principios agotados, la desprejuiciada valentía de un lenguaje propio, la consideración instrumental o el trasvase (bilateral) de principios docentes hacen su aparición en el edificio. Todos ellos, complementarios, son responsables del carácter de una pieza muy por encima de su incorporación a uno u otro movimiento estilístico. Y todos ellos, también, colaboran en construir sobre el imaginario de principios de los 60 una cotidianidad única en su entorno y valiosa en sus planteamientos. Ésta merece su inclusión en las corrientes de reflexión sobre el habitar y su consideración como manifiesto en torno a lo doméstico capaz de defender su vigencia, su valor propositivo y su capacidad de adaptarse sin cambiar.

No es fácil prever los cambios, especialmente si estos están ligados al devenir de una sociedad determinada, de tal forma que las decisiones apoyadas en elementos susceptibles de modificación rara vez pueden alcanzar la condición de eternos.

La aventura Sea Ranch, y el desarrollo concreto del Condominio I, tiene mucho que ver con esto. A pesar de materializar un discurso pretendidamente atemporal, el proyecto parece no haber encontrado su lugar en la historia, debido, quizá, a una equívoca intuición del paso del tiempo a través de la obra o a su irremediable asociación con otras producciones arquitectónicas incluidas en el terreno de lo frívolo.

El primer supuesto nos hace pensar en el fracaso de las buenas intenciones provocado por el cambio de paradigma económico y sociocultural y las consecuentes modificaciones de las condiciones de partida del proyecto.

Del entorno, por un lado, sobre el que hoy yace un espíritu de desencanto resultado de la especulación rápida, fácil y masiva que lleva asolando el lugar desde hace más de cuatro décadas, minando las condiciones que, en términos de ecología y alejamiento de la suburbanización, Lawrence Halprin impuso a Al Boeke para desarrollar el planeamiento del lugar.

Pero también del habitante. La ausencia de prejuicios y la predisposición hacia una nueva domesticidad que acompañaban el espíritu “hippy-chic” de los 60, han dado paso a una renovada e intensa preocupación por los conceptos de propiedad y una particular necesidad de libertad paradójicamente desarrollada entre los límites (físicos) de lo privado como nueva variable de la ecuación cotidiana.

“(...) Descifrar una forma que encarne el centro del universo para una familia interesada en conseguirlo es una tarea compleja. Pero localizar docenas o incluso cientos de esos centros juntos, para ser habitados por personas cuyas identidades son generalmente descono-

cidas para el diseñador, se acerca a la creencia. Gran parte de nuestra práctica ha sido en ese campo débil, tratando de descubrir el grado en que las formas físicas y espacios pueden dar un sentido de lugar, y desarrollando un marco en el que los habitantes proporcionen (como creemos que deben) la mayor parte de la energía para el acto de habitar. Uno de nuestros primeros ensayos, y, probablemente el más exitoso, fue el Condominio I, en Sea Ranch (...)” (Moore, 1978: 32).

La domesticidad entendida como una imposición sobre entorno y habitante naufraga, pues, en considerar a ambos como entidades con voluntad de resistirse a todo cambio, limitando la adaptación a un plano muy superficial.

El que podría considerarse “fracaso” de una operación que buscaba convertirse en estrategia se hace evidente a través de su aislamiento. El Condominio se convierte así en una apuesta única, no sólo dentro del Sea Ranch, sino también fuera de él, dirigiendo a sus desencantados autores a terrenos, en la mayor parte de los casos, ajenos a un reflexivo discurso sobre lo doméstico construido por el equipo.

Es, precisamente, esta demesdida inclusión en el Posmodernismo de las décadas siguientes a la conclusión del Sea Ranch la encargada de estigmatizar el proyecto y su discurso por encima de su carácter positivo, estableciendo una asociación directa con la figura de Charles W. Moore. Su ingente producción arquitectónica desde finales de los 60, mayoritariamente adscrita a la estética *kitsch*, y la impostada ligereza de sus manifestaciones públicas, tras la que se ocultaba un discurso perfectamente construido, han contribuido a mermar la importancia conceptual del Condominio I, cuya identidad queda oculta tras la etiqueta otorgada al grupo de “obras tempranas del arquitecto encargado de dar forma a la polémica Piazza d’Italia en Nueva Orleans”. Condicionados por ella, el edificio, la operación Sea Ranch y la producción residencial que construye el discurso sobre lo cotidiano de MLTW en los primeros 60 han adquirido en el continente americano y, de forma más flagrante en Europa, un carácter residual.

Por encima de generalizaciones de estilo e incluso de la modificación temporal de los condicionantes de partida, la realidad hoy es que, bien como parte de un conjunto que ha sustituido la especial relación con el paisaje por un idioma suburbial o como extravagante destino vacacional para el exigente habitante contemporáneo, el Condominio es capaz de mantener su relación con el entorno y la formalización de sus unidades (exterior e interior) en un estado idéntico al que presentaba a su conclusión en el año 65.

Su privilegiada posición en el terreno conserva la relación entre paisaje y edificio y los propietarios y visitantes (la Unidad 7 se alquila por temporadas) han sido capaces de construir una domesticidad única sobre aquélla imaginada a comienzos de los 60.

La verificación de estas afirmaciones sobre el terreno y el estudio pormenorizado de la operación permiten hoy concluir estas líneas con la certeza de que el edificio constituye, en sí mismo, una valiosa aportación a la arquitectura contemporánea a muy distintos niveles del pensamiento proyectual.

Lo sostenible.

O lo responsable. El proyecto y con él la totalidad de la operación son capaces de mostrar, por primera vez a través de un discurso argumentado, la necesidad de actuar de forma consciente en un entorno determinado.

Es cierto que tal respeto por el medio natural existente parece determinado por las condiciones especiales del entorno, y que la diferente escala de la arquitectura posterior llevada a cabo por sus autores impide saber si existía voluntad continuista. Sin embargo, también lo es el hecho de que el edificio es resumen de una tendencia mostrada durante los años anteriores por los mismos arquitectos (y por otros, recordemos la *Bay Area*) que MLTW y Lawrence Halprin insisten en verbalizar.

Así, lejos de entender los mecanismos de enfrentarse al paisaje como herramientas derivadas de la tradición, la conciencia ambiental se hace protagonista de cada una de las múltiples declaraciones que se recogen sobre el edificio. Haciendo del contexto elemento principal del enunciado, el edificio pone en marcha operaciones de total actualidad en el

discurso contemporáneo: el uso de materiales y técnicas autóctonas y su consecuente ahorro de medios, la interpretación personal de sistemas de probado funcionamiento en el entorno, la específica reflexión sobre posición, absoluta y relativa, o la consideración de objeto no ensimismado preocupado por su impacto en el dominio que le rodea.

Todas las operaciones muestran una lucidez precoz ante la rápida evolución de los desarrollos urbanos, pero también reflejan el convencimiento en que tales operaciones han de ser llevadas a cabo desde una posición profesional convencida. El resultado se aleja por igual del artificio y de la “arquitectura sin arquitecto”, a pesar de que es capaz de heredar elementos de ésta y adaptarlos a un lenguaje moderno (que no posmoderno).

No supeditar el lenguaje al entorno sino hacer de su incorporación un reto.

Lo propositivo desde los antecedentes.

Éste no es un edificio posmoderno. La afirmación defendida a través de estas líneas tampoco pretende ubicar al edificio en la más ortodoxa modernidad, pero sí mostrar la validez de una propuesta que es capaz de ofrecer una alternativa a sus precedentes sin dejarlos de lado; que trata de mantener unas bases comprobadas y evolucionar desde ellas; que niega la *tabula rasa*.

En la tierra de nadie limitada por las fronteras virtuales entre movimientos, la propuesta parte, como no podía ser de otra manera, de los probados principios de una arquitectura moderna base de la formación de sus autores, sobre la que estos mismos –como en todo movimiento vigente durante décadas sometido al juicio de la nueva generación– destacan los aspectos más débiles.

No se pone en duda de forma radical una forma de entender la arquitectura, pero sí se hace manifiesta la necesidad de hacer una pausa y volver a valorar aspectos rechazados de plano por la ortodoxia más radical.

Recuperar la atención hacia el habitante como centro de la vivienda y, en ese sentido, rescatar estructuras que le permitan volver a sentirse protagonista del acto de habitar, se proponen como una evolución que

no compromete en ningún caso la conciencia formal y funcional. Es decir, más allá de una apariencia externa que conecta con el entorno y una formalización interior que se transforma para el habitante, el edificio mantiene un orden real -geométrico, constructivo, pero también relacionado con la jerarquizada funcionalidad de los espacios- que ejerce su uso (la vivienda) en un lenguaje estrictamente moderno despojado de toda aportación. Estas han de considerarse una apuesta, una propuesta reflexiva que merece ser tomada en cuenta por el valor adicional que aporta sobre la base. Sin ellas el edificio funcionaría, sí, ¿pero mantendría su nivel de compromiso con el lugar? ¿Mejoraría la experiencia vivida de sus habitantes? ¿Mantendría su identidad como representación de un discurso propio?

La probable negativa que responde a estas cuestiones confirma la validez de un discurso razonado cuyo origen es conocido y su final incierto; que ofrece estados intermedios de singular valor.

Lo desprejuiciado y experimental.

Como consecuencia directa a la puesta en duda de valores antes reflejada. Quizá determinado por la inocencia inherente a los primeros años de profesión o como simple demostración de una valentía real, el Condominio se atreve. Podría, sobre la misma declaración de elementos fallidos de la modernidad, ofrecer una alternativa amable, mantenerse cerca, mostrar un cambio amable. Nada más lejos de la realidad. Cada novedad sobre lo anterior hace evidente su identidad y su imagen: la implantación del edículo, la evidente segregación de los espacios de servicios y su referencia formal o el juego supergráfico hacen de su radicalidad una virtud.

Porque pueden parecer equivocados (o incluso serlo), impositivos o caprichosos, pero en todo caso, hacen de lo experimental un valor consiguiendo dar forma a un conjunto armónico en el que cada pieza se convierte en indispensable.

Lo instrumental.

Esta valentía (origen de todo éxito) para dar forma a intuiciones cuya efectividad es difícil de probar en lo teórico no limita las intenciones instrumentales de sus autores. Es cierto que la arriesgada formalización

de los elementos del discurso hace de su extrapolación directa un ejercicio de sofisticación formal que reduce su interés (pensemos en la casa Johnson o en alguna de las viviendas unifamiliares de Charles Moore en la década de los 70), pero también lo es el hecho de que no es ésta la intención de sus autores.

Como demuestra su escasa reproducción (de las piezas) a lo largo de los años, no puede tomarse como centro del discurso del Condominio la implantación de unos elementos determinados, sino la simple propuesta de que sistemas u objetos pueden ofrecer una domesticidad igualmente válida. No son necesarios, en la propuesta de una nueva vivienda, un edículo ni una “casa dentro de la casa”, ni una envolvente organizada a través de 3 tipos de sistemas. Pero sí lo es -lejos, insistimos, de su forma- la implantación de toda clase de sistemas o estrategias que permitan a la persona que vive el espacio conectar con el acto de habitar y sentirse centro de la arquitectura que habita.

La especial formalización que Charles Moore hace de estos sistemas en sus propuestas residenciales con el paso de los años han dejado de lado, a ojos del espectador, esta condición estratégica.

Es necesario, para recuperarla, ir más allá de la apariencia. Reconocer en las manifestaciones más *kitsch* una apuesta personal (teniendo en cuenta que en la mayoría de los casos hablamos de sus propias viviendas), y ahondar en el pensamiento tras la práctica permite afirmar la contemporaneidad táctica de una operación que, consciente de la evolución y diversidad social (recuperemos las palabras de Moore al inicio de este texto) necesita proponer una alternativa pero niega su validez única. La formalización queda supeditada a una sociedad que cambia la definición de un marco (sea cual sea éste) capaz de construir domesticidad, no.

La participación y la docencia activa.

La contemporánea y casi exigida condición del trabajo en grupo es en buena parte responsable del éxito (por encima de todo fracaso contextual) del Condominio. Confirmada por sus autores, la puesta en común de energías tan diversas, conocimientos tan especializados y disposición al riesgo de distinto alcance consiguieron construir un conjunto que, como tratan de establecer estas conclusiones, mantiene su pregnancia.

Prueba de esta valiosa participación yace en la comprobación de los efectos de ausencia en producciones posteriores. Así todas las viviendas que, en el mismo espacio Donlyn Lyndon acometió en solitario, carecen de riesgo; las propuestas de Moore y Turnbull adolecen de falta de orden; o la propuesta para el Athletic Club #2, sin la presencia de Halprin, hace evidentes carencias en el conocimiento del entorno.

Esta energía arraigada en el grupo empieza y termina en el Condominio como una afirmación de la que todos sus integrantes se muestran conscientes. Convencido de la necesidad de la colaboración, el propio Moore bascula durante años entre distintas asociaciones (y con distinto éxito) mostrando una actitud abierta hacia la colaboración que trata, en sus últimos años y adelantando posturas de total actualidad, extender a los usuarios.

Sin llegar a ese último estadio, la contemporaneidad de la actuación grupal que se muestra en el Sea Ranch se extiende hacia el campo de una docencia activa que fomenta toda clase de sinergias. Un caldo de cultivo intelectual que fomenta el encuentro entre agentes con intereses comunes y se alimenta de la energía de los profesionales futuros.

El Condominio, y de forma más general el Sea Ranch, nunca hubiera sido posible sin entornos como Princeton o Berkeley, pero tampoco sin la colaboración de estudiantes como Whitaker -posterior miembro del equipo- o de Doug Michels y Ant Farm, responsables de la formalización de los Supergraphics. La difusión del edificio no hubiera sido la misma en entornos alejados de lo docente, ni tampoco la expansión de la conciencia ambiental allí presente, o la inspiración para ofrecer a los estudiantes nuevas formas de mirar. Docencia y profesión como agentes complementarios que ponen a provechar su valor en un sentido bilateral.

Este reconocimiento de valores diversos, por encima de todo fracaso y constatado hoy, pretende convertirse a través de estas líneas en la confirmación del Condominio I como un manifiesto hacia **lo doméstico** por encima del olvido provocado por las condiciones contextuales. El estudio de sus intenciones y la materialización de las mismas que propone este ensayo trata pues de rescatarlo de una despreciativa conside-

ración posmoderna como sinónimo (erróneo) de lo artificioso, superfluo o falta de contenido. Rescatarlo de un discurso que nunca formó parte de su identidad y reinsertarlo en las líneas de pensamiento y reflexión doméstica que, desde California, plantearon una alternativa a los diseños europeos de la mano de Schindler o Neutra, pero también de todos aquellos representantes de la *Bay Area* y de alternativas a medio camino como el objeto de esta investigación.

Despojado, pues, de toda consideración frívola, el Condominio se presenta hoy como un contenedor de ideas sobre el espacio cotidiano capaz de defender la vigencia de unas estrategias cuya adecuación contemporánea merece ser tomada en cuenta.

Una pieza que funciona dialogando en el mismo idioma con el entorno inflexible y el habitante volátil; que permanece; que propone ; que se adapta sin cambiar.

It is not easy to foresee changes, especially if these are linked to the evolution of a specific society. So that decisions based on elements susceptible to modification can rarely reach the status of eternal.

The Sea Ranch adventure and the concrete development of the Condominium I have a lot to do with this. Despite materializing a supposedly timeless discourse, the project seems not to have found its place in history, perhaps due to an equivocal intuition of the passage of time through the work, or its association with drifts of architectural production included in the terrain of the frivolous.

The first assumption makes us think about the failure of the good intentions caused by the change of economic and sociocultural paradigm and the consequent modifications of the starting conditions of the project.

On one hand the modifications of the environment, on which now lies a spirit of disenchantment resulting from the quick, easy and massive speculation that has been ravaging the place for more than four decades, undermining the conditions that, in terms of ecology and distance from the suburbanization, Lawrence Halprin imposed on Al Boeke to develop the planning of the place.

But also of the inhabitant. The absence of prejudice and the predisposition toward a new domesticity that accompanied the hippy-chic spirit of the sixties have given way to a renewed and intense concern for the concepts of property and a particular need for freedom, paradoxically developed between the (physical) limits of the private as a new variable of the everyday equation.

"(...) Deciphering a form that embodies the center of the universe for a family interested in achieving it is a complex task. But locating dozens or even hundreds of those centers together to be inhabited by people whose identities are generally unknown to the designer comes close to believing. Much of our practice has been weak in that field, trying to discover the extent to which physical

forms and spaces can give a sense of place, and developing a framework in which the inhabitants provide (as we believe they should) the greatest part of the energy for the act of inhabiting. One of our first trials, and, probably the most successful, was the Condominium I, in Sea Ranch (...)” (Moore, 1978: 32).

Domesticity, understood as an imposition on the environment and the inhabitant, is thus shipwrecked in considering both as entities willing to resist any change, limiting adaptation to a very superficial plane. What could be called “failure” of an operation that wanted to become a strategy becomes evident through its isolation, making the proposal of the Condominium a unique bet, not only within the Sea Ranch but also outside of it, directing his disenchanted authors to fields mostly unconnected to a reflective speech about domesticity build by the group.

It is precisely this excessive inclusion in the Postmodernism of the following decades after the conclusion of the Sea Ranch what is responsible for stigmatizing the project and its discourse over its imposing nature, establishing a direct association with the figure of Charles W. Moore. Its enormous architectural production since the late sixties, mostly ascribed to kitsch aesthetics, and the imposing lightness of its public manifestations, behind which a perfectly constructed discourse was concealed, have contributed to diminish the conceptual importance of Condominium I. Concealing his identity after his inclusion in the group of “early works of the architect in charge of shaping the controversial Piazza d’Italia in New Orleans”, the Condominium I, the operation Sea Ranch and the residential production that builds the discourse on the everyday of MLTW in the first 60 have acquired in the American continent and, more flagrantly in old Europe, a residual character.

Above generalizations of style and even the temporary modification of the initial conditions, the reality today is that, whether as part of a group that has substituted the special relationship with the landscape for a suburban language or as an extravagant holiday destination for the demanding contemporary inhabitant, the Condominium is capable of maintain its relationship with the environment and the formalization of its units (ex-

terior and interior) in a state identical to that presented at its conclusion in the year 65.

Its privileged position in the field preserves the relationship between landscape and building and the owners and visitors (unit 7 is rented seasonally) have been able to build a unique domesticity on that imagined at the beginning of the sixties.

The verification of these statements on the ground and the detailed study of the operation make possible to conclude these lines today with the certainty that the building itself constitutes a valuable contribution to contemporary architecture at very different levels of project thinking.

The sustainable.

Or the responsible. The project and with it the entire operation are able to show, for the first time through an argued discourse, the need to act consciously in a given environment. It is true that such respect for the existing natural environment seems to be determined by the special conditions of the surroundings, and that the different scale of the later architecture carried out by its authors prevents us from knowing whether there was a continuing desire. However, so is the fact that the building is a summary of a trend shown during previous years by the architects themselves (and by others, let us remember the Bay Area) that MLTW and Lawrence Halprin insist on verbalizing.

Thus, far from understanding the mechanisms of confronting the landscape as tools derived from tradition, environmental awareness becomes the protagonist of the multiple statements that are collected about the building. Making the context the main element of the statement, the building starts operations of total relevance in contemporary discourse: the use of indigenous materials and techniques and their consequent saving of means, the personal interpretation of proven systems in the environment, the specific reflection on absolute and relative position, or the consideration of non-self-absorbed object concerned about its impact on the domain that surrounds it.

All operations show a early understanding of the quick evolution of urban developments, but also reflect the conviction that such operations must

be carried out from a professional convinced position. The result is equally different from artifice and "architecture without an architect", despite the fact that it is capable of inheriting elements from it and adapting them to a modern (not postmodern) language.

Do not subordinate language to the environment but make its incorporation a challenge.

The propositive from the background.

This is not a postmodern building. The affirmation defended through these lines does not pretend to place the building in the most orthodox modernity, but it does show the validity of a proposal that is able to offer an alternative to its precedents without leaving them aside; that tries to maintain some proven bases and evolve from them; that denies the tabula rasa.

In the no-man's-land bounded by virtual boundaries between movements, the proposal starts, as it could not be otherwise, from the proven principles of a modern architecture based on the formation of its authors, on which these same ones -as in any movement in force for decades subjected to the judgment of the new generation- highlight the weakest aspects.

A way of understanding architecture is not radically questioned, but the need to pause and re-evaluate aspects rejected outright by the most radical orthodoxy becomes evident.

Recovering the attention to the inhabitant as the center of the dwelling and, in this sense, recovering structures that allow him to once again feel the protagonist of the act of inhabiting, are proposed as an evolution that in no way compromises the formal and functional consciousness.

That is to say, beyond an external appearance that connects with the environment and an internal formalization that is transformed for the inhabitant, the building maintains a real order -geometric, constructive, but also related to the hierarchical functionality of the spaces- that exercises its use (the dwelling) in a strictly modern language stripped of all contribution. These must be considered a gamble, a reflexive proposal that deserves to be taken into account for the additional value it brings on the basis. Without them the building would work, yes, but would it maintain its level of commitment to the place? Would the living experience of its

inhabitants improve? Would it maintain its identity as a representation of its own discourse?

The probable negative answer to these questions confirms the validity of a reasoned discourse whose origin is known and its end uncertain; it offers intermediate states of singular value.

The unprejudiced and experimental.

As a direct consequence of the questioning of the above-mentioned values. Perhaps determined by the inherent innocence inherent of the early years of profession, or as a simple demonstration of real courage, the Condominium dares. It could, on the same statement of failed elements of modernity, offer a kind alternative, stay close, show a kind change. Nothing could be further from the truth. Each novelty on the foregoing makes evident its identity and image: the implantation of the aedicule, the obvious segregation of servant spaces and their formal reference or the supergraphic game make its radicalism a virtue.

Because they may seem mistaken (or even be so), imposing or whimsical, but in any case they make the experimental a value, managing to give shape to a harmonic set in which each piece becomes indispensable.

The instrumental.

This courage (origin of all success) to shape intuitions whose effectiveness is difficult to prove in theory does not limit the instrumental intentions of its authors. It is true that the risky formalization of the discourse elements makes its direct extrapolation an exercise in formal sophistication that reduces its interest (think of Johnson's house or one of Charles Moore's single-family dwellings in the 1970s), but so is the fact that this is not the intention of its authors.

As its scarce reproduction (of the pieces) over the years shows, it is not possible to take as the center of the Condominium's discourse the implantation of certain elements, but the simple proposal that systems or objects can offer an equally valid domesticity. It is not necessary, in the proposal of a new dwelling, an aedicule or a "house inside the house", nor an enclosure organized through 3 types of systems. But it is -far away in its form, we insist- the implantation of all sorts of systems or strategies that allow the person who lives in the space to connect with the act of inhabi-

ting and feeling that he or she is the center of the architecture he or she inhabits.

Charles Moore's special formalization of these systems in his residential proposals over the years has left this strategic condition aside in the eyes of the spectator.

It is necessary to go beyond the appearance in order to recover it. Recognizing a personal commitment in the most kitsch manifestations (bearing in mind that in most cases we speak of their own homes) and deepening in the thought after the practice allows us to affirm the tactical contemporaneity of an operation that, conscious of the evolution and social diversity (recovering Moore's words at the beginning of this text) needs to propose an alternative but denies its unique validity. Formalization is subordinated to a changing society; the definition of a framework (whether it is any) capable of building domesticity is not.

Participation and active teaching.

The contemporary and almost required condition of group work is largely responsible for the success (above all contextual failure) of the Condominium. Confirmed by its authors, the pooling of such diverse energies, such specialized knowledge and willingness to risk of different scope managed to build an ensemble that, as these conclusions try to establish, maintains its pregnancy.

Proof of this valuable participation lies in the verification of the absence effects in subsequent productions. Thus, all the houses that Donlyn Lyndon undertook alone in the same space are risk-free; Moore and Turnbull's proposals suffer from a lack of order; or the proposal for Athletic Club #2, without Halprin's presence, makes evident shortcomings in the knowledge of the surroundings.

This energy rooted in the group begins and ends in the Condominium as an affirmation of which all its members are aware. Convinced of the need for collaboration, Moore himself, for years, swings between different associations (and with varying degrees of success) showing an open attitude towards collaboration which, in its last years and anticipating totally current positions, tries to extend to users.

Without reaching that final stage, the contemporaneity of the group per-

formance shown in the Sea Ranch extends to the field of an active teaching that fosters all kinds of synergies. An intellectual breeding ground that fosters the encounter between agents with common interests and feeds off the energy of future professionals.

The Condominium, and more generally the Sea Ranch, would never have been possible without environments such as Princeton or Berkeley, but also without the collaboration of students such as Whitaker -a later member of the team- or Doug Michels and Ant Farm, responsible for the formalization of the Supergraphics. The diffusion of the building would not have been the same in environments far from academic, nor would the expansion of environmental awareness, or the inspiration to offer students new ways of looking. Academic and profession as complementary agents that take advantage of their value in a bilateral sense.

This recognition of diverse values, above all failure and observed today, aims to become through these lines the confirmation of Condominium I as a manifesto towards the domestic over the forgetfulness caused by contextual conditions. The study of its intentions and the materialization of them proposed by this essay thus tries to rescue him from a contemptuous postmodern consideration as synonymous (erroneous) with the artificial, superfluous or lacking in content. Rescuing it from a discourse that was never part of his identity and reinserting him in the lines of domestic thought and reflection that, from California, proposed an alternative to the European designs by Schindler or Neutra, but also from all those representatives of the Bay Area and mid-way alternatives as the object of this research.

So stripped of all frivolous consideration, the Condominium is now presented as a contender of ideas on the everyday space able to defend the validity of strategies whose contemporary adaptation deserves to be taken into account.

A piece that works by dialoguing in the same language with the inflexible environment and the volatile inhabitant; that remains; that proposes; that adapts without changing.

anexos

Los anexos que acompañan la presente tesis doctoral incluyen dos tipos de documentación.

En primer lugar, planimetría original del Condominio I y de otras edificaciones originales del Sea Ran procedentes de la colección digital de archivos de la U. C. de Berkeley, a través de su plataforma Calisphere, cuyo acceso fue posible durante la estancia investigadora en la University of Virginia, gracias a la colaboración de la *Fiske Kimball Fine Arts Library* y Rebecca Coleman como *Research Librarian for Architecture*.

La segunda clase de documentación aportada corresponde al redibujado de la planimetría original a partir de la documentación hallada (cuya autoría corresponde en su mayor parte a William Turnbull Jr.) y a la toma de datos realizada durante la visita al edificio durante el mes de agosto de 2016.

planimetría original

Sea Ranch Plan

Autor:
MLTW

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Condo Court
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:
MLTW

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Elevations: Condo I
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:
MLTW

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Ground floor plan: Condo I
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:
MLTW

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Upper floor plan: Condo I
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:
MLTW

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Floor plans and rendering: Condo I
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:
MLTW

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

View of condos and coastline
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:
Morley Baer

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Living room withg window benches
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:
Morley Baer

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Condo on hillside
Sea Ranch Condominium #1, Sea Ranch, CA, 1963-1967

Autor:

-

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Site Plan
Sea Ranch Athletic Club, Sea Ranch, CA, 1964-1970

Autor:
MLTW/Moore-Turnbull

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Elevations and Foundation Plan
Sea Ranch Athletic Club, Sea Ranch, CA, 1964-1970

Autor:
MLTW/Moore-Turnbull

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Exterior View
Sea Ranch Athletic Club, Sea Ranch, CA, 1964-1970

Autor:
Morley Baer

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Stairwell and mail boxes
Sea Ranch Athletic Club, Sea Ranch, CA, 1964-1970

Autor:
Morley Baer

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Site Plan
Johnson (Reverdy) Residence, Sea Ranch, CA, 1965-1974

Autor:
MLTW/Moore-Turnbull

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Floor Plan
Johnson (Reverdy) Residence, Sea Ranch, CA, 1965-1974

Autor:
MLTW/Moore-Turnbull

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Site Plan
Johnson (Reverdy) Residence, Sea Ranch, CA, 1965-1974

Autor:

-

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Floor Plan
Johnson (Reverdy) Residence, Sea Ranch, CA, 1965-1974

Autor:

-

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Floor plans
Sea Ranch Spec House: "Binker Barns," Sea Ranch, CA, 1965-1972

Autor:
MLTW/Moore-Turnbull

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Exterior view
Sea Ranch Spec House: "Binker Barns," Sea Ranch, CA, 1965-1972

Autor:
A. Youngmeister

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Interior living space
Sea Ranch Spec House: "Binker Barns," Sea Ranch, CA, 1965-1972

Autor:

-

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Sitr Plan
Sea Ranch Employee Housing, Sea Ranch, CA, 1984-1995

Autor:
William Turnbull Jr.

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

Elevations, sections, floor plan: 3 bedroom unit
Sea Ranch Employee Housing, Sea Ranch, CA, 1984-1995

Autor:
William Turnbull Jr.

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

View of houses and meadow
Sea Ranch Employee Housing, Sea Ranch, CA, 1984-1995

Autor:

-

Colección:
Turnbull (William Jr.)/MLTW Collection, 1959-1997

Institución contribuyente:
UC Berkeley, Environmental Design Archives

planimetría redibujada

Plano de situación e 1:800

Planta alta e 1:200

Sección longitudinal A e 1:200

Sección longitudinal B e 1:200

Unidad 1

Unidad 2

Unidad 3

Unidad 4

Unidad 5

Planta baja

Planta alta

Unidad 6

Planta baja

Planta alta

Unidad 7

Planta baja

Planta alta

Unidades e 1:200

Unidad 8

Planta baja

Planta alta

Unidad 9

Planta baja

Planta alta

Unidad 10

Planta baja

Planta alta

Planta attillo

bibliografía

Bibliografía General

Libros

BANHAM, Reyner. *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Londres: Architectural Press, 1969.

BANHAM, Reyner, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. Nueva York: Harper & Row, 1971.

BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Nueva York: Praeger, 1960.

—Edición española: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ed. Paidós, 1985.

BENÉVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Ed. Taurus, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza/Emecé, 1984.

CARSON, Rachel. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962.

—Edición española: *Primavera Silenciosa*. Barcelona: Luis de Caralt, 1964.

CROWE, Norman. *Nature and the Idea of Man-Made World*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.

DRIPPS, R. D. *The First House. Myth, Paradigm and the Task of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.

FOSTER, H. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: Bay Press, 1983.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*. Londres: Thames & Hudson, 1980.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941.

HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

HUDNUT, Joseph. *Architecture and the Spirit of Man*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1949.

JARAUTA, Francisco (ed.), *La transformación de la conciencia moderna, ed. Francisco Jarauta*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.

JENCKS, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.

—Edición española: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

JOHNSON, Philip y Henry-Russell HITCHCOCK (ed.). *The International Style*. New York: Norton, 1932.

LANGER, Susanne K., *Feeling and Form: A Theory of Art*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: GG, 1972.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci*. Nueva York: Rizzoli, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

VALERY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colección de Arquitectura 5, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Madrid: Ed. Paidós e Instituto de Investigaciones Filosóficas y UNAM, 1994.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Autobiografía*. Madrid: El Croquis Editorial, 1998.

ZELLINI, Paolo. *Breve historia del infinito*. Madrid: Siruela, 1991.

Tesis doctorales

Borrego Gómez-Pallete, Ignacio. 'Materia informada: deformación, conformación y codificación, los tres procedimientos de almacenamiento de información en la materia'. (PhD. Diss. Dir. Federico Soriano Peláez. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2012).

Bibliografía Específica

Libros

ALLEN, Gerald. *Charles Moore*. New York: Whitney Library of Design, 1980.

ARCHER, B. J. *Houses for sale : architects, Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Vittorio Gregotti, Arata Isozaki, Charles Moore, Cesar Pelli, Cedric Price, Oswald Mathias Ungers*. New York: Rizzoli International Publications, 1980.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

ANDERSON Eric A. y George F. EARLE (ed.). *Design and Aesthetics In Wood*. Albany, New York: State University of New York, College of Environmental Science and Forestry [distributed by State University of New York Press], 1972.

BAER, Morley, y Jim JORDAN. *Light Years : the Photographs of Morley Baer*. Carmel, California: Photography West Graphics, 1988.

BELL, Michael, y Lars LERUP (ed.), *Louis Kahn. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

BLOOMER, Kent C. *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Madrid: H. Blume, 1982.

CLARK, Susan M. *The Sea Ranch. Images of America*. Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing, 2009.

COLOMINA, Beatriz. *Domesticity At War*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.

—Edición española: *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006.

DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee, and I. M PEI. *American Architecture Now*. New York: Rizzoli, 1980.

EYCK, Aldo van, *Aldo Van Eyck: Collected articles and other writings*, LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis (eds.), Amsterdam: Sun , 2008

EYCK, Aldo van, *Aldo van Eyck works / compilation by Vincent Ligtelijn*, Basel: Birkhäuser, 1999.

EYCK, Aldo van y otros. *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.

GEBHARD, David. *Schindler*. San Francisco, California: William Stout, 1997.

GEBHARD, David y Winter ROBERT. Los Angeles. *An architectural Guide*. Salt Lake City, Utah: Gibbs-Smith, 1994.

HALPRIN, Lawrence. *A Life Spent Changing Place*. New York: George Braziller, 1969.

HALPRIN. Lawrence. *The RSVP cycles: creative processes in the human environment*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Pre, 2011.

HALPRIN, Lawrence. *The Sea Ranch, Diary of an idea*. New York: Spacemaker Press, 2003.

HERTZBERGER, Herman. *Lessons for students in architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

HUSSERL, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós ICE | UAB, 1998.

JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books, 1961.

—Edición española: *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Ed. Península, 1967.

JOHNSON, Eugene J. (ed.). *Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986*. New York: Rizzoli, 1986.

KEIM, Kevin P, y Charles Willard MOORE. *An Architectural Life: Memoirs & Memories of Charles W. Moore*. Boston, Massachusetts: Little, Brown and Co., 1996.

LITTLEJOHN, David. *Architect : the Life and Work of Charles W. Moore*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

LOWELL, Waverly B. *Living Modern: A Biography of Greenwood Common*. San Francisco, California: William Stout Publishers, 2009.

LYNDON, Donlyn y James ALINDER. *The Sea Ranch*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

MCCARTER, Robert. *Louis I. Kahn*. London: Phaidon, 2005

MARX, Leo. *The Machine in the Garden*. Technology and the Pastoral Ideal in America. Nueva York: Oxford University Press, 1964.

MCCOY, Esther. *Case Study Houses 1945-1962*. Los Ángeles, California: Hennessey + Ingalls, 1977.

MOORE, Charles Willard, y Gerald ALLEN. *The Place of Houses*. [1st ed.] New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

—Edición española: *La casa: forma y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

MOORE, Charles Willard. y Gerald ALLEN. *Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

MOORE, Charles Willard y Donlyn LYNDON. *Chambers for a memory place*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

MOORE, Charles Willard y otros. *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69. GA (Global Architecture) Detail*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1976.

MOORE, Charles Willard y otros. *The Sea Ranch, California. 1966- GA (Global Architecture)*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1971.

MOORE, Charles Willard y otros. *Mltw No Jutaku =: Houses by Mltw, Vol. One, 1959-1975*. Tokyo: A. E. A. Edita, 1975.

MOORE, Charles Willard y otros. *Home sweet home: American domestic vernacular architecture*. New York: Rizzoli International Publicartions, 1983.

MOORE, Charles Willard y otros. *The poetics of gardens*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1988.

MOORE, Charles Willard, and Jane LIDZ. *Water and Architecture*. New York: H.N. Abrams, 1994.

MOORE, Charles Willard, and Kevin P KEIM. *You Have to Pay for the Public Life : Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

OTERO-PAILOS, Jorge. *Architecture's Historical Turn : Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

ROWE, Colin. *The Architecture of Good Intentions*. Londres: Academy Editions, 1994.

RUDOFISKY, Bernard. *Architecture Without Architects: a Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. Nueva York: Doubleday, 1964.

SANDHAUS, Louise (ed.). *Earthquakes, mudslides, fires and riots : California & graphic design 1936-1986*. London: Thames & Hudson, 2014.

SHEINE, Judith, R. M. Schindler. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

SCULLY, Vincent. *The earth, the temple and the gods*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1962.

SCULLY, Vincent. *The Shingle Style Today : Or, The Historian's Revenge*. New York: G. Braziller, 1974.

SCULLY, Vincent. *The Earth: the Temple and the Gods; Greek Sacred Architecture*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1962.

- SCULLY, Vincent. *Architecture: The Natural and the Manmade*. Nueva York: St. Martin's Press, 1991.
- SMITH, C. Ray. *Supermannerism: new attitudes in postmodern architecture*. New York: E. P. Dutton, 1977
- SMITHSON, Alison y Peter. *Changing the Art of Inhabitation*. Londres: Artemis, 1994.
- SOLÁ MORALES, Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- SOLOMON, Susan G. *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*. New York: Princeton Architectural Press, 2000
- STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck : the shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura , 1998.
- SUMMERSON, John. *Heavenly Mansions, and Other Essays On Architecture*. Londres: Cresset Press, 1949.
- TREIB, Marc (ed.) ; with essays by David GEBHARD ... [et al.]. *An Everyday Modernism : the Houses of William Wurster*. San Francisco, California: San Francisco Museum of Modern Art , 1995.
- TURNBULL, William y William STOUT. *William Turnbull, Jr. : Buildings In the Landscape*. San Francisco, California: William Stout Publishers, 2000.
- VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction In Architecture*. New York: Museum of Modern Art; distributed by Doubleday, Garden City, N.Y, 1966.
- VENTURI, Robert, y Denise SCOTT BROWN. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1972.
- WOODBIDGE, Sally Byrne. *Bay Area Houses*. New York: Oxford University Press, 1976.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *Selected Houses*. Tokyo: ADA Edita, 1991.
- YOCHELSON, Bonnie, y Berenice ABBOTT. *Berenice Abbott: Changing New York*. Nueva York: New Press, 1997.

Revistas monográficas

Architecture California. Los Ángeles (California): CCAIA, 1992.

Casabella Continuità. Architettura. Milán: Casabella, 1963.

Case Study Houses 8 and 9 by Charles Eames and Eero Saarinen, Architects. Los Ángeles (California): Arts&Architecture, 1945.

Architectural Design, Eames Celebration. Londres: The Standard Catalogue Co. Ltd, 1966.

The Work of Charles W. Moore. Tokyo: A + U Pub. Co., 1978.

Artículos

Allen, Gerald. "Benign Perversity", *A + U extra issue*, pp. 41-44, Tokyo, mayo 1978.

Allende, Gabriel. "Del encanto de las geodas y los huevos de pascua rusos a la correcta sorpresa en la arquitectura", *Arquitectura n° 215* (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), pp. 66-68, Madrid, noviembre-diciembre 1978.

Burns, L. S. "Distance in Space and Time in a House Design", *A + U extra issue*, pp. 49-59, Tokyo, mayo 1978.

Burr, F. Andrus. "Learning under Moore," *GA Houses 12*, pp. 172-179, Tokyo, julio 1980.

Colquhoun, Alan. "El Concepto de regionalismo = The concept of regionalism", *Arquitectura n° 291* (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), pp. 10-19, Madrid, marzo 1992.

Esherick, Joseph, "Form is what things are", *Progressive Architecture*, pp. 134-141, mayo 1964.

Ferriday, Peter. "Profesor Moore 1840-1930", *The Architectural Review n° 758*, p. 271, abril 1960.

Filler, Martin. "Traveller from an Antique Land", *A + U extra issue*, pp. 68-75, Tokyo, mayo 1978.

Filson, Ron. "Charles Moore and Co. Evolution," *GA Houses* 12, pp. 128-131, Tokyo, julio 1980.

Gebhard, David. "Charles Moore and The West Coast", *A + U extra issue*, pp. 45-48, Tokyo, mayo 1978.

Ghenoiu, Erik, "Charles W. Moore and the Idea of Place", *Fabrications* 18.2, pp. 90-119, Australia, diciembre 2008.

Gregory, Daniel P., "An Indigenous Thing: The Story of William Wurster and the Gregory Farmhouse". *Places*, 7(1), pp. 78-93, San Francisco, California, 1990.

Ishii, Kazuhiro. "Deliberate Regression from Modern Architecture: Eleven Points. The contribution of Charles W. Moore", *A + U extra issue*, pp. 24-35, Tokyo, mayo 1978.

Haag Bletter, Rosemarie. "Rite of Passage and Place", *A + U extra issue*, pp. 60-67, Tokyo, mayo 1978.

Koheler, Robert E. (ed.), "Seeing is creating, Morley Baer's art : work of the 1966 photography medalist", *American Institute of Architects Journal* 45, pp. 59-66, Washington, agosto 1966.

Lyndon, Donlyn, "Immanence: The Indewelling Spirit", *A + U extra issue*, pp. 36-40, Tokyo, mayo 1978.

Moore, Charles Willard. "A Special Place", *Progressive Architecture*, pp. 154-159, mayo 1964.

Moore, Charles Willard, "Personal Statement", *A + U extra issue*, pp. 7-17, Tokyo, mayo 1978.

Moore, Charles Willard. "Charles W. Moore, un planteamiento personal", *Arquitectura n° 225* (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), pp. 55-63, Madrid, julio-agosto 1980.

Moore, Charles Willard. "Review of Modern California Houses: Case Study Houses, 1945-1962", *Progressive Architecture* 45, no. 6, junio 1964.

Moore, Charles Willard. "Charles Moore on Post-Modernism", *Architectural Design* no. 4, abril 1977.

Mumford, Lewis. "The Skyline [Bay Region Style]", *New Yorker* n°11, pp. 106-107, octubre 1974.

Pelli, César. "Supergraphics: Special Report", *Approach*, p. 23, primavera 1971.

Smith, Charles Ray. "Bathhouse Graphics", *Progressive Architecture*, pp. 156-161, marzo 1967.

Smith, Charles Ray. "Permissiveness of Supermannerism", *Progressive Architecture*, pp. 169-173, octubre 1967.

Smith, Charles Ray. "Supergraphics", *Progressive Architecture*, pp. 132-137, noviembre 1967.

Torres Tur, Elías, "Un Maestro de la ironía: en memoria de Charles Moore", *Arquitectura Viva* n° 34 (AviSA), pp. 66-67, Madrid, enero-febrero 1994.

VVAA. "Architects of the old "40 under 40": Charles W. Moore", *A + U: Architecture and Urbanism* n° 73, p. 44, Tokyo, enero 1977.

VVAA. "Charles Moore: datos biográficos y relación de su obra más importante", *JA: The Japan Architect* n° 7-165, pp. 50-51, Tokyo, julio 1970.

VVAA. "Charles Moore o la inclusividad", *Summarios* n° 1 (Summa SAFICI), p. 32, Buenos Aires, noviembre 1976.

VVAA. "Charles W. Moore", *Arquitectura* n° 220 (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), pp. 62-63, Madrid, septiembre-octubre 1979.

VVAA. "Charles Willard Moore: biography", *A + U* n° 5-92 extra issue, pp. 76, Tokyo, mayo 1978.

VVAA. "Chimenea en una casa", *AJ. The Architectural Journal* n° 25 Vol. 142, pp. 1525-1526, diciembre 1965.

VVAA. "Dos casas por Charles Moore", *Architectural Record* n° 6, pp. 109-116, junio 1977.

VVAA. "Ecological Architecture: Planning the Organic Environment", *Progressive Architecture*, pp. 120-138, mayo 1966.

VVAA. "Joseph Esherick: arquitecto que se distinguió en la década de los 60", *JA: The Japan Architect* n° 7-165 Vol. 45, p. 63, julio 1970.

VVAA. "Jóvenes arquitectos norteamericanos: J. Esherick y C. W. Moore", *Cuadernos Summa* n° 34 (Nueva Visión SAIC), pp. 1-32, Buenos Aires, agosto 1969.

VVAA. "Landmark: The Sea Ranch, California / Lawrence Halprin, MLTW, Joseph Esherick, Charles W. Moore, Donlyn Lyndon, William Turnbull, and others", *Progressive Architecture*, pp. 84-99, febrero 1993.

VVAA. "Maison Esherick, Chestnut Hill", *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 105, p. 25, diciembre-enero 1962-1963.

VVAA. "Moore is more: cinco retratos de Charles Moore", *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 184, pp. 1-63, marzo-abril 1976.

VVAA. "Out of the atelier and into reality", *Progressive Architecture*, pp. 166-169, septiembre 1967.

VVAA. "Private residence at the Sea Ranch, California", *Architectural Record*, pp. 74-75, mayo 1973.

VVAA. "World architects 2: Charles W. Moore and his partners", *JA: The Japan Architect* n° 112, pp. 75-77, Tokyo, septiembre 1965.

Waisman, Marina. "Cuestión de "divergencia". Sobre el regionalismo crítico", *Arquitectura Viva* n° 12, p. 43, Madrid, mayo-junio 1990.

Ensayos

Bloomer, Kent. *Form, shape and order in the Work of Charles Moore*, en *Charles Moore: Buildings and Projects: 1949-1986*, New York: Rizzoli International Publications, 1986.

Canty, Donald. *Origins, evolutions, and ironies*, en *The Sea Ranch*, New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Framton, Kenneth. *Towards a Critical Regionalism*, en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New York: Bay Press, 1983.

Halprin, Lawrence. *The Halprin place: forty years on site*, en *The Sea Ranch*, New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Johnson, Eugene J. *Performing Architecture: The work of Charles Moore*, en *Charles Moore: Buildings and Projects: 1949-1986*, New York: Rizzoli International Publications, 1986.

Lyndon, Donlyn. *Spirit Play*, en *Charles Moore: Buildings and Projects: 1949-1986*, New York: Rizzoli International Publications, 1986.

McMorrough, John. *Blowing the lid off paint*, en *Hunch 11: Rethinking Representation*, ed. Penelope Dean, Rotterdam: Episode Publishers, 2007.

Otero-Pailos, Jorge. *LSDesign: Charles W. Moore and the Delirious Interior*, en *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, pp. 100-145. Minneapolis, Minnesota, 2010.

Tesis doctorales

Ishii, Kazuhiro. 'The Possibilities of Deliberate Regression: Charles Moore's Picturesque Refuge'. (PhD. Diss. Department of Architecture of Yale University, 1999).

Vela Castilló, José. 'Richard Neutra. Un lugar para el orden'. (PhD. Diss. Dir. José González Gallegos. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 1999).

Madrid, diciembre 2017