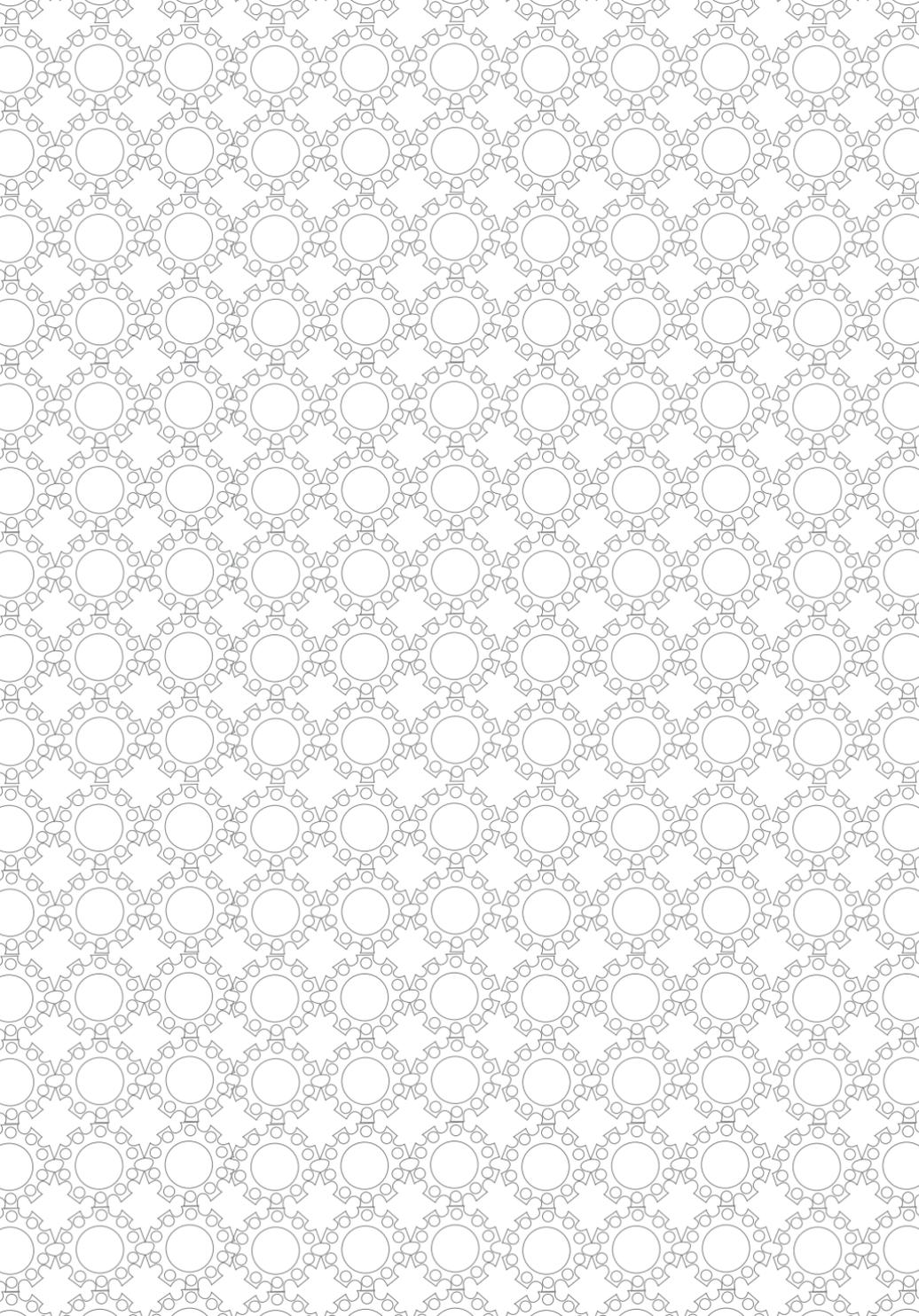


EL
LIENZO
DOMÉSTICO



Lucía Bogliaccini



EL
LIENZO
DOMÉSTICO



La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas. La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Mónica Lladó, Luis Bértola, Carlos Demasi, Cristina Mazzella, Sergio Martínez, Carlos Carmona y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2016.

© Lucía Bogliaccini Faget, 2016

© Universidad de la República, 2017

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (ucur)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, cp 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: infoed@edic.edu.uy

www.universidad.edu.uy/bibliotecas/

ISBN: 978-9974-0-1483-1



Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el

firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.

b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.

c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Universidad de la República

Dr. Roberto Markarian

Rector**Facultad de Arquitectura**

Dr. Arq. Gustavo Scheps

Decano**Consejo de Facultad
de Arquitectura****Orden Estudiantil:**

Lucrecia Vespa

Matías Marrero

Sofía Iburguren

Orden Docente:

Juan Carlos Apolo

María Mercedes Medina

Francesco Comerci

Salvador Schelotto

Fernando Rischewski

Orden Egresados:

Néstor Pereira

Patricia Petit

Alfredo Moreira

Mag. Arq. Laura Alemán

Tutora

Natalie Klang / Carolina Pereiro

Corrección

Ana Clara Salaberry

Corrección de estilo

Ximena Villemur

Diseño editorial

Pablo Fierro / Marcos Guiponi

Colaboración imágenes**Taller Danza**

Arq. Marcelo Danza

Director de Cátedra

www.tallerdanza.com

--

Facultad de Arquitectura

Br. Artigas 1031 C.P. 11200

Montevideo, Uruguay

www.fadu.edu.uy

Trabajo realizado como Programa de Iniciación a la Investigación 2014 de la CSIC.

El mismo busca realizar un repaso a las formas de habitar y su evolución a lo largo del tiempo en el mundo occidental. Mediante la elección de 3 pinturas para ver estos cambios, realizará un análisis de ida y vuelta entre la arquitectura de una época y sus representaciones en la pintura.

ÍNDICE

ALGUNAS APROXIMACIONES	16
HISTORIA DE LA VIDA	38
Una mirada a la evolución de la casa	
CORTE 1	76
<i>Mother Lacing Her Bodice beside a Cradle /</i> La madre	
CORTE 2	98
<i>Déjeuner de famille, également connu sous le</i> <i>nom de famille Roussel au tableau / Almuerzo</i> en familia, también conocido como la familia Roussel a la mesa	
CORTE 3	138
<i>Summer in the city / Verano en la ciudad</i>	
ALGUNAS REFLEXIONES	172
ANEXOS	181



Imagen de uno de los apartamentos analizados en Plattenbau privat: 60 Interieurs 2011. Susanne Hopf / Natalja Meier.

El proyecto busca recorrer un camino muy poco explorado por nuestra disciplina, en busca de vínculos entre los modos de representación pictórica, la arquitectura y las formas de habitar. Una aproximación al espacio doméstico a través de la obra pictórica. Intentaremos de esta manera, mediante el análisis de los tipos arquitectónicos correspondientes a las épocas elegidas en las pinturas, develar algunos modos de habitar o poner a prueba algunas hipótesis. El estudio de la arquitectura de tiempos pasados y el examen de sus recaudos gráficos permite establecer hipótesis, que pueden ser ajustadas mediante su cotejo con los datos que aportan los relatos y las pinturas contemporáneas.

LA CONDESA JEAN DE POLIGNAC (1932)

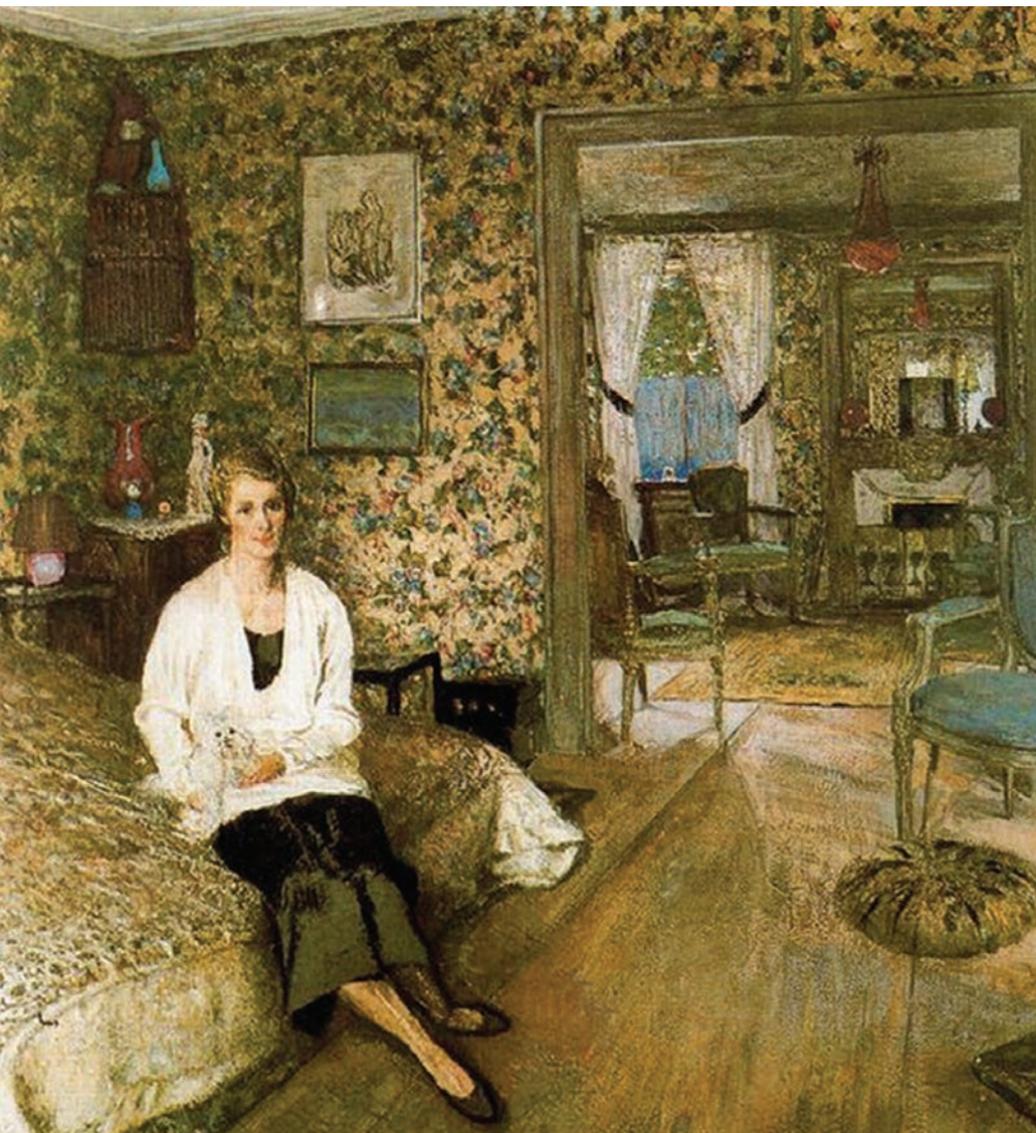
VUILLARD, Édouard

Localización: Museo de Orsay. París

Descripción: Pintura a la cola sobre tela. 116 x 89,5 cm.

Imagen tomada de web: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=3193>

ALGUNAS APROXIMACIONES



ARQUITECTURA / DOMESTICIDAD

Se entiende aquí a la arquitectura como el encuentro entre la dimensión físico-espacial y sus habitantes, es decir, no como mera construcción físico-espacial, sino como la posibilidad de una práctica espacial de sus habitantes.

Esta mirada se emparenta con la postura del filósofo Georges Berkeley (s. XVIII), quien sostiene que el sabor de la manzana está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma¹. Partimos entonces del supuesto de que para tener arquitectura, la misma debe ser habitada, comprendida, reinterpretada por sus habitantes.

La arquitectura es la que crea y da forma al espacio a través del proyecto. Pero, la arquitectura se termina de definir en el momento en que el hombre la utiliza como soporte de sus prácticas espaciales, convirtiéndola en un lugar. El lugar más íntimo donde las prácticas esenciales de la vida se realizan es la casa.

El origen de la arquitectura está en el habitar. Uno de los sentidos más estrictos de habitar refiere a morar (RAE: 1. intr. cult. Habitar o residir habitualmente en un lugar. U. t. en sent. fig.). La casa, habitar la casa, lo doméstico, es la parte esencial y básica de la vida. La casa como programa, nos es cercano y tangible.

La mirada a la casa puede explicarse con una cita del libro Bajoclave de Laura Alemán, 2006.

La familia es, de acuerdo a J. A. Strindberg, el primer espacio social represivo, el ámbito donde se inicia el proceso modelador del individuo –en función de ciertas pautas culturales heredadas y aceptadas– con el fin de hacer posible su funcionamiento gregario. La casa, ámbito material en que la familia vive, es por ende el primer espacio físico de disciplinamiento individual y colectivo. (p. 25)

Dentro del habitar y el hábitat, como materia primordial de la arquitectura, la casa y su uso cotidiano, se presenta como uno de los puntos más sensibles de intervención y proyecto, por su cualidad íntima y de propiedad.

La domesticidad, a lo largo del tiempo, acompañando los cambios en las dinámicas del habitar, deviene fuente incesante de re-definiciones. Algunas reflexiones sobre el habitar contemporáneo basan su interés en la explosión o diversificación del concepto de familia, colocando este punto como un desafío. Si bien entendemos que la familia ya no cumple el rol estructurante decimonónico, también cabe aclarar que los modos de reproducción, manutención y transmisión de la tierra, no han cambiado radicalmente. En este sentido parece importante repasar en un *racconto* el vínculo de la casa con la familia. El mismo se desarrolla en el capítulo: Historia de la Vida.



Sin título

Autor: Jan Brueghel (1568-1625)

Localización: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp

Imagen de web: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ab/bf/21/abbf21be54355fda01331efdb5849e48--pieter-bruegel-ancient-art.jpg>

Porque he descubierto una gran verdad. A saber, que los hombres habitan, y que el sentido de las cosas cambia para ellos según el sentido de la casa. Y que el camino, el campo de cebada y la curva de la colina son diferentes para el hombre según compongan o no un dominio (Antoine de Saint-Exupéry, 1948).

HÁBITOS

A lo largo del trabajo, trataremos de analizar los hábitats de las distintas personas en los sucesivos cortes históricos y sus formas de habitar. Esto requiere considerar habitar en su sentido más amplio y hábitos en su sentido fenomenológico.

Habitar: El habitar castellano proviene del *habitare* latino, que es un frecuentativo del verbo *habere* «tener» y cuyo significado básico «tener de manera reiterada», «tener de manera frecuente», «poseer», «ocupar», es una especialización del sentido absoluto de *habere*. Diferenciado del término *morar*, desde su origen, del latín *morari* que se define como quedarse, permanecer.

Como sostienen Elena Huber y Miguel Alberto Guérin en *Los cambios en las dimensiones semánticas de habitar*², la palabra habitar como lexema está en permanente redefinición semántica, acelerada en los momentos de cambios culturales estructurales (1999).

El sitio habitado puede ser un «lugar», acepción extensa y vinculable a cualquier ser vivo, o una casa, acepción restringida que remite en toda expresión no metafórica al ser humano vivo. Utilizaremos *habitar* como forma de vivir del hombre en lugares construidos. Aparece entonces el concepto de casa como lugar donde habitar, diferenciándose su acepción si está en

el campo o en la ciudad (ya que las dos contienen actividades diferentes, y tienen por tanto implicancias diferentes).

Los hábitos entendidos desde la fenomenología, difieren en su concepto según lo explique Pierre Bourdieu o Maurice Merleau Ponty. Resulta más operativo para el trabajo, y nos encontramos más cercanos a la definición de Merleau Ponty. En esta se entiende al hábito como práctica espacial ejecutada por el cuerpo. Como una respuesta a las urgencias que el mundo nos solicita, en relación con el otro; una respuesta que produce sentido, que es un acto de creación (el pensamiento no es previo a la práctica). Habitar es por tanto resignificar. La adquisición del hábito es la captación de una significación. Esto es posible porque el cuerpo ha aprehendido, mediante el hábito, la significación y la ha hecho propia.

A continuación se definen conceptos expuestos en su tesis:

Disponibilidades: los sentidos de nuestras experiencias pasadas constituyen nuestras disponibilidades, el punto de partida de nuestros actos. Entonces en la práctica el cuerpo cuenta con un posible, abierto y no determinado. No determinan el obrar sino que lo hacen posible.

Situación: el sentido de una práctica es siempre sentido de lo actual, de lo presente. Esa actualidad se llama situación. La disponibilidad es el suelo de una situación. Mis vivencias son siempre una



Imagen extraída del trabajo Hábitos Habitantes, realizado por la autora para el Diploma de Investigación Proyectual 2012.

creación y no una reproducción. Las disponibilidades, que no son determinantes, hacen posible una intención significativa nueva³.

LA PINTURA

Entendemos como dignas de interés y análisis las prácticas ordinarias tomadas como insignificantes, muchas veces invisibles o intangibles.

Lo que buscamos es estudiar y analizar ese encuentro entre el habitante y el espacio desde una nueva perspectiva. No desde la observación participante, que se presenta a priori como una de las mejores formas de observar la arquitectura desplegada, las prácticas espaciales en actividad; la casa tomada por el hombre y el hombre tomado por la casa. No desde las clásicas herramientas del quehacer arquitectónico: plantas, cortes, perspectivas. No desde la mirada «objetiva» de la fotografía y el vídeo. Sino desde su representación pictórica.

Intentaremos entonces, desde la representación pictórica de los espacios y las prácticas espaciales, acercarnos a los distintos espacios del habitar, a las formas del habitar y a cómo estas han ido evolucionando a lo largo del tiempo, afectando las formas de proyectar.

Develar las prácticas espaciales, implica también, analizar y diseccionar la representación como modo de ver y mostrar el mundo. Qué ver y qué mostrar.

La fotografía, hegemónicamente utilizada en los manuales y revistas de arquitectura (representación última de esta) para acompañar los análisis o descripciones de la misma, no será analizada por su mayor grado de objetividad. Por otro lado, su carácter instantáneo excluye los aspectos de preparación y elaboración en la representación del espacio que se quiere analizar y mostrar. La fotografía fue utilizada y absorbida por la arquitectura al punto de convertirse en una de sus herramientas esenciales de representación.

El video, derivado lineal de la fotografía, incluye movimiento, y se vuelve por tanto habitar instantáneo. El recorrido espacial se vuelve casi tan visceral como en la arquitectura misma, de modo que, todas las personas dentro y fuera del medio de representación se involucran con el habitar y lo practican. La complejidad que presenta y la oportunidad de estudiarlo parece ser una posible investigación a realizar en el futuro.

Por otro lado, estas dos técnicas reducen inevitablemente el arco temporal de estudio a los dos últimos siglos, por lo que no permiten realizar cortes temporales lo suficientemente distanciados para apreciar los grandes cambios históricos ocurridos en las formas de habitar.

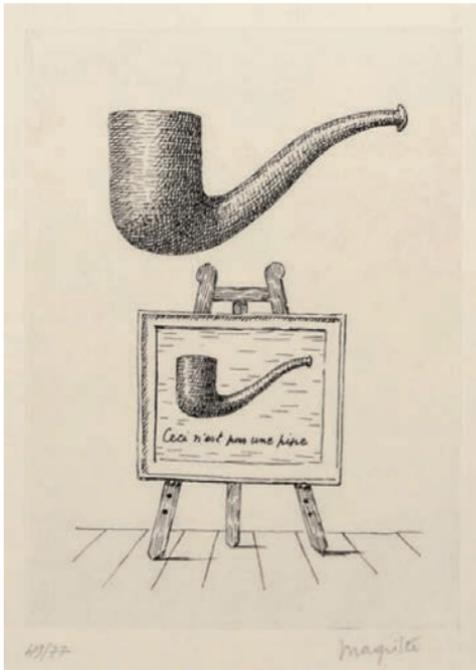
IMAGEN Y REPRESENTACIÓN / EL ESPACIO PINTADO

Históricamente, la arquitectura se ha representado gráficamente a través de planos, proyecciones geométricas y convenciones de tridimensionalidad espacial, que podemos llamar perspectivas.

En un plano de arquitectura hay muchas convenciones, representaciones, signos y símbolos dados por determinados acuerdos. Una persona que no maneja este lenguaje de forma adecuada, no puede interpretar un plano. El espacio entonces está dibujado y codificado por y para expertos en el tema. En el mismo representamos algo por construir o por alterar, no algo ya alterado o construido. Intentamos con estos gráficos dar una objetiva mirada a la realidad, que utiliza ciertas herramientas para representar esa realidad material.

En la pintura el espacio está simplemente pintado. Es un espacio usado. Muestra, según códigos de algo ajeno a la arquitectura cómo es utilizado. Pero, la forma en la que muestra la realidad material no debe ser específicamente objetiva, ya no es una herramienta de construcción. Las paredes y el piso de Van Gogh nunca estarían inclinadas en un corte de su casa.

Este espacio está representado, pero de acuerdo con las teorías expuestas por Juan Fló en las 8 tesis reunidas en el libro *Imagen, Ícono e Ilusión* (2010), la imagen no solo denota.



Ceci n'est pas une pipe (Les Deux Mystères)
MAGRITTE René, 1898-1967 (Bélgica)

Una imagen puede funcionar como signo icónico, pero no se reduce a solamente a él. Hay imágenes que no representan nada. Una imagen es reconocida como tal, al darnos cuenta de que no es el objeto sino su representación⁴. La imagen no es siempre signo icónico y por tanto no siempre tiene función denotativa.

No todas las imágenes producen la decodificación de un signo, sino que algunas se entienden por procesos normales de percepción visual.

En toda imagen opera un doble reconocimiento, el del cuadro u objeto, y el de lo representado en él. En este punto parece interesante recordar el análisis del cuadro de Magritte realizado por Foucault (1973)⁵ mostrando la contradicción entre la imagen y el texto que la misma contiene, es decir, lo que denota la imagen por un lado y lo que denota el texto por otro.

Lo que resulta significativo de este dibujo a mano de Magritte, anterior al famoso cuadro, es que está presente la contradicción al mostrar, si bien técnicamente ninguna de las dos es una pipa porque ambas son representaciones de ellas, una es más una pipa y otra es más un cuadro con la frase que refuerza su naturaleza.

El estudio de algunos espacios representados en las pinturas elegidas, nos permitirá analizar varios temas al mismo tiempo.

En primer lugar, las herramientas propias de la representación espacial utilizadas en ellas (la perspectiva, el ojo de Kepler⁶), y las diferencias conceptuales en las mismas.

En segundo lugar, nos permitirá entender la escena representada desde el punto de vista de la percepción pura, y luego desde su denotación y connotación. Cada uno de los personajes o los objetos, conllevan una idea en función de lo que representaban en el momento de realización del cuadro, y conllevan ideas también analizadas en la contemporaneidad. En algunos de los cuadros a analizar parece interesante entender algunos objetos y personas representadas como símbolos o imágenes icónicas.

Por último es interesante poder conectar la arquitectura de una época con un modo de representación de la misma, único como puede ser una pintura, la que está mucho más vista e interpretada, por un público ordinario, que una herramienta específica propia de la profesión del arquitecto.

Se realizan algunos ensayos directamente sobre las pinturas tomadas como imágenes, que se desarrollarán más adelante como anexo al trabajo. Mediante herramientas utilizadas en la realización y alteración de imágenes por los arquitectos, se intentará cuestionar los espacios representados. Con ayuda de software o dibujos a mano, se intervienen los espacios en las pinturas. Estas intervenciones nos permiten dar una nueva

mirada o aproximación a ellas, subjetiva debido a la propia intervención.

LOS TRES CORTES

La mirada sesgada parte de una inquietud personal y deja de lado una serie de formas de representación del espacio para acotar los tiempos y el alcance del trabajo. Se propone entonces estudiar el espacio en tres estadios temporales de las formas de habitar, pre-seleccionados a través del análisis de la pintura doméstica de cada época.

Para elegir correctamente los cortes a analizar, se realiza un repaso histórico sobre la formación de las ciudades y los cambios en las formas de habitar desde el s. XIII en adelante. En paralelo a esto se realiza una búsqueda de pinturas que tengan como tema espacios domésticos o actividades domésticas.

En el capítulo que llamaremos HISTORIA DE LA VIDA, se repasa en pequeños textos, los grandes cambios que suceden con el paso del tiempo, donde marcaremos los cortes elegidos y los cuadros que le corresponden.

MARCO RESTRICTIVO

El trabajo está, por temas operativos, por alcance y también por las subjetividades que nos componen, limitado por algunas decisiones o recortes de las áreas de conocimiento involucradas.

La primera limitante del trabajo, o el sesgo en la mirada, es la de la propia profesión de quien lo realiza. Se trata de una inmersión en el mundo de la pintura y la imagen, para descubrir a través de él, aportes o verificaciones en las formas de habitar la arquitectura, para descubrir vínculos entre estas formas de ver el mundo y sus representaciones. Estas inevitablemente se hacen a través de la mirada de un arquitecto.

El primer gran recorte, dentro de los medios de representación que se realiza, es dejar afuera las plantas, cortes, fachadas y perspectivas que usualmente los arquitectos utilizamos como medio de representación de nuestras ideas para poder concretarlas, entenderlas, construirlas y por tanto, analizarlas.

Esto tiene por objetivo dejar de lado la construcción de piezas realizada por arquitectos y concentrarnos en la realizada por artistas, que son testigos de sus tiempos y que tienen subjetividades de otros campos del arte. Esta subjetividad construida en la pintura habilitaría a la elección de la ima-

gen pictórica del hábitat –por su carga simbólica– para contrastarla, en la investigación, con aspectos técnico-proyectuales de la arquitectura.

El universo involucrado es el occidental, dejaremos de lado todo lo que es el habitar, la arquitectura y las composiciones familiares del vasto y desarrollado mundo oriental y de África.

La arquitectura que se analizará, lo ejemplos que tomaremos en consideración, y la zonas geográficas de las que tomaremos las pinturas, serán del noroeste de Europa y de Estados Unidos. No utilizaremos pinturas de base latina porque la domesticidad y el habitar no entran en sus temas de representación hasta muy tarde (en parte debido a la impronta religiosa del arte en estas tierras).

También porque lo que consideramos como el nacimiento de la domesticidad familiar que involucra al mundo occidental, tiene una base nórdica, específicamente holandesa en cuanto al nacimiento de la casa-hogar familiar. El habitar latino y mediterráneo, las casas patio, etc. quedarán por fuera de este investigación. Las pinturas que analizaremos se distancian de las casas romanas y sus influencias, para centrarse en la vivienda urbana más nórdica.

Por otro lado cabe aclarar, que en muchos de los momentos históricos que involucran el trabajo, el 90% de la población era pobre y no vivía en las casas y parámetros que analiza-

remos. Estas personas no eran retratadas, ni formaban parte del mundo que el arte retransmite. Esto sucede hasta el día de hoy, el universo reproducido en el arte suele formar parte del universo que habita el artista.

Otra restricción será la imposibilidad de analizar el nacimiento de la casa urbana en la Edad Media, este podría haber sido un corte interesante, pero existe un problema, dado que la pintura en el medioevo era hagiográfica, no existían retratos de actividades comunes, salvo algunos pequeños destellos en los Libros de horas, por ejemplo el del Duque de Berry. Esta limitante llevará a desplazar el corte inicial del nacimiento de la casa urbana y su evolución a comienzos de la E. M. De todas formas esto no parece ser un problema mayor, ya que el gran cambio en la vivienda urbana se presenta más tarde, hacia mediados del s. XVII.

Las pinturas podrán o no responder a un encargo. Esto quiere decir que las personas retratadas podrán o no ser identificadas. Según la corriente artística que tomemos, esto va a variar, directamente relacionado con las formas de pintar y con la vida y preocupación de los artistas en los distintos momentos. En cada uno de los casos que consideremos, deberemos aclarar y analizar este punto particular.

Las viviendas serán urbanas. Si bien los mismos procesos se pueden ver en la casa de campo del Medioevo o del Renacimiento, y luego en la casa de campo inglesa en particular, al-

gunos procesos tardan más en suceder en el campo. Por ejemplo, la separación de humanos-animales, no llegará hasta el s. XIX en el universo rural pobre, esto por tanto se da antes en la ciudad que en el campo. Una implicancia directa de este punto es que muchos cuadros de vida campestre son atemporales, como por ejemplo, algunas de las imágenes de Brueghel. Los procesos de cambio en las formas de habitar, la separación de los animales de los humanos, y los espacios de privacidad, aparecen mucho más tarde en el campo que en la ciudad.

Si bien las pinturas podrán o no ser por encargo, y por tanto sus personajes particulares, identificables o genéricos, las viviendas que soportan la escena serán genéricas. Esto nos permite realizar un estudio comparativo entre la escena y las características que se pueden ver en la pintura y entre una vivienda elegida al azar, genérica, que represente la mayoría de las viviendas de similares características de la época.

La mirada será, inevitablemente, desde lo femenino y desde la estructura familiar y el individuo. Por un lado por las características de quien lo realiza, pero más importante aún, por el vínculo indisoluble que existe entre la domesticidad y la mujer y madre. Este vínculo si bien no es tan potente hoy en día, en que las composiciones humanas del habitar tiene muchos más variables y son más individuales que gregarias, debe mucho al rol de la mujer en los grupos humanos y familiares, y a su vínculo con la casa.

- - -

1 Jorge Luis Borges en su conferencia en Harvard: *El enigma de la poesía* (1967), cita a Geroge Berkeley y los temas tratados en *New Theory of Vision 1733*. El idealismo planteado por Berkeley entiende que las cosas que existen, existen en tanto son percibidas.

2 Guérin, Miguel Alberto, *El habitar. Una orientación para la investigación proyectual -1*, UNLPam y FADU UBA, 1999, p.1.

3 Merleau Ponty, Maurice, *La estructura del comportamiento*, París, Presses Universitaires de France, 1942. Finalizado 3 o 4 años antes pero no publicado debido a la Segunda Guerra Mundial. Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, París, Gallimard, 1945.

4 *Thus vision is brought about by a picture of the thing seen being formed on the concave surface of the retina. Kepler Ad Vitelionem.*

5 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Eterna Cadencia Editora, 2012.

6 Un segundo aspecto esencial de la teoría de Kepler sobre la luz y la visión refiere al proceso de formación de imágenes, que sustentó en conocimientos acumulados en su época sobre de la fisiología del ojo y sobre el funcionamiento de las lentes. El dibujo de la perspectiva desde este modelo, no permite localizar un observador como el modelo renacentista del mediterráneo.

WOMAN AND MAID IN A COURTYARD C. (1660)

DE HOOCH, Pieter

Localización: National Gallery, Londres

Descripción: Oleo sobre tela. 73,7 x 62,6 cm

HISTORIA DE LA VIDA

Una mirada a la evolución de la casa



Este capítulo tiene por objeto, mediante un repaso histórico-arquitectónico de las formas de habitar en la Europa Occidental, marcar los cortes elegidos. Los mismos, corresponderán a momentos históricos con formas específicas de habitar, mostrarán los cambios de estas y además serán escogidos debido a la existencia de un lienzo que inmortalice estas formas. La explicación desde el punto de vista de la pintura de la elección del corte se realizará en el próximo capítulo, cuando analizaremos cada cuadro.

En este capítulo, que se estructura como una suma de párrafos que tocan temas relevantes durante el paso del tiempo, simplemente marcaremos el corte y el cuadro elegido para representar el mismo.

Parece importante intentar resumir, desde una mirada arquitectónica, pero también, por qué no, antropológica, sociológica e histórica, las características del habitar durante el tiempo que va desde la formación de las ciudades en la Europa Occidental hasta el s. XX.

Intentaremos describir entonces, los grandes temas y conceptos que caracterizaron a estas formas de habitar en el período mencionado.

Para repasar adecuadamente el habitar, hemos debido no solo acercarnos a historiadores de la arquitectura sino también a an-

tropólogos y sociólogos. Parte importante de lo que se volcará en este capítulo viene del análisis conjunto de la «Historia de la vida privada» de Philippe Ariès y Georges Duby; «La casa: historia de una idea» de Witold Rybczynski, «Arquitectura de la vivienda unifamiliar» de Adriano Cornoldi, junto con algunos repastos de la bibliografía de Kenneth Frampton, y Leonardo Benévolo.

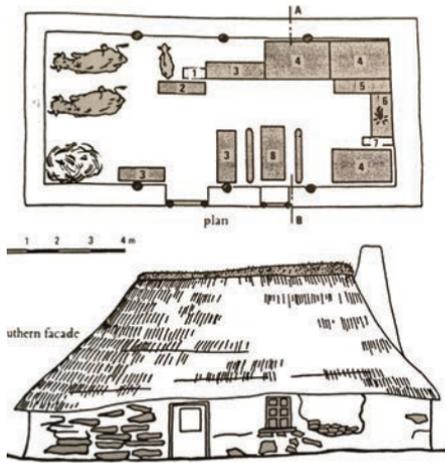
LAS INSTALACIONES DEL ESPACIO PRIVADO EN LA EDAD MEDIA

En lo que refiere a la intimidad de los hogares de la Edad Media, debemos detenernos en el umbral de lo inaprehensible. Por un lado tenemos ruinas, y por otro tenemos algunos textos. Pero las conclusiones deben ser limitadas y no debemos construir sobre ellas prejuicios o hábitos del tercer milenio.

Simplificamos el estudio de la vivienda hablando de una casa media, lo que nos permitirá abordar el tema de una manera más clara. Esto abarca tanto a la vivienda rural como a la vivienda urbana.

La vivienda rural

A la casa rural medieval se la llamaba comúnmente *longa domus* o mixta. La misma albergaba bajo el mismo techo, en



- Long house at Plumelin (Morbihan), a modern survival of the medieval mixed dwelling, in which people and animals shared a single roof.
- 1: clock
 - 2: bench-chest
 - 3: closet
 - 4: covered bed
 - 5: chest
 - 6: foyer
 - 7: bench
 - 8: table-chest

extremos opuestos, a animales y hombres. Los accesos comunes que compartían sus usuarios se encontraban enfrentados al centro. Por lo general existía una cierta compartimentación interior, hecha con tabiques que separaban la zona de los animales y la zona de los hombres.

Las dimensiones aproximadas de estas casas eran de 5 metros de ancho por 18 metros de largo, independientemente de las técnicas constructivas o los materiales utilizados. En el sector donde habitaban los hombres solía existir una especie de cámara aislada y una pieza más grande con hogar central. Encima del hogar había un hueco que servía para evacuar el humo.

A medida que las personas comienzan a establecerse en un lugar, y las familias a permanecer unidas, la casa rural comienza a aumentar su *performance* y a utilizar materiales de mayor durabilidad. A pesar de esto, es con la urbanidad y la construcción que se daba en la ciudad (con la consecuente difusión de los oficios y las técnicas) que se comienza a construir con un propósito de larga duración, sustituyendo hogares por chimeneas, arcilla seca por piedra y ladrillo, y techos de paja por techos de teja y pizarra.

Esta casa rural se utilizará en toda Europa Occidental e irá desapareciendo con la difusión de las normas de higiene, y con el aumento de la propia repugnancia de los hombres hacia la promiscuidad con los animales.

Con la consolidación de las ciudades europeas, la vivienda urbana pasa a representar un claro manifiesto de su tiempo. La vivienda rural sin embargo, estará marcada por el régimen de la tierra, y las dinámicas productivas-económicas de sus habitantes.

La casa urbana

La ciudad libre será una de las creaciones más importantes del Medioevo. Nace una nueva sociedad burguesa, que se distingue de la agrícola, la feudal y la eclesiástica, y que sienta las bases de las estructuras familiares y arquitectónicas que dan forma al concepto que hoy llamamos *casa*.

Al igual que la vivienda rural, la vivienda urbana presenta muchísimos contrastes en función de los climas, las dimensiones de los predios, las actividades a realizar en ellas y las diferentes coyunturas históricas. En Europa occidental, las diversas guerras (por ejemplo la guerra de Cien años) destruyeron muchos centros poblados, perdiendo continuidad la evolución de las técnicas de construcción y homogeneizando muchas viviendas durante la reconstrucción.

Las viviendas aristocráticas solían variar en dimensiones y características, pero aquellas destinadas a albergar a la gente de oficio o menestrales eran generalmente individuales y servían también de taller de producción y de lugar de venta de los productos que fabricaban.

Esta casa común (en la que vivía la media de la población) tenía un ancho promedio de 5 a 7 metros, con una fachada que daba directamente a la calle sin ante patio. Tenía usualmente dos niveles (*rez de chaussée* alto y un *premier étage* más bajo). La misma se solía levantar sobre una cueva o bodega y tenía bajo su techumbre un ático donde secar paja o acumular granos (con un acceso de puerta trampa). La profundidad variaba entre 7 a 10 metros al menos. Como veremos más adelante cuando analicemos el ejemplo correspondientes a Holanda, estas dimensiones son una consecuencia directa de los materiales y sus capacidades estructurales.

La casa tenía una puerta compartimentada que llevaba a dos espacios sucesivos: el delantero, llamado obrador, puesto o tienda, y el posterior denominado sala. El suelo solía ser de tierra apisonada o madera para luego ceder su lugar a las baldosas barnizadas. Una escalera, usualmente de tipo caracol, conducía a un nivel superior que estaba también compartimentado en dos o tres piezas. Las viviendas con más recursos disponían de aljibes en el patio, y algunas de retretes o letrinas. La forma de usar el espacio, o sus destinos y actividades, eran muchas veces resultado de si estos espacios estaban calefaccionados.

Los muebles eran transportables (convertibles siempre en espacios de guardado), o tenían siempre una doble función: apoyarse y guardar. Están los taburetes (y no las sillas¹), mesas desarmables, y arcones que servían para comer o dormir. En

el medioevo se realizaba un uso más libre del espacio, cada uno tomaba la posición que le apetecía. El espacio multiuso se redefinía cada vez que sus ocupantes desplegaban estas piezas de mobiliario² en él.

Con el avance de la Edad Media, ya de cara al Renacimiento podemos ver dos claras tendencias:

- La realización en el interior de algunas actividades que antes se realizaban a la intemperie.
- La sustitución de espacios polivalentes por espacios dotados de usos específicos, y por tanto con cualidades espaciales que responden a estos.

Sobre el final del s. XIII, y comienzos del s. XIV, la vida privada conquistará una intimidad doméstica más acogedora y protegida. Aumentan así sus calidades y disminuyen sus cohabitantes. Esto se debe en parte, al mayor control por parte de determinados poderes públicos, cada vez más intervencionistas.

EL INDIVIDUO

En la época feudal, el único lugar donde uno se encontraba solo, era el lecho de muerte. Las formas de habitar eran gre-

garias, muchas familias y sus vasallos vivían y se desplazaban juntos. Esta enorme y agobiante convivialidad tenía una disciplina estricta, con jerarquías preestablecidas.

A lo largo del s. XIII, aparecen signos de conquistas de autonomía personal, que vienen de la mano de un crecimiento económico en toda Europa (crecimiento agrícola, reavivación de mercados), la consolidación de la moneda en la vida cotidiana y el término *ganancia*. Aparece la necesidad de ganar dinero, de comprar objetos, de independizarse de las familias. Se puede ver, inclusive en el arte, que los rostros en esculturas y pinturas a partir del s. XIII buscan representar a alguien a través de la semejanza y no de lo genérico.

En lo religioso comienza a tomar cuerpo la idea de que la participación en determinados ritos no asegura la salvación. La misma debe ser ganada, mediante la transformación de uno mismo (idea que proseguirá hasta desembocar en la escisión del protestantismo). Se abre una invitación a la introspección, al análisis de nuestra conciencia.

Aparece la idea de que el matrimonio es funcional solo mediante el consentimiento mutuo, logrando anteponer a las decisiones adoptadas colectivamente en cada uno de los ámbitos gregarios, el consentimiento de los cónyuges directamente involucrados. Aparecen las autobiografías, los diarios, las cartas privadas, la necesidad de diferenciarse del resto del grupo.

Estos cambios en las formas de concebirse y de pensar quedan atestiguados por: los matrimonios jóvenes con consentimiento, los textos privados, las disoluciones de las grandes familias, la emancipación de los caballeros domésticos.

Esta transformación conducirá a individualizar los hogares, no a las personas. Será necesaria la llegada del s. XVII para encontrar palabras como: amor propio, autoconfianza, melancolía o sentimental; para ver la aparición de un mundo intrínseco al individuo, del yo y de la familia tal como la conocemos.

EL CUERPO Y SU VÍNCULO CON EL ESPACIO

El cuerpo durante la Edad Media aún se ve como un envoltorio para el alma, dentro de una concepción dualista. Es un lugar de tentaciones y de problemas. Se considera habitado como si fuera una casa. El tratado de cirugía de Mondeville³ (que sentó las bases de los tratados de cirugía y anatomía vigentes al día de hoy) llama doméstico a lo que está al interior y silvestre a lo que está al exterior. Divide al cuerpo en una zona noble y otra de servicio. Los mismos están separados por un piso: el diafragma. La parte noble somete a la parte de servicio, plebeya. Es Mondeville quien también establece que la mujer está destinada a permanecer encerrada, tal como lo están sus órganos sexuales.

La moral del cuerpo de esta época ha sido difícil de descifrar porque el arte no era realista, y los textos enmascaran bastante estos temas. Básicamente el cuerpo era el templo del espíritu, había que respetarlo y cuidarlo con prudencia, quererlo guardando distancia porque era tentador. A los enfermos, niños y personas que debían estar desnudas los cuidaban las mujeres porque se suponían menos proclives a sucumbir a la tentación. Las mujeres se transforman así, en dueñas del agua, de lo doméstico, de lo salvaje y de los cuidados (siempre de pelo atado con trenza porque el pelo era considerado erótico, traía más pediculosis y otras infecciosas de la época).

Estas diferencias básicas entre lo masculino y lo femenino, y sus modos de vincularse con el cuerpo, establecen claras reglas que debían ser respetadas en la ocupación y uso del espacio, que por otro lado como ya vimos, era extremadamente promiscuo. No por alejarse de lo promiscuo, sino por los cambios en las concepciones del individuo y de los vínculos de este con el cuerpo, se irán modificando las formas de habitar.

Cabe realizar algunas aclaraciones sobre el espacio medieval, que se desprenden de muchos de los textos que encontramos y de las novelas o poemas escritos en la época.

Los salones. Hasta el s. XIII, el cierre a la mujer aparece como una barrera ideal a los peligros; la mujer vive una doble clausura, la del paraíso y la del flanco del hombre; los espacios

colectivos (salones) son espacios de expresión donde se construyen héroes, donde se establecen vínculos sociales y se confirman dominios.

Las alcobas eran el lugar más secreto y más íntimo, pero por las descripciones sabemos que siempre dormían muchas personas. En una alcoba femenina dormían al menos una dama y sus doncellas. Tiene un cierto aislamiento para la mujer, más bien de género, pero las fronteras entre lo accesible y lo privado no son claras. La promiscuidad en la Edad Media es un hecho. No existían lechos individuales (solo se le concedía al combatiente antes de la noche de batalla, o como símbolo de honor). La norma del lecho individual se respetaba en monasterios o colegios. El lecho matrimonial nace, lentamente, para instalarse como costumbre al final del medioevo.

En las viviendas plebeyas, humildes, las alcobas como tales no existían. El habitar no se hallaba compartimentado; y si lo estaba, no era con los criterios actuales de individualidad o especialización.

Espacios solitarios: Los espacios solitarios, la ausencia de refugio, la lontananza, se describen en los textos como espacios desesperantes. El discurso y los textos refuerzan la vida gregaria. El hombre solitario está en real peligro en el universo medieval. Solo los desterrados y los anacoretas pueden vivir solos, los primeros obligados, los segundos por opción. Esta

soledad está igualmente acompañada de un espacio frágil, una cueva, una casa pequeña en la lejanía o el universo nómada. Solo algunos lugares de reclusión voluntaria son portadores de sentido (ejemplo la búsqueda del Santo Grial).

INTIMIDAD Y CONFORT

La palabra confort en lo doméstico, tal cual lo conocemos, se introduce en el s. XVIII; en paralelo a la afirmación total de la intimidad. Confortable será una palabra que irá cambiando de significado con el paso del tiempo, comenzando por un estado físico, pasando a un status económico para terminar definiendo una situación doméstica no solo de agrado sino de bienestar.

El confort en la Edad Media, sin estar nombrado aún, estaba determinado por la paja que se colocaba en invierno sobre el suelo de tierra de la casa, o por las flores que se colocaban en verano para mejorar el olor y estética del ambiente. Durante el período comprendido entre los s. XV y s. XVII el confort se medirá en la multiplicidad de espacios y el comienzo de separación de algunas funciones. Pero no será hasta el s. XVIII que llegará el confort material mediante el perfeccionamiento de algunas tecnologías, como el abastecimiento de agua y la calefacción.

Como explica Sartre, la introducción de palabras en el idioma representa la introducción simultánea de ideas en la conciencia, nuevos conceptos según los cuales mirar el mundo⁴. Entre el s. XVIII y el s. XIX muchas palabras referentes a las formas de vida y al habitar serán introducidas. Los holandeses, amantes de sus casas, comparten con los anglosajones el término hogar: *home: ham: hejm*, que deriva del noruego *heima*, que reúne el sentido de la casa, sus habitantes, el refugio, la residencia, la propiedad y también el afecto⁵.

Hacia el s. XVII, la casa burguesa, si bien mantiene el padrón medieval, crece mucho más en altura, permitiendo separar el trabajo y la vivienda en diferentes niveles. La habitación de dormir (aunque en muchas aún se duerme colectivamente), se separa de la habitación de cocinar, por ejemplo. Estas habitaciones se especializan y en ellas aparecen lugares como el *garde-robe* (vestidor) y el *cabinet* (despensa).

Si bien se seguían confundiendo varias funciones en una habitación, los sirvientes y los niños dormían muchas veces en la sala, separados de la habitación. Que los espacios comienzan a denotar especializaciones en su equipamiento, no es sinónimo de que los usos se diferencian completamente. Usualmente el lugar en el cual se comía dependía más de la cantidad de gente o de la temperatura, que del nombre del espacio.

La casa comenzaba a convertirse en un espacio privado, separado del comercio, pero aún no existía la intimidad del individuo. La intimidad en estos espacios se daba mediante cortinas. Esta intimidad doméstica comenzará de a poco no solo a afectar nuestro entorno material sino también nuestra conciencia.



CORTE 1

El nacimiento de la domesticidad
en holanda

LA DOMESTICIDAD

Podemos decir que la domesticidad es uno de las creaciones más importantes de la burguesía, y que la misma tiene su epicentro en los Países Bajos en el s. XVII, donde el interior doméstico evoluciona de forma excepcional.

En la Tregua de los Doce Años, de 1609, las Provincias Unidas de los Países Bajos se liberan del Imperio Español, comen-

zando la llamada época dorada. En esta época su poder creció hasta convertirse en una de las potencias marinas y económicas del s. XVII, cuando establecieron colonias en todos los continentes y puestos mercantiles alrededor de todo el mundo. Es en estos años que crean sus grandes colonias, comercian con las Indias y cazan ballenas. Se convertirán de esta manera en el centro financiero mundial y una gran potencia industrial.

Por tratarse estos de una república, estaban gobernados por una aristocracia de comerciantes urbanos, llamados los regentes, los *stadholders*. Los Estados Generales, con sus representantes (de clase media alta) de las siete provincias, decidían aquellas cuestiones importantes para toda la República. La misma carecía de extremos sociales dispares como un gran campesinado, o una poderosa aristocracia (como sucedía en Francia), y primaba la población urbana, en un pequeño país con recursos naturales. Por otro lado su alta tolerancia en lo político y en lo religioso permite que surjan, en sus tierras, nuevas corrientes de pensamiento como Spinoza.

Estos burgueses, por inclinación y por falta de tierras, tenían una serie de ciudades medianas, al contrario de otras naciones que tenían grandes ciudades (ya avecinando los problemas de la urbanidad, y muchas tierras campesinas). La población se distribuía en una amplísima clase media que abarcaba desde el tendero hasta el banquero. Por primera vez, nos encontramos ante un estado burgués, una «dictadura social de la clase

mercantil»⁶. Su forma de vivir y su religión (calvinista) llevaban a una moderación total, una admiración por el trabajo intenso, y mucha prudencia financiera. Su geografía y paisaje y su constante trabajo para dominar el Mar del Norte fomenta el carácter sencillo y conservador.

Los materiales de construcción, madera y ladrillo, no se prestaban para grandes decoraciones u opulencias, y tenían poco peso para apoyarse en pilotes. Estas casas sencillas luego del año 1650 comienzan a dividirse en usos formales e informales, diurnos y nocturnos, previo a la especialización de los espacios.

Las formas de trabajo y su reproducción, junto con la religión, llevaban a organizaciones familiares y composiciones habitacionales más sencillas. Una familia por casa, a lo sumo con algunos empleados (no tantos sirvientes como en otros países). Recordemos que la sociedad holandesa desalentaba la contratación de sirvientes aplicando un impuesto especial para estos.

A partir del s. XVII la casa neerlandesa deja de ser un lugar de trabajo, y se comienzan a construir establecimientos separados para los negocios. La casa grande, utilizada en toda Europa se vio sustituida por una casa que permitía una vida hogareña más tranquila y privada. Este hogar holandés comienza a tener un jardín privado en lugar del espacio abierto público de la casa grande.

En estas familias no existían amas de cría como en otros lugares, las madres criaban a los hijos, y los vínculos paternos se caracterizan más por el afecto que por la disciplina. Esto se da muchas veces gracias a la creación y proliferación de las escuelas, que sacan del hogar parte de las tareas educativas. Todo esto sucede en los Países Bajos cien años antes que en el resto de Europa, que deberá esperar al siglo de las Luces y a los albores de la Revolución Francesa para ver estos cambios comenzar a diseminarse en la sociedad.

El control femenino en estas casas es tangible, la casa incorporará sentimientos, no solo funciones de refugio. Una clara conciencia del interior y el hogar hará posible el desarrollo de esta domesticidad, resultado del nuevo rol de la mujer en la casa. Este gran logro de la burguesía es un gran logro femenino.

LA MORAL DE UNA ÉPOCA: REVOLUCIÓN FRANCESA Y MORAL EVANGÉLICA

La Revolución Francesa y el Estado

Todo lo público había comenzado a salir de la órbita privada, al presentarse como *la cosa* del Estado. Lo privado ya había adquirido un carácter familiar y espacial, sinónimo de felicidad. La Re-

volución Francesa (y todos los cambios que suceden a la vez en Estados Unidos, Inglaterra, etc.) termina por acentuar el carácter público de los hombres y privado de las mujeres. Reconoce el derecho al divorcio y limita los poderes de los padres. Comienzan también a afirmarse los derechos del niño. Se proclaman los derechos del individuo y se declara la inviolabilidad del domicilio.

El Estado comienza a competir con la iglesia católica, y continuará desplazándola hasta 1900, cuando se escinden. Será el estado el que se ocupará de los matrimonios, los divorcios, los hijos, las adopciones. Danton (1759-1794) afirma en su famosa frase que «los niños pertenecen a la República antes que a sus padres».

De esta manera se establece una legislación que comenzará a proteger la libertad individual (último giro de la construcción del individuo que había comenzado en la E. M.), el mantenimiento de la solidaridad familiar (prohíbe desheredar hijos, organiza la tenencia y herencia de la tierra, y por tanto, la duración del sistema), y la consolidación del control estatal.

La Revolución Francesa⁷ establece modas y formas de comportarse, establece algunos de los símbolos que existen en nuestros días. Los símbolos de lo íntimo y lo familiar desarrollan un poder político notable. Marianne representa a nuestra madre, el emblema de la República, por tanto de lo público, tiene senos, es mujer y madre. El poder debe generar afecto y por ello desciende a lo familiar.

Nota sobre el rol femenino

La mujer aún era vista como algo concebido para lo privado, inadecuado para lo público, en casi todos los círculos intelectuales. La literatura de la época muestra claramente esto, pero fue necesario también volver a clarificar estos roles, ya que la revolución demostró que todo cambio es posible. Una revolución en la que todos somos iguales, tuvo como consecuencia la necesidad de reafirmar algunas reglas y hábitos, que recordarán que las mujeres no son tan iguales a los hombres⁸. La Revolución demostró que el orden natural puede ser invertido.

El tratado del doctor Roussel⁹, *Du système moral et physique de la femme* (1775), analiza a la mujer como el reverso del hombre. Identifica a las mujeres con su cuerpo y su sexualidad (el útero define su comportamiento emocional y moral) y a los hombres con su mente y energía. Es el útero el que define el lugar que le corresponde a la mujer en la sociedad, criando hijos en el hogar. La mujer es el símbolo de la fragilidad que debe ser protegida del mundo exterior (lo público).

Revolución Industrial y el modelo inglés

En Inglaterra desde los inicios del s. XIX, con una gran influencia de evangélicos¹⁰ y utilitaristas como Stuart Mill, la evolución económica aleja progresivamente el domicilio del trabajo, separando lo público y lo privado, así como también los roles

sexuales. Las mujeres reparten su dulzura entre el jardín y el *nursery*, convirtiéndose en el motor de la privacidad victoriana. Estos roles de las clases medias y aristocráticas se irradian a las clases obreras durante el proceso de gentrificación.

Es importante marcar que será la Revolución Industrial y el cambio en las distancias del trabajo, las que alejan a las mujeres de la parte productiva y la reducirán al hogar, al menos hasta que la gran guerra estalle. Cuando en el medioevo el trabajo se realizaba en casa, las tareas se compartían por igual, la mujer colaboraba con la economía familiar. En la proto industrialización se apuesta a la célula familiar donde trabajo y domicilio se confunden (por ejemplo un núcleo de tejedores). Cuando el trabajo pasa a realizarse en la fábrica y la fábrica se aleja, el hombre y el trabajo se van a ella, liberando al hogar para una única función. Poco a poco, la reducción de tiempo para almorzar impide al hombre volver al mediodía, aquí el capitalismo afecta y reestructura el modo de vida.

Este modelo inglés, mediante la anglomanía de la época, se infiltra en otros países. Así se reprodujeron las prácticas de la higiene y el jabón, el inodoro, las maneras de hablar (*home, baby, confort*, etc.), las modas vestimentarias y otras tantas cosas. Este modelo se trasladará a Estados Unidos a principios del s. XX.

Es importante aclarar que entre el s. XIX y el s. XX se dieron muchas migraciones poblacionales, y las tradiciones de estas fa-

milias desarraigadas se mantenían en el seno del hogar, configurando a la familia y la casa como el eje de la vida. En estos siglos también la configuración de Estados potentes lleva a aumentar el dominio público, a tener un pasaje de actividades que pasan de la esfera privada a la pública¹¹.

División sexual del trabajo

Se asienta una segregación sexual de las tareas y los espacios. Los aprendizajes que se daban en la casa se fueron reemplazando por nuevos sistemas de formación y educación. El dominio estatal y las clases mercantiles, de la mano de la revolución industrial, fueron generando estos sistemas de educación que no estaban abiertos a las mujeres. Estas seguirán recibiendo su educación en casa. La división sexual de las funciones y del trabajo se apoya en estos caracteres naturales que determinan la oposición: pasivo/activo, interior/exterior que regirá hasta finales del s. XIX.

Aumentan por un lado las posibilidades para los hombres, junto con la expansión del comercio y las profesiones liberales, así como su participación en actividades públicas; se aparta por otro lado a la mujer hacia la maternidad y la administración de la casa, y sus oficios. Todos estos cambios, intensos en la burguesía, se dan más lentamente en las clases trabajadoras, muchas veces de la mano, no tanto del mercado, sino de la religión.

Se terminan de configurar los cuartos independientes para los niños, también se separa la zona de comer y la cocina, y aparecen espacios femeninos como la *nursery* o el jardín y masculinos como el escritorio, la biblioteca o la sala para fumar y hacer negocios. Esta división espacial tuvo gran repercusión en el desarrollo del mobiliario con piezas para cada habitación.

LA FAMILIA

En la teoría política post revolucionaria, la teoría del *laissez faire* se contrarresta con las claras delimitaciones de la frontera entre lo público y lo privado. La familia se estructura como célula base. El individuo se halla subordinado a ella. La familia es garantía de moralidad natural. Las instituciones e individuos célibes –prisiones, internados, conventos, vagabundos, *dandis*, facinerosos, etc.– deben definir su lugar respecto a ella: dentro de esta esfera o fuera de ella. La familia es el centro, todo el resto es periferia.

Se arma una construcción razonable y ordenada, con fuertes vínculos espirituales y materiales. Aquí es donde la memoria de las familias de inmigrantes termina de amalgamarse, y donde las regulaciones de matrimonio, divorcio y sobre todo herencia, terminan de estructurar la familia. La familia se transformará en la base de la sociedad civil y por tanto del Estado.

La familia es entonces la administradora principal de los bienes privados. Pieza fundamental en la producción, dinamiza la economía y transmite el patrimonio. Proporciona a sus hijos, a quienes socializa, luego de haberles transmitido los valores esenciales. Ella asegura el flujo de propiedad que regula la ley.

La familia es un sistema económico de gestión que la Revolución Industrial, como ya indicamos, refuerza. Es una red de acumulación, de habilidad y de solidaridad. El hogar es la unidad económica básica. Hogar es una palabra muy potente donde familia y tierra se vuelven una sola.

Hasta los socialistas utópicos, que fueron unánimes en criticarla, nunca imaginaron su completa supresión. A las mujeres socialistas se las invita a subordinar sus reivindicaciones a la lucha de clases (el feminismo será casi para siempre de base burguesa).

La familia, como templo de la sexualidad normal, erige normas y descalifica las relaciones periféricas. La salud sexual de la mano de la medicina reemplazará los límites morales de la iglesia. Dentro de la propia casa, el matrimonio empieza a exigir su propia privacidad, la alcoba matrimonial se vuelve un lugar inaccesible.

El matrimonio durante el s. XIX, tiende a resolver las funciones productivas, de alianza y sexuales. A medida que el

individuo comienza a construir su futuro sin obligación de responder a alianzas productivas más arcaicas, aumenta la tasa de nupcialidad y baja la edad de la misma. La necesidad de independencia legal de la familia de crianza acelera este proceso. Todos estos deseos de independencia van de la mano de la concepción del «individuo» como base de la unidad.



CORTE 2

Francia en el S.XIX

HABITANDO

la casa, el domicilio. Es el único bastión frente al horror de la nada, la noche y los oscuros orígenes; se encierra entre sus muros todo lo que la humanidad ha ido acumulando pacientemente por los siglos de los siglos; se opone a la evasión, a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno, su sociabilidad y su pasión. Su libertad se despliega en lo estable, lo cerrado, y no en lo abierto ni lo indefinido.

*Estar en casa es lo mismo que la lentitud de la vida y el placer de la meditación inmóvil*¹².

La casa es un elemento de fijación. Es una realidad moral, que indica por ejemplo que no hay elector/ciudadano sin domicilio, o notable sin casa propia.

Durante el s. XIX será toda la ambición de una pareja y la figura del éxito: fundar un hogar, habitar una casa. A partir del cambio de siglo, con la incorporación de nuevas tecnologías (teléfono, radio, electricidad, etc.), hay un deseo de dominación del mundo por la casa con un intento de incorporar nuevamente el trabajo en ella.

Existe una determinada unidad en el modo de vida burgués del s. XIX, reforzada por la circulación de los estilos y las influencias. Mucha nostalgia aristocrática, con una incipiente tendencia a la búsqueda del confort, y una mezcla de racionalismo funcional: la separación de padres e hijos, la separación de sexos, la separación de los espacios sociales, la aparición de pasillos para evitar intromisiones y dejar fuera a los extraños, la iluminación y ventilación para la mayor cantidad de espacios posibles.

El triple deseo de intimidad familiar, conyugal y personal irá in crescendo, atravesando toda la sociedad, hasta afirmarse completamente en el s. XX. Los barrios obreros, y las ciudades

dormitorios también tomarán en cuenta estos temas al momento de plantear sus modelos.

Durante el s. XIX se terminará de afirmar la ciudad de clases, la gente más pudiente buscará acercarse a la decadente aristocracia, muchos barrios sufrirán procesos de gentrificación y los obreros y los peligrosos se desplazarán hacia la periferia.

LA VIDA DOMESTICA DE FINAL DEL S. XIX Y PRINCIPIOS DEL S. XX

En la *Belle Époque*, para la burguesía, detrás del muro protector, la vida privada coincidía exactamente con la familia. Dentro se comparten las costumbres, la religión, la salud y la suerte. La vida privada es un campo claramente delimitado y compartimentado (los espacios interiores de la vivienda tenían dominios).

Para las clases trabajadoras, en la mayoría de los países este límite no existía o por lo pronto era mucho más difuso. Todo transcurría bajo la mirada de una colectividad.

El primer gran cambio del s. XX: el doble movimiento del trabajo fuera del espacio privado y su cambio de regulación, de las normas domésticas a las normas colectivas y públicas.

Tomará un siglo salir de la casa para trabajar, junto con las revolución del transporte, y no será hasta recientemente que la revolución de las comunicaciones permitirá y hará ver como deseado volver a trabajar en la casa.

La emigración del trabajo fuera de la esfera doméstica se verá acompañada de una socialización creciente de la función educativa (escolarización general) y de la función protectora (seguridad social). La disociación de la empresa y la familia en el tiempo y en el espacio irá acompañada de modificaciones jurídicas y normativas sobre ambas.

La familia que se privatiza al extremo dejando sus funciones públicas, ya no es la familia fuerte e institucional. La sociedad comienza a encaminarse hacia las familias informales. Del matrimonio como contrato pasaremos al matrimonio por amor, y será un paso muy pequeño llegar a la cohabitación fuera del matrimonio de parejas.

En paralelo a esto los individuos que componen estas familias comienzan a reclamar ellos mismos una vida privada. La vida privada se desdobra. El final de este camino parece ser la vida privada doméstica coincidente perfectamente con la vida privada de una persona. Esta realidad, junto con la posibilidad de una vida privada doméstica compuesta por varias personas que no son familia, es una realidad totalmente aceptada hoy día.

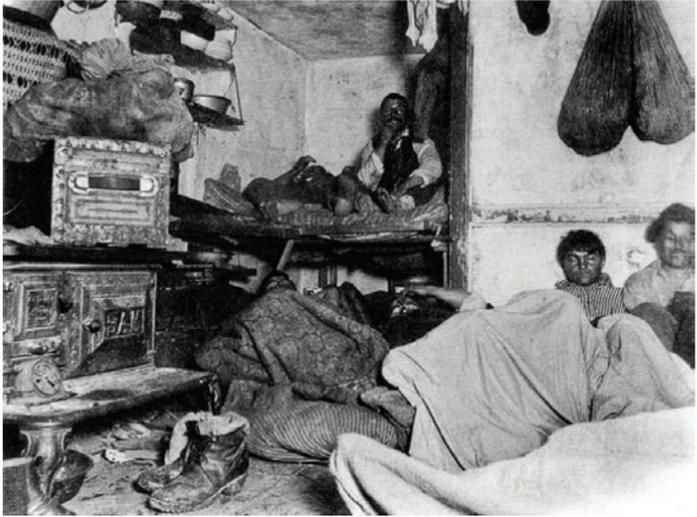
Algunos países como Inglaterra, siempre utilizaron el concepto de *bed and breakfast* introduciendo extraños en la vida doméstica.

Este era muchas veces el sistema para las migraciones estudiantiles, más que los internados franceses, o los *dorm* americanos.

EL ESPACIO PRIVADO Y EL INDIVIDUO

En todas las viviendas de calidad inferior a la vivienda burguesa, el espacio privado individual coincidía exactamente con el espacio público del grupo doméstico. Era una intimidad imposible, era difícil encontrar un rincón para sí mismo, todas las actividades estaban sometidas a las miradas de otros. En este sentido eran cuasi medievales.

Los burgueses sin embargo disponían de un espacio privado y también desde hace ya mucho tiempo de un espacio privado conyugal. Con la revolución de la vivienda moderna, cada habitante puede disponer de una habitación, y los niños lucharán al crecer y ser adolescentes por conquistar también su privacidad con respecto de sus hermanos¹⁴. Esta vida privada familiar que ahora se independiza de la vida privada, sucederá en momentos y lugares espaciales: las vacaciones (luego de la



FIVE CENTS LODGING, Bayard Street. 1889¹³.

RIIS, Jacob

Gelatina de Plata

Foto tomada de web: <https://theselvedgeyard.files.wordpress.com/2011/02/be036593.jpg?w=700>

democratización del ocio), la cocina, la sala de estar, las comidas y los domingos.

El resto del tiempo será tiempo individual, vida privada individual y también vida pública individual. Cada uno se relacionará con el resto del mundo desde su lugar. Esta vida individual se verá beneficiada por la generalización de los medios de transporte, el uso del automóvil y la revolución de los aparatos domésticos. Esta última permitirá eliminar a los extraños, ejerciendo su vida pública laboral dentro de nuestra vida privada (la servidumbre y los empleados domésticos), y limitará los quehaceres domésticos a la cuarta parte del tiempo.

No solo la prole luchará por su individualidad y su toma de decisiones por fuera del núcleo familiar, sino que el trabajo de la mujer (que se volvió extremadamente necesario durante las guerras mundiales) será ahora una realidad y una búsqueda. La mujer comenzará a educarse en el espacio público, junto a los hombres, y a trabajar como ellos. Será no solo una necesidad económica familiar sino una búsqueda individual de realización.

El signo más evidente de esta vida privada será el culto moderno al cuerpo.



THE AMERICAN WAY OF LIFE (1937)
BOURKE WHITE, Margaret (1904-1971)
Localización: Museum of Fine Arts, Boston
Descripción: impresión en gelatina de plata

EL MODELO AMERICANO

Entre las dos guerras mundiales que arruinarán a Europa, Estados Unidos se posicionará como la gran potencia mundial, con una economía pujante y un territorio intacto.

Estados Unidos que en sus orígenes fue poblado por emigrantes Europeos, se distanciará en el s. XX de Europa, elaborando su propio *American Way of Life*¹⁵. Tendrá entonces en este siglo, la cantidad de lo que sea, territorio, recursos, poblaciones pujantes, mano de obra, infinitas posibilidades, muchas personas con muchos sueños por cumplir y el porvenir en sus manos. Es un país vasto y diverso que nunca cesa de redefinir su modelo (o sus modelos).

El modelo americano tendrá iconos de reconocimiento como *New York*, el *Greenwich Village*, las fachadas con escaleras de incendio, San Francisco, el tejano, el *jazz*, la generación *beat*, y tantos otros. Impone la lengua, los *jeans*, la Coca Cola y las hamburguesas.

El modelo de la nueva potencia mundial llegará a todos mediante el dominio de los *mass media*, y sus ídolos de exportación. Se consolida y reafirma, creciendo internamente y consolidando las ciudades americanas de nuestro imaginario: el centro anónimo y el *sprawl* del suburbio feliz.



CORTE 3

El anonimato de la gran ciudad de postguerra

El crecimiento de las ciudades, los procesos de urbanización y de reurbanización, llevarán a miles de personas a las grandes urbes a buscar sus sueños y una cultura más liberal.

La ciudad americana de los 50 y posterior, contendrá ese anonimato cargado de libertad, vitalidad y oportunidades. Separado de la familia, el individuo vive en su apartamento alquilado donde no está solo, está rodeado de una multitud sin rostro. La contracara de este anonimato es la soledad. La literatura se ha encargado de inmortalizar este sentimiento, de libertad y soledad, de alienación del hombre moderno.

El último cuadro o corte elegido representará este modelo, esta soledad y este individuo de la segunda mitad del s. XX. Si bien el cuadro elegido y el caso de estudio serán en Estados Unidos, estas nuevas formas de habitar, del individuo habitando la ciudad y ya no la casa familiar, atraviesan todo el mundo occidental hasta nuestros días.

- - -

1 Las sillas muy utilizadas en el antiguo Egipto y perfeccionadas por los griegos, fueron pronto olvidadas para re-aparecer en el s. XV con una función más decorativa que ergonómica

2 Mobiliario, que viene de la palabra móvil, explica claramente como el equipamiento no tenía una posición fija, y debía ser desmontable y transportable para los múltiples viajes. No se vivía, se acampaba. Los viajes eran tan largos, por los medios de comunicación, que la casa se movía con el hombre.

3 Henri de Mondeville (c. 1260 – 1316), fue un médico cirujano francés considerado el «padre de la cirugía Francesa», realizó grandes avances en el conocimiento de la anatomía.

4 Un ejemplo claro de esto es la expresión «fin de semana», que durante el s. XIX pasará de representar el cierre comercial a representar una búsqueda activa del ocio. Otro ejemplo es la palabra privacidad, el concepto de intimidad no existe en Japón. El mismo fue introducido por los ingleses, y por tanto el fonema suena igual que la palabra privacy en inglés. *プライベート* *Puraibashi*. (Ver google translator).

5 Rybczynski, Witold, La casa: Historia de una idea, Madrid, Editorial Nerea, 1989.

6 *Ibíd*, p. 64.

7 Muchas de las afirmaciones que realizamos para la Revolución Francesa son producto del espíritu de la época que lleva a encender la llama de la Revolución, y del llamado Siglo de las Luces; de esta manera muchos de los cambios que se dan entre público-privado (Estado-familia),

y hombre-mujer pueden ser transferidos a Estados Unidos o Inglaterra donde todos estos cambios también eran fermentales.

8 Esto recuerda la burla realizada por George Orwell en *Rebelión en la Granja*, situación que parece darse en casi todos los grupos humanos, y a posteriori de todas las revoluciones. «*All animals are equal, but some animals are more equal than others.*»

9 Pierre M. Roussel es un médico cirujano de gran influencia que trabajará en Montpellier y publicará este tratado en 1775 en París.

10 La naturaleza a su entender, dota a los hombres y a las mujeres de diferentes caracteres, a cada sexo con cualidades propias; por tanto era importante que cada uno permaneciera en su esfera de influencia. Esta concepción unía las diferentes ramas del protestantismo Europeo y Americano.

11 En la Francia Jacobina, la escuela unificada endereza los cuerpos, elimina dialectos y corrige acentos, priorizando los espacios nacionales.

12 Edelman, Bernard, *La maison de Kant*, Paris, Payot, 1984, pp. 25-26 (cit. por Perrot, Michelle, «Formas de habitación» en Philippe Ariès y Georges Duby: *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1987, vol. 8, pp. 9-12

13 Jacob August Riis (3 de mayo de 1849 - 26 de mayo de 1914), fue un foto periodista y reformador social danés nacido en Ribe (Dinamarca), y emigrado a Estados Unidos en 1870.

14 Cabe recordar, que el concepto o la categoría de adolescencia, tiene como mucho, 150 años de antigüedad y no existe en todas las culturas.

15 *The American way of life, or simply the American way, is the unique lifestyle, real or imagined, of the people living in the United States of America. It refers to a nationalist ethos that purports to adhere to principles of «life, liberty and the pursuit of happiness.» At the center of the American way is the American Dream, the idea that upward mobility is achievable by any American through hard work. https://en.wikipedia.org/wiki/American_way*

Año: 1659-60

Autor: Pieter de HOOCH, gremio de San Lucas en Delft

Oil on canvas, 92 x 100 cm / Staatliche Museen, Berlin

CORTE 1 /

Mother Lacing Her Bodice beside
a Cradle / La madre



SOBRE LA VIDA: EL ESPEJO DE LA NATURALEZA

En este capítulo del libro *Historia del arte* (1950), el historiador E. H. Gombrich¹ realiza un fuerte hincapié en los temas inmortalizados en lienzos por los neerlandeses del s. XVI, y s. XVII; según su localización geográfica. Si bien el manejo del claroscuro, la perspectiva Kepleriana, los retratos y el color son habilidades que cosen a todos los países bajos; las diferencias entre la zona católica y la zona protestante no solo modificaba el carácter de los hombres (pintores y pintados), sino que limitaba mucho los posibles temas a representar (véase las diferencias entre Pier Paul Rubens y Rembrandt)².

Las limitantes impuestas por la Iglesia Protestante obligaron a los pintores a incursionar en temas novedosos que no generaran problemas u objeciones. Uno de los temas más fértiles fueron los retratos y los retratos de grupo, los paisajes y los mapas. Pero junto con el nacimiento del concepto de familia y de la vivienda unifamiliar tal cual los conocemos hoy, nace el género de la pintura doméstica.

Estos hombres eran devotos, frugales y trabajadores como puritanos ingleses. La vida se centraba en el trabajo, la familia, y los placeres. Los cuadros que encargaban también versaban sobre estos temas.

El vínculo del artista con la comunidad y con su arte varía mucho en esta época. La pintura se convierte en un profesión y no tanto un dominio erudito; los pintores debieron primero comenzar a pintar cuadros, generar *expertises* y luego venderlos. La figura medieval del encargo, como modo de generación de un cuadro, se va perdiendo poco a poco.

De esta manera los lienzos se vuelven un modo de re-presentación de una realidad mucho más ampliada. No una fantasía o alegoría que el artista desea representar, no una imagen bíblica, no una representación de una realidad por encargo, sino una mirada más desprejuiciada y detallada de todo lo que hay alrededor.

Muchos artistas entonces siguen la tradición del arte nórdico en la representación de la vida cotidiana y familiar con imágenes alegres y espontáneas.

Con el desarrollo del género doméstico, los neerlandeses lograron inmortalizar y detallar las dinámicas sociales y familiares, la intimidad, los roles de la mujer dentro de la casa como educadora, y el contrapunto del hombre como «ser público y sociable» trabajando en el mercado fuera de la casa.

Uno de los grandes descubrimientos de los países bajos, es que el tema de un cuadro es mucho menos relevante que el cuadro y la técnica en sí mismo. Esta capacidad de mostrar la realidad

tal cual se ve, «la belleza pura del mundo visible» y encontrar ahí el disfrute, sin importar la realidad representada, es un paso crucial hacia el camino que recorrerá casi trecientos años después el arte moderno.

SOBRE LO COTIDIANO: *AFTER LIFE*

Svetlana Alpers³ en su libro *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, (Chicago, 1983), utiliza este término, que nos gusta traducir como «sobre lo cotidiano» para referirse a todo un área de la pintura holandesa. Como primer quiebre importante están los temas de sus cuadros renacentistas que incluían las naturalezas muertas, los paisajes, los cuadros grupales de gente de la ciudad y los cuadros domésticos. Pero con este término también entra en juego lo parecido a la realidad, que los métodos perspectivos propios permitían, a diferencia de los resultados de la perspectiva italiana.

Alpers establece la importancia de la relación del modelo del ojo y la perspectiva de Kepler con la pintura neerlandesa del renacimiento. Por un lado llama en lugar de *picture* (imagen), *picturing* (imaginando), de modo de incluir la realización del cuadro y no solo el producto, de no desvincular de esta forma al pintor de la escena y de ampliar el objeto de estudio.

El ojo móvil, la visión ampliada, hace que lo retinal, lo óptico, se agregue al modelo de la perspectiva.

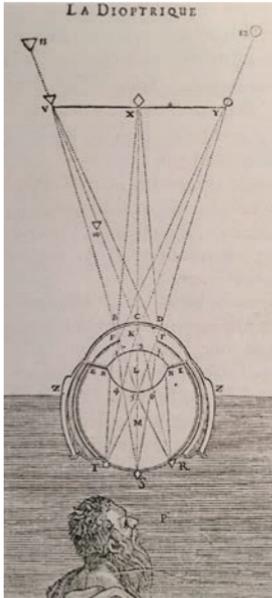
La diferencia entre el ojo de Kepler y la cámara oscura era básicamente, que un modelo era inmóvil y el otro móvil. En estos instrumentos, el fenómeno visual está presente sin la intervención del humano.

Kepler define la visión, el ojo humano, como un mecanismo en sí mismo capaz de crear imágenes, y define: *to see is to picture*⁴. De esta manera Kepler provee del modelo que permitirá transformar la naturaleza en arte, en los nórdicos. Kepler nos explica que el lente (córnea) deforma, la cámara (retina) invierte y el ojo (cerebro) reinterpreta.

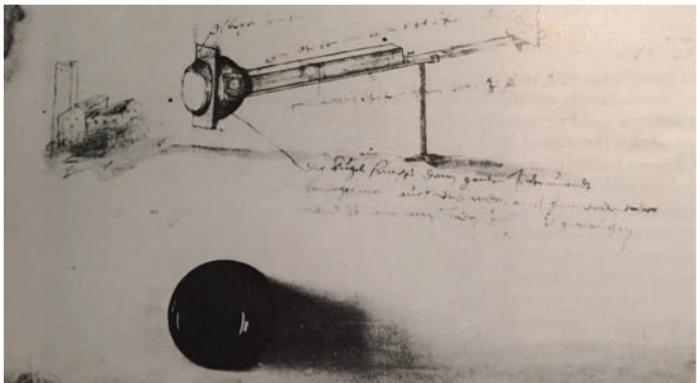
Aquí nos encontramos con el engaño de la visión, desde un punto de vista no moral sino epistemológico, reconocer que no existe escape a la representación. Cada vez que miro, cada vez que veo, yo mismo estoy re-presentando. Para Kepler mirar es representar.

Esto nos da el doble engaño de que lo pintado, no es el mundo en sí mismo sino una representación del mismo. Vermeer y de Hooch pintan un mundo Kepleriano en el que no ven la realidad, sino una imagen en su retina de luces y sombras.

Se oponen así los modelos ópticos a los de perspectiva. Se opone el modelo del norte de Europa al del sur de Europa:



La dióptrica, René Descartes – Artefacto de Kepler.



la atención a los pequeños detalles, la luz reflejada en objetos opuesto a objetos modelados por la luz, los colores y las texturas; la imagen sin marco y con marco; y por último un observador localizable fácilmente o no.

En la pintura neerlandesa la ausencia de marco otorga la sensación de que el mundo continúa por fuera del lienzo, colocando al observador en ese mundo. Se agrega al sistema artificial italiano una verdadera sensación de visión empírica. El cuadro se convierte en una ventana al mundo, al mundo visto por el artista.

SOBRE DE HOOCH

La mayor parte de las representaciones de Pieter de Hooch (Hooque) involucran una escena doméstica al interior o en un patio, siempre complementando el afuera o el adentro. Muchas veces involucran una madre o criada y un niño, no desde una mirada sentimental sino desde una mirada de los ideales de la época sobre educación y familia. Cabe resaltar que no todos los pintores involucraban la infancia en la domesticidad, Vermeer⁵, colega de gremio, que fue padre de quince hijos, nunca pintó ninguno.

Si bien se considera por muchos que Vermeer influencia la obra de de Hooch, el total de sus creaciones muestran una

gran diferencia, en la que Vermeer se centra aún más en la luz. No solo la cotidianeidad gana a la escena majestuosa, sino el virtuosismo de los colores y las formas, y la dulcificación de los contornos, ponen a la técnica por sobre el tema. De Hooch en cambio tiene con una técnica menos excepcional pero, un relato más elaborado que contar.

En su primera etapa, trabajando para el mercader de tejidos de la *Grange*, comenzó con temas de soldados y establos, será solo luego de contraer matrimonio y formar una gran familia, que comenzará a pintar temas sobre la domesticidad.

De Hooch pintó interiores de carácter cívicos, exteriores también, patios, interiores domésticos, tabernas, escenas de soldados, y retratos. El tema del interior doméstico y la familia siempre estaba representado por una mujer, gran parte de sus cuadros se llaman: «Mujer...», en la que se indica una realización de una tarea doméstica por una mujer genérica.

En esta gran documentación de la vida del burgués que realiza de Hooch a lo largo de su vida, se verá la incorporación de un nuevo trabajo, el trabajo doméstico realizado por esas silenciosas mujeres que el pintará, un trabajo especializado y vital para esta sociedad holandesa. La feminización de la casa en los Países Bajos, es una de las causas del poco uso de los sirvientes, y viceversa (debido a las políticas impositivas nombradas en el capítulo anterior).

Todos sus cuadros, no solo los domésticos, muchas veces involucran niños y hasta perros, junto con miradas cómplices o atravesamientos en las escenas.

Al final de su vida, de Hooch termina realizando cuadros menos domésticos y más sociales o de la aristocracia, con un estilo más sombrío y menos detallado, quizás por sus quebrantos de salud, que lo llevan a morir internado en Ámsterdam en 1684.

La obra completa de de Hooch representa una muestra impresionante de modos de habitar, decoración, arquitectura y urbanidad de las ciudades de Delft y Ámsterdam en esta época.

SOBRE LA MADRE

Nos ocuparemos del cuadro que en inglés se llama *Woman lacing her bodice beside a cradle* (c. 1660), en español es traducido como «La Madre».

El lienzo muestra, según diversos especialistas en el arte holandés del renacimiento no católico, una clara influencia en el color y la profundidad de la escuela de Rembrandt, por ejemplo el *impasto* utilizado en la piel del borde del saco de la madre.



Emanuel de Witte,
Interior with a Woman
Playing a Virginal, ca.
1660.



The Idle Servant
1655, Nicolaes Maes.

Por otro lado utiliza la contemporánea técnica de *doorkijkje*, la cual de Hooch perfecciona, dejando ver por un marco de una habitación a otra y luego a la calle. Muchos de los autores de la época utilizaban esta técnica para marcar perspectiva, profundidad y superposición de actividades, como se puede ver en Nicolaes Maes⁶ (*The Idle Servant*) y De Witte⁷ (*Mujer tocando el Virginal*). Gracias a esta técnica se puede interpretar el uso del espacio interior de casas o lugares de reunión, así como el vínculo entre lo privado y lo público⁸.

En el lienzo se puede ver a la mujer de frente y a la niña de espaldas en otra habitación. Sospechamos un bebé en la cuna bajo la vigilia de la madre.

Esto vuelve el vínculo entre ellas extraño, la niña bañada por la luz del exterior se presenta en sombra, mientras la madre que se encuentra en el espacio principal más oscuro está bañada por la luz de la ventana. El espacio es femenino por excelencia, madre y niña son el único sexo que distinguimos.

Entre ellas se encuentra el *doorkijkje*, la sucesión espacial mediante vanos que enmarcan otros espacios o realidades, muy utilizado como ya indicamos por los holandeses pero sobre todo por nuestro autor.

En el primer espacio, el interior, se ve la intimidad reforzada por la cama cubierta, la tenue luz y los utensilios domésticos.

En este, la madre cuida del bebé mientras es cuidada por el perro (*Spaniel Breton*, raza típica de caza de aves en Flandes, presente en todos los cuadros de Hooch).

La madre aún no ha terminado de vestirse, se puede ver apretando el corsé probablemente luego de haber dado de mamar.

En el segundo espacio más iluminado se ve claramente el vínculo con la calle y el exterior. Aquí podemos ver el vínculo con el exterior por el manejo de la luz pero sobre todo por el *huis* abierto. En el norte de Francia y parte de los países bajos se utilizaba esta puerta a modo de vínculo con la calle que permitía dejar cerrada la mitad inferior para utilizarse de mostrador o la mitad superior para permitir la entrada de animales. Este espacio probablemente oficiaba de hall o comercio, y según la hora del día es la entrada a la casa.

En ninguna de las habitaciones aparece el techo, lo que da al espacio representado sensación de mayor altura; por otra parte, al verse de la habitación una porción de espacio, confiere a éste una cierta calidad de fragmento. El espacio representado de la habitación que se ve a través de la puerta se ve en su total profundidad. Esto refuerza la idea de que la madre se encuentra en el espacio principal.

El espacio dormitorio queda claramente diferenciado por la cama, la ropa colgada y el caliente camas colgado. Sin embar-

go el mismo es mostrado durante el día con un uso diferente, como de sala de estar donde la madre pasa el tiempo. Tiene muchos cuadros colgados, típico de estos espacios, donde muchas veces estos cuadros eran escenas mismas de la vida familiar o la casa, o el paisaje donde habitaban. Esta habitación posee una gran ventana a la calle, que para dar más intimidad y penumbra, está cerrada por la mitad inferior.

El umbral entre los espacios está marcado por una puerta, un cambio en la iluminación, y un cambio en la inclinación del pavimento. Las mismas refuerzan en la habitación principal la perspectiva hacia el segundo espacio.

Muchas de estas características enunciadas son comunes a la mayoría de los cuadros de escenas domésticas de interior pintados por de Hooch. La representación de la burguesía media, sin un exceso de adornos pero con cualidad en sus espacios y objetos (saco de piel, terciopelo en cama, etc), donde el orden y la pulcritud protestante imperan ante todo.

Teniendo en cuenta el contenido alegórico que solían tener estas obras y recordando el gran número de cuadros de de Hooch en que aparecen niños, casi siempre niñas, y en dos de ellos bebés, cabría decir que todos ellos podrían tener un mismo sentido alegórico, referido a la maternidad, en el último cuadro de la madre cuidando a su bebé casi en el sentido de una *madonna*.

SOBRE DIEPE HUIS

Países Bajos

El dibujo elegido es de la casa neerlandesa *Diepe Huis* (casa profunda), típica de las configuraciones iniciales urbanas de Flandes. Este no es un modelo único para su época, pero sí uno que parece tener similitudes en el noroeste de Europa. Combinaba el comercio o trabajo con la casa.

El ancho de la casa/padrón (la figura de padrón no existía como tal, y los conceptos de la propiedad de la tierra está aún en sus inicios) es de 6 a 8 metros, resultado directo de la luz que permitía salvar la solución estructural en costillas de madera, o bóveda de madera. La profundidad compensaba el escueto ancho, para obtener una superficie deseada (100-150 m²), llegando a tener algunas veces 20 metros.

Tiene una estructura de muro portante con techos y entrepisos de madera, los cuales fueron adquiriendo mayor complejidad a medida que los tejados reemplazaron la paja, por temas de carga. Los frentes se presentan como una pieza montada independiente.

La fachada principal no es portante, por ello es la que más se perfora con grandes ventanas para introducir luz al padrón

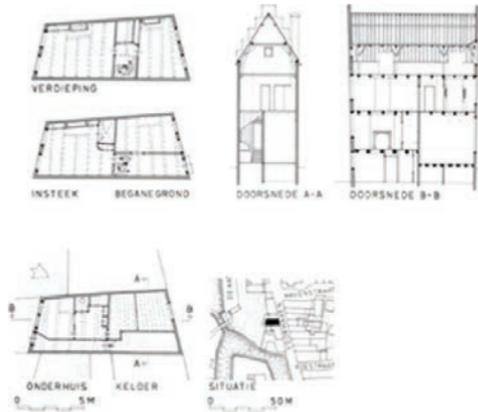
profundo. Aparecen las celosías como formas de cierre y de mantener intimidad con la calle, que es por donde entra la mayor parte de la luz, por tanto la parte más expuesta de la casa.

Es en estas casas que nace la ventana guillotina, dado que por el vínculo con la calle y por los visillos (especies de persianas), resulta problemático abrir la ventana de forma tradicional. Estas aberturas emigrarán a la Nueva Ámsterdam para ser la abertura base de los edificios de la Ciudad de Nueva York.

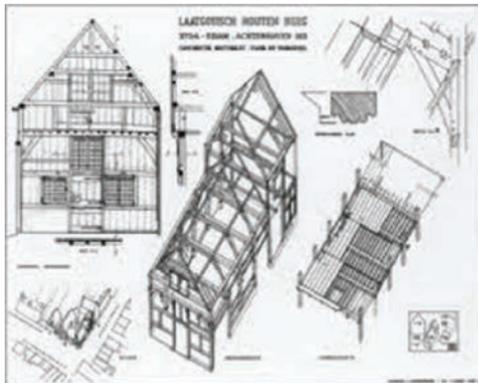
Estas casas podían tener más de un nivel, y muchas veces se complementaba con sótano y ático (el ático era el lugar donde se secaba la paja). Si tenían un solo nivel, muchas veces tenían una sala adelante, y otra atrás, divididas por una pared de piedra que solía contener el hogar, la chimenea que calentaría ambos espacios.

Cuando tenían dos niveles, solían tener en planta baja, el comercio o taller hacia el frente, con la clásica puerta neerlandesa partida al medio para usar de mostrador (hablaremos más adelante del *huis*), y una habitación atrás que muchas veces contenía la cocina. En los siguientes niveles existían habitaciones para la vida más familiar, pero aún sin funciones específicas.

Podían contar o no con un patio interior o posterior. Esto dependería mucho más de la situación urbana en general, ya que



Imágenes extraídas del trabajo: Utrecht. De huizen binnen de singels. Beschrijving Autor: Marceline Dolfin, E.M. Kylstra en Jean Penders



va variando a lo largo del tiempo, de acuerdo a la conformación y a las regulaciones de los crecimientos de las ciudades.

No tenían retretes ni sistemas similares, los residuos sólidos en Holanda en esa época se usaban como abono. Las casas se calentaban mediante la quema de turba, que producía un calor poco duradero (Por esto siempre tenían varias capas de ropa puestas, motivo de burla para el resto de los Europeos.)

En esta misma casa, con las mismas premisas básicas, hacia el s. XVII, se separarán las áreas de tráfico, como son los vestíbulos y los pasillos. A mediados del s. XVII comenzará a diferenciarse los usos, como nombramos anteriormente en el trabajo, entre diurno y nocturno, y luego formal e informal.

Hablemos de la casa medieval francesa, de la baja Edad Media, de herencia merovingia.

Cabe recordar que el Reino Franco de la dinastía merovingia incluye los Países Bajos, por tanto que las viviendas descendientes del mismo tienen muchas cualidades en común, ya sea que hablemos de Francia o de Flandes.

Del s. XII en adelante, en el caso del norte de Francia, las construcciones privadas tomarán un carácter verdaderamente francés y homogéneo, mediante métodos lógicos en lo que respecta al uso de los materiales, las tecnologías y el proceso de

construcción. Los galo-romanos recuerdan su origen y retoman poco a poco los gustos nativos, reaccionando de esta manera contra la influencia romana.

La planta se apoyaba en piedra o mampostería de muro portante, con dos muros paralelos, en los cuales apoyaban bóvedas, o estructuras de madera livianas que conformaban el techo o los niveles superiores. La disposición de la planta, en una simplificación que peca de reduccionista, tenía dos variantes independientemente de sus niveles, que variaban si la planta baja estaba compartimentada o no. Las dimensiones de planta se parecían mucho a las casas adosadas neerlandesas.

En el nivel inferior, *rez de chaussée* («Al ras de la calle», parece importante citar el nombre francés de planta baja porque tiene implícito el vínculo con la calle pública), se daban dos salas, un comercio/taller al frente y una sala posterior (la posterior siempre tenía la cocina).

En el nivel superior o los niveles superiores estaban las habitaciones o dormitorios. Estos no estaban separados ni por sexo, ni por familias, *a priori*. Así como en la casa medieval de campo, en una casa burguesa, podía haber varios hogares (hogares entendidos como fuegos), correspondiendo un hogar a una familia. El concepto de familia incluía empleados, lacayos o sirvientes.

La diferencia más grande entre Holanda y Francia es la cantidad de personas que viven en estos espacios. En una casa parisina del s. XIV, había veinticinco personas o más, sin embargo en una casa neerlandesa no se superaba las diez personas.

- - -

1 Sir Ernst Hans Josef Gombrich, OM (Viena, 30 de marzo de 1909-Londres, 3 de noviembre de 2001) fue un historiador de arte británico de origen austriaco, que pasó gran parte de su vida en el Reino Unido. Trabajó en la Universidad de Londres (1956-59) y en el Warburg Institute (1959-76), donde ocupó diferentes cargos de investigador antes de convertirse en su director. Fue Slade Professor de bellas artes para la Universidades de Oxford, Cambridge y Harvard.

2 En La historia del Arte Gombrich explica como Rubens pertenecía a la zona católica y por eso sus temas se acercan más a la pintura italiana de la época.

3 Svetlana Alpers (Cambridge, 1936), es una historiadora del arte estadounidense. Especializada en sociología del arte, fue discípula de Ernst Gombrich en Harvard, donde se doctoró en 1965. En 1975 fue nombrada profesora de Historia del arte en la Universidad de California, Berkeley. Alpers ha elaborado una teoría basada en la representación de los lenguajes culturales y su estructura gnoseológica, relacionando diversos campos de manifestación cultural: arte, ciencia, religión, técnica, poesía, junto a demás aspectos sociales y semióticos de la cultura.

4 *Thus vision is brought about by a picture of the thing seen being formed on the concave surface of the retina. Kepler Ad Vitellionem.*

5 Vermeer van Delft (bautizado en Delft, el 31 de octubre de 1632 - id. 15 de diciembre de 1675) es uno de los pintores neerlandeses más

reconocidos del arte Barroco. Vivió durante la llamada Edad de Oro neerlandesa, en la cual, las Provincias Unidas de los Países Bajos experimentaron un extraordinario florecimiento político, económico y cultural. La obra completa de Vermeer es muy reducida, solamente se conocen 33 a 35 cuadros. Esto pudo deberse a que pintaba para mecenas, por encargo, más que para el mercado de arte. https://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer

6 Nicolaes Maes o Maas (Dordrecht, enero de 1634-Ámsterdam, enterrado el 24 de noviembre de 1693) fue un pintor barroco de género y retratista. https://es.wikipedia.org/wiki/Nicolaes_Maes

7 Emanuel de Witte (Alkmaar, h. 1617 – Ámsterdam, 1691) fue un pintor de perspectivas holandés del Barroco. En contraste con Pieter Jansz Saenredam, que enfatizaba la exactitud, De Witte se preocupó especialmente por la atmósfera. https://es.wikipedia.org/wiki/Emanuel_de_Witte

8 Jan Piet Filedt KOK y otros, *Netherlandish Art 1600-1700*, Amsterdam, Waanders Publishers, 2001

Año: 1899
Autor: Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 - La Baule, 1940)
Nacionalidad: Francés
Corriente artística: Les Nabis / Post impresionismo

CORTE 2 /

Déjeuner de famille
également connu sous le nom de famille
Roussel au tableau.
(Almuerzo en familia,
también conocido como la
familia Roussel a la mesa)



LOS IMPRESIONISTAS

El s. XIX será, como explica E. H. Gombrich, una revolución permanente. La tercera de ellas, realizada por Manet y sus correligionarios impresionistas, abrirá las puertas al arte moderno¹.

El arte en el s. XVIII y comienzos del s. XIX seguía teniendo el fin de proporcionar cosas bellas a quienes deseaban tenerlas y disfrutaban con ello de su posición. Ya no se enseñaba en gremios sino en Academias. En estas academias aún se concluía que el artista debía estudiar el desnudo y la naturaleza, y que nada superaba en belleza las obras de la antigüedad clásica.

La Edad de la Razón y la Revolución Francesa puso fin a muchas de las premisas del hombre. Uno de los principales quiebres fue el concepto de estilo y estilos. El descubrimiento real de algunas ruinas permitió entender que algunos estilos equivocadamente habían imitado ruinas romanas de calidad media en lugar de griegas originales². Se rompieron las normas de la arquitectura clásica, finalizando en el llamado eclecticismo. Se permite la validación de todos los estilos siempre y cuando se cumplan las normas.

La ruptura en las artes plásticas, si bien no fue tan brusca, tuvo consecuencias mayores. En este momento, se enseñaba la pintura en Academias, como una filosofía, no como un oficio

con relación de maestro a aprendiz. Las Academias, lugares en una primera instancia de reunión, con el paso del tiempo se convirtieron en lugares oficialmente aceptados y validados³.

Para vender sus cuadros, estas organizaban exposiciones anuales, acontecimientos sociales cultos, espacios de aprobación y validación, o de repudio. Los artistas oficiales de la época y los más rebeldes compartían un punto en común, el desprecio hacia los temas tradicionales.

El s. XIX se caracteriza por un crecimiento económico y urbano desmesurado, la Revolución Industrial y la producción de obras de arte a bajo precio, que llevaron a la aparición de una nueva clase media sin tradición. En este momento, donde muchos artistas pintaban de forma correcta e uniforme, capaces de respetar el estilo, para los artistas de convicciones fuertes o diferentes se vuelve muy difícil satisfacer las demandas del público que, de una u otra manera, compraba lo que deseaba a bajo precio.

Las personas que se preocupaban del arte concurrían a las exposiciones. El público culto y el artista compartían ciertos supuestos, lo cual generaba una brecha enorme entre el público común y el artista común por un lado y por otro el público culto y los artistas inconformistas.

De las revoluciones a las que refiere E. H. Gombrich, la más importante es la Impresionista. La paradoja más grande del



Academia de Bellas Artes pintando en la Villa Medici. Nótese el modelo y las lámparas para iluminación.



FANTASIA MAROCAINE 1832
DELACROIX, Eugène.

impresionismo es que en la búsqueda de pintar la realidad tal cual es, sin una búsqueda por acomodar o uniformizar manchas, nace un técnica que los aleja de la realidad. La técnica se vuelve más relevante que la realidad.

No podemos no nombrar las anteriores revoluciones, sin las cuales el impresionismo probablemente no podría haberse desencadenado.

El primer cambio lo vemos en los románticos como Delacroix⁴, un rebelde que no aceptaba las normas de la Academia, que si bien admiraba a Ingres, consideraba que en pintura el color era mucho más importante que la línea; así como la imaginación, que la observación y la inteligencia. Lo importante era nuestra participación en ese instante intenso de movimiento en una escena⁵.

La segunda revolución puede ser nombrada como el realismo de Jean-Francoise Millet y Gustav Courbet, a mediados del 1800. En ellos se ve una preocupación por la sinceridad y una disconformidad con la ostentación del arte oficial⁶.

El impresionismo, iniciado por Édouard Manet, despreciaba los convencionalismos y los atajos. Despreciaba la forma de pintura de estudio, donde las luces y sombras generadas son artificiales, y uniformes en su logro de volúmenes y profundidades. Manet sostenía que el mundo real, al exterior, se veía



LAS COSECHADORAS, (1857)
MILLET, Jean-François. Pintado al óleo. Representación realista de mujeres espigando.



BAILE DEL MOULIN DE LA GALETTE (1876). RENOIR, Pierre Auguste.

menos claramente, se confundía más, se encandilaba más. El exterior no tenía la claridad del modelo armado al interior en un estudio. En esta búsqueda por representar mejor la realidad, nace una técnica. Manet, Monet, Cézanne, Pissaro y Degas romperán las reglas más básicas de la Academia hasta este momento.

Por un lado saldrán a pintar a la calle (Monet era famoso por su kit para pintar en la calle), tratarán de mostrar los efectos de la luz y la sombra en el color, permitiéndose descubrir estos mediante la observación. Pintar una nube pasando pierde espontaneidad cuando trato de mezclar los colores para dibujar detalladamente la misma, solo tengo tiempo a algunas pinceladas para captarla y algunas sombras sobre la tierra.

Parece importante aclarar, que siempre pesa mucho más en nuestro proceder como son las cosas en realidad, por sobre cómo las vemos⁷. El renacimiento, el conocimiento, la perspectiva y la anatomía hicieron pesa muchísimo en la pintura el «cómo son las cosas». De esta manera los impresionistas descubren que al observar la naturaleza al aire libre, solo vemos una mezcla de tonos que se combinan. Respetar esta mezcla aunque implique dejar la mitad de una cara en sombra, aunque implique que algunas personas parezcan planas o una mancha, aunque implique dejar medio cuerpo fuera de escena porque no es relevante para lo que estoy mirando, materializa un quiebre en la representación. El efecto a distancia, y el mo-



La Repasseuse de Edgar Degas (1834-1917), 1869.

vimiento en el espacio será más importante que la sensación de inacabado.

Es significativo aclarar que el auge de la fotografía, su capacidad de representar el mundo tal cual lo vemos, de descubrir el placer en las escenas casuales, de capturar el movimiento, no solo puso en crisis el trabajo del pintor como retratista, sino que también lo impulsó a una nueva mirada del mundo.

Los impresionistas fueron despreciados, hasta su nombre procede de una burla⁸. Primero fueron dejados fuera de la exposición del Salón en 1863, juntándose en el Salón de los Rechazados, y luego condenados en su primera exposición en el estudio del fotógrafo Nadar. La falta de acabado, la desordenada disposición y los temas elegidos enfureció a los críticos⁹. Estos no lograron dar un par de pasos hacia atrás para observar los cuadros, y ver que el mundo real se encontraba más allí que en algunos cuadros de Ingres.

El impresionismo terminó siendo reconocido y respetado, muchos de estos artistas llegaron a ver sus cuadros venderse a precios muy elevados y colgarse en los más importantes museos. Fue este movimiento el que terminó de convertir a París en el centro cultural de Europa; el que retrató la ciudad de París en el s. XIX mejor que nadie.

Su lucha termina por esclarecer que el artista no tiene que responder ante nadie, solo ante sus sensaciones y cómo las representa.

INTIMIDAD NABIS

Nabis denomina a un grupo de artistas franceses de finales del s. XIX, jóvenes que derivan del impresionismo, el cual ya está aceptado, pero que serán muy influidos por Gauguin. Estos «profetas» no tendrán gran difusión en Europa pero marcarán un momento en Francia.

Los Nabis desarrollarán lo que llamarán el método *sintético* , el mismo reposa más sobre la memoria y la imaginación que sobre la observación directa. Vuillard que al principio será reticente a esta idea, a partir de 1890, comenzará a pintar de esta forma.

Remember that a painting before it is a warhorse, a nude, or some anecdote or other is essentially a flat surface covered with colors arranged in a certain order.

«Only the caption interests me, for I am repelled by the ridiculousness of this meticulous rendering of unattractive people and grotesque furnishings.»¹⁰

Es importante como vemos en esta frase el «ida y vuelta» entre la imagen que representará y denotará el cuadro en sí mismo, y la conciencia de que el cuadro en sí mismo es otra cosa, que con otra mirada más cercana o más lejana es una suma de manchas de colores.

Estas dos frases de Denis serán tomadas por Vuillard. La superficie plana con colores distribuidos en un cierto orden, que representan gente ordinaria en habitaciones llenas de muebles grotescos. Esta es la intimidad que Vuillard más inmortalizará, es un intimista. Muchos de sus cuadros incluirán a su madre que fallece en 1928.

Su truco era acercarse al problema sin tratar de hacer un relato, sin tratar de contar una historia, acercarse solo de un modo ambiguo, llevándolo a una emoción que muestre las cosas desde un nuevo lugar.

Vuillard será un gran pintor de lenguaje corporal, de las poses y los vínculos entre los distintos personajes del cuadro. Él era una persona muy crítica de lo que él mismo llamaba la *retórica* en composición. Vuillard se convertirá, con detalle en patrones, telas, ropas y siluetas (como buen hijo de una costurera y diseñadora de vestidos) en un observador detallado del mundo que lo rodeaba; tímido y sensible a los estados de ánimo del entorno, un observador alerta y detallado.



De izquierda a derecha : Ker-Xavier Rousset, Édouard Vuillard, Romain Coolus y Félix Vallotton en 1899, fotografía anónima.

SOBRE VUILLARD

Édouard Vuillard nace en 1868, hombre intenso, pelirrojo que pronto quedará canoso, y soltero.

Fue criado en una familia modesta, en París. En 1885, deja el liceo y se une junto a su mejor amigo Ker-Xavier Roussel, al estudio del pintor Diogène Maillart.

Si bien en los principios de los 80, Vuillard pasaba gran parte del tiempo copiando pinturas en el Louvre, re evaluará su enfoque de la pintura en base a múltiples discusiones que marcarán su vida con sus compañeros de estudio Paul Sérusier, Maurice Denis y Pierre Bonnard.

Dejando de lado una carrera militar, e inclinándose a la pintura, recorre varios estudios interesándose en las naturalezas muertas y entra en la École de Beaux Arts de París, finalmente Maurice Denis lo convence de unirse a un grupo disidente de la Academia Julian (a la que él mismo había ingresado en 1886), que realiza obras impregnadas de simbolismo y de espiritualidad. Este grupo se proclamará. La fraternidad de los Nabis.

Los primeros cuadros de Vuillard versarán sobre su familia íntima, concentrándose en la madre y su hermana aún soltera. Vuillard casi siempre vivió con su madre, salvo en



Autoretrato de Vuillard. 1889¹².

algunas ocasiones, cuando ésta vivía con su hija para acompañarla en los cuidados de los niños.

Misia Sert¹¹ será probablemente el amor de la vida de Vuillard. Mujer que contrajo tres matrimonios, influyó una época sin haber creado nada. Será retratada por él, que permanecerá solamente como un atractivo soltero, invitado eterno de la casa Sert.

Vuillard, con una vida rica que, gracias a su amistad con Lugné-Poë, incluye el diseño de programas, escenografías y paneles para obras de teatros de autores como Oscar Wilde, Henrik Ibsen o Alfred Jarry; termina convirtiéndose en miembro de la Academia de Bellas Artes en 1938. Muere sin embargo lejos de París, en junio de 1940 en La Baule-Escobulac, escapando enfermo del ingreso de los alemanes a la ciudad.

PINTURA ÍNTIMA

Como ya explicamos, el vínculo de Vuillard con las mujeres de su familia es muy intenso; él vivió casi toda su vida con ellas.

Pintará muchísimos cuadros de las habitaciones en que vivían. Sus cuadros incluyen todos los detalles banales que nos permiten saber con absoluta certeza en qué habitación están.

En estos cuadros muchas veces las figuras de su madre y de su hermana se presentan como imágenes contrastantes. Existe una gran tensión entre estas dos figuras opuestas, siempre una de ellas más masculina, representada por Madame Vuillard, y la otra más frágil representada por Marie. Esta última muchas veces se presenta más desdibujada, con pinceladas en la trama de su ropa que se desdibujan en el empapelado. En cambio la madre y sus vestimentas negras se despegan de la escena y marcan claramente su carácter.

Los cuadros de Vuillard muestran un floreciente apetito por el drama psicológico en que sus personajes están inmersos, derivado de la gran influencia que el teatro tendrá en su vida.

Para Belinda Thomson¹³, el desafío en Vuillard será mantener la visión psicológica extrema, dándole ambigüedad a la forma, sin caer en el sobre detalle.

SOBRE EL ALMUERZO DE LA FAMILIA ROUSSEL

Sobre la familia

En esta pintura se ve retratada la familia de Vuillard y a su mejor amigo. Su hermana Marie se casa en 1983 con el

mejor amigo de Vuillard, también artista Nabi, Ker-Xavier Roussel. Esta unión, la que sin duda fue nutrida y fomentada por él mismo; debió ser un gran peso cuando empezó a fallar. Roussel era más bien un intelectual buen mozo, con más tendencia a salirse del camino que a ser un marido y padre ejemplar. Esta tendencia a la libertad se verá muy afectada por la muerte del primer hijo del matrimonio que impactará en él y sobre todo en su esposa. Marie sufre, ciertamente, una depresión post parto-muerte que terminará de alejar a su marido.

En esta familia, en la que Vuillard pasa la mayor parte de su tiempo, está inserta la gran figura de su madre, que acompaña a Marie en el nacimiento de su segunda hija Annette en 1898.

En esta pintura, que se llama muchas veces *Déjeuner de la famille Roussel*, vemos una cierta sensación de realización familiar. Una familia que se recupera de un duelo y un matrimonio fracasado, y ahora exitosa desayuna junto a su segunda hija. La simetría, mucho más armada que en los otros cuadros de Vuillard, está dada por los padres colocados a cada lado del cuadro, teniendo en el centro a la matriarca de la familia. Las botellas, los pies de la mesa, y los dos círculos a los lados del cuadro principal, también refuerzan esta simetría.

Sobre la habitación

Este cuadro fue realizado en la casa en la calle Levallois Perret, donde la familia vivía y pronto se mudaría. La habitación parece continuar detrás del observador. Los ingresos a la misma parecen estar también detrás del observador, quizás a ambos lados. Si bien la luz parece venir de este lado también, por el mantel blanco, es poco relevante de donde viene la luz, ya que cada pincelada y cada trama o *pattern* carga a la escena de iluminación. Suponemos que la ventana se encuentra detrás del observador, y en cada pared lateral encontramos una puerta.

Esta habitación es claramente la sala de comer. No tiene varios usos, con un decorado específico y cuadros que lo complementan. Hay en ella un aparador, un florero, una mesa y una forma de sentarse en ella que organiza a la familia. Presenta un momento específico dedicado a la familia y también a realizar en conjunto actividades que podrían realizar separados, como por ejemplo leer el diario y jugar con la bebé. Tiene el protocolo del almuerzo unifamiliar cotidiano.

Sobre los personajes

Roussel parece recortado en la imagen, por la botella y el diario, pero también en el pensamiento. Él está leyendo, él está fuera de la casa, él está en la ciudad, él representa «el hombre público» de la época, interesado en su entorno, en el mundo. Sin embargo Marie

está envuelta, gira sobre la bebé y su ropa. Su expresión corporal muestra una introspección hacia ese vínculo. Ambos están concentrados, uno en el mundo externo y otro en la intimidad máxima.

La madre sin embargo, controladora, en el medio, mirando a su hija, parece ser la única enteramente consciente de estar en esa habitación. Ella preside la mesa, y espera con atención su turno para cargar a su nieta.

Vuillard pintará varios cuadros retratando a su madre, abuela en este momento, y su hermana en el rol de madre, junto con la pequeña inmortalizando los primeros pasos de la misma y los vínculos que existen entre madre e hijo, nieta y abuela. (*Les Premier Pas, Intérieur*)

Sobre el decorado interior y el detalle del Nabi

A pesar del exceso de detalle, de la pincelada, y de la importancia que pone Vuillard en representar el empapelado y los cuadros, el cuadro no se convierte plenamente en una pieza plana. Pero en una mirada lejana dejamos de ver el espacio, para ver un conjunto de colores organizados. Ya no se está representado la realidad sino re organizando sus tramas y matices para recrear una situación.

La realidad primero es decodificada en una situación, en un drama psicológico, en impresiones; y luego estos son representados mediante la sumatoria de trazos.

El espacio no es relevante en sus profundidades y formas, sino en sus matices, colores, luces y sombras. La necesidad de materializar con la misma fuerza y convicción cada una de las partes que hacen al espacio doméstico, desde un umbral hasta un empapelado, terminan quitando definición a la pintura y logrando que la pincelada y la mancha de color se conviertan en lo más relevante.

Por un lado sus cuadros íntimos son una interpretación muy convincente de las relaciones familiares, y de los espacios en las que las mismas se suceden. Pero por otro lado, su relación con el teatro nos permitiría pensar que las composiciones están diseñadas, escenificadas; menos íntimas y más externalizadas para una audiencia. Podría ser su familia o podría ser una escena de una obra de teatro, el momento en que immortalizamos los vínculos, los roles, las rutinas a la vez que los silencios incómodos y los distanciamientos.

SOBRE EL PARÍS DE VUILLARD

Esta pintura se inscribe en una época muy particular de la sociedad europea en general y de la sociedad francesa en particular. Hablamos por supuesto de *La Belle Époque*.

Este término, principalmente usado en Bélgica y Francia, denomina la época que va desde el fin de la guerra franco-prusiana en 1871 (marcando a la vez el fin de una gran depresión económica) hasta el principio de la Primera Guerra Mundial en 1914. El término describe cómo se percibía, por parte de ciertas clases sociales, la realidad de una época marcada por el progreso social, económico, político y tecnológico. La Belle Époque fue un momento de paz y optimismo, en el que también florecieron, sobre todo en Francia, artes de todo tipo (literatura, pintura, música y teatro).

En cuanto a la ciudad en donde se enmarca este cambio social, se trata de París recientemente transformado: *el París de Haussmann*. Un París enteramente diseñado para la vida y el disfrute de la burguesía. Un París hermoso y elitista, depurado y vuelto a construir, conservando en su tejido capítulos importantes de su historia heroica y religiosa, pero renovando los espacios habitables de su gente. Todo lugar ligado a lo «caótico» del ocio y al habitar de los tiempos anteriores, es destruido para dar paso a un nuevo París. Las revueltas propias de la Revolución Industrial y el comienzo del Segundo Imperio, serán aplacadas con este control social urbano.

Los avances de la era industrial, así como los de una nueva cultura urbana, habían hecho de París el nuevo hogar de muchos, sobre poblando una ciudad que no estaba preparada para ese abrupto cambio, trayendo por consiguiente, consecuencias



Perspectiva utilizada para la concertación del reciclaje del Hôtel Voysin, 80 rue de turenne Paris.

sanitarias y políticas nefastas: epidemias y dificultades en el control político. En 1852, empieza la era de Napoleón III. Darle a la ciudad de París el orden y la estructura que merece pasa a ser una de las mayores prioridades de este período, para lo que contrata al Barón Georges-Eugene Haussmann. Es así que comienza una de las transformaciones urbanas más importantes desde el incendio de Londres en 1666.

La crisis urbana, con trazados medievales, sin redes de alcantarillado, epidemias por doquier y problemas de tráfico son algunos de los problemas que el plan de Haussmann intentará solucionar. El plan intentará posicionar a París como una ciudad moderna, que superará a Londres. Una ciudad diseñada para la burguesía que esconderá y controlará las insurrecciones.

Genera estructuras viales, diagonales y bulevares que ordenan la ciudad, permitirán el desplazamiento de las tropas. Traslada los barrios pobres a la periferia, ordenando el centro de la ciudad, homogeneizando el mismo con criterios estéticos y normativos. Genera grandes adelantos en infraestructura urbana para esta parte central de París. Todo esto es acompañado de un sistema normativo, y unas redes de control, policías, bomberos, que permitirán desarrollar el plan y ordenar los futuros crecimientos.

Si bien no vamos a ahondar en los detalles de esta transformación a nivel urbano, intentaremos sí explicar lo que este plan introdujo a nivel de la vivienda.

Para acompañar las nuevas calles de la ciudad de Haussmann, se diseñaron y construyeron fachadas arquitectónica y estilísticamente unificadas, que cambiaron por completo la imagen de París. Haussmann concibió a los edificios de viviendas, no como unidades, sino como piezas de un paisaje urbano unificado.

LOS EDIFICIOS

Las viviendas de alquiler de la burguesía conforman edificios. Estos pueden variar entre cuatro y seis niveles, tienen casi siempre una escalera de mármol y una de servicio o solo una de madera. En los niveles inferiores, en el *rez de chaussée* se encontraba el local comercial y el piano *nobile* (que tenían también sótanos y subsuelos). El nivel de las unidades se correspondía con las características económicas de sus habitantes, que descienden a medida que ascendemos, hasta llegar a la buhardilla (ocupada por lo general por personal doméstico). Las unidades eran doblemente orientadas mediante patios o pozos de aire y luz, con circulaciones organizadas y con baño y servicios higiénicos separados.

Los interiores de los edificios eran dejados a criterio de sus propietarios, pero las fachadas eran estrictamente reguladas: misma altura, material, color y diseño, para asegurar

una armonía urbana. La piedra tallada era el material preferencial, la altura debía ser la misma en toda la manzana y el límite de pisos era de seis. El segundo y quinto piso se caracterizaban por la presencia de balcones no muy salientes (sin interrupción a lo largo de la fachada).

La decoración por medio de cornisas y molduras terminaba de decorar al edificio haussmaniano. Los techos tenían una inclinación de 45 grados y estaban recubiertos de zinc.

Los pisos se organizaban de la siguiente manera:

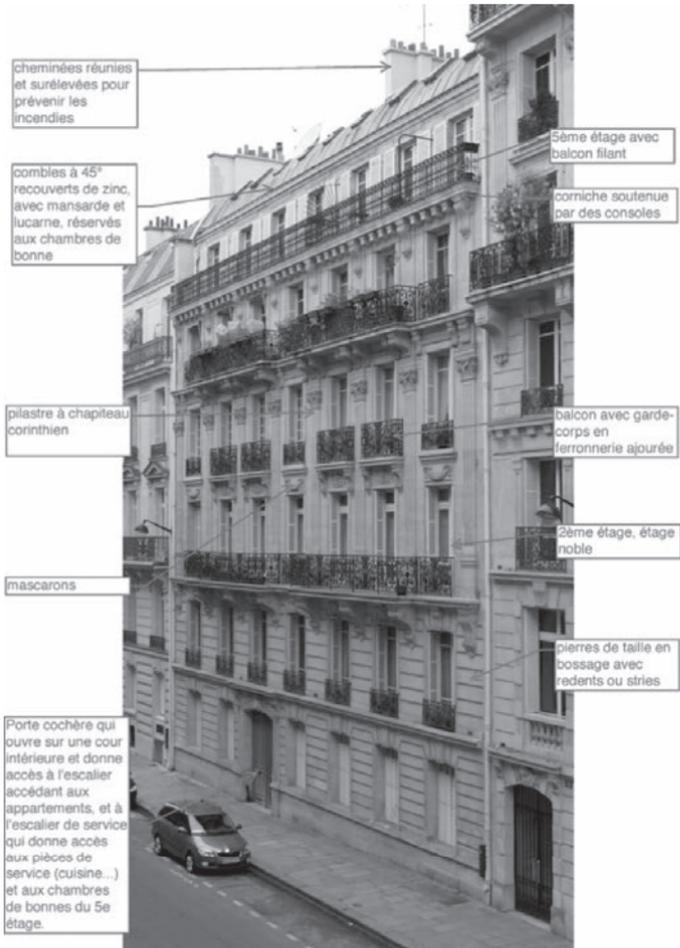
L'étage noble

Se le llama *étage noble* al segundo piso. El mismo está reservado a las familias más ricas, ya que al no existir aún el ascensor, permite ahorrarse el subir demasiadas escaleras, pero a la vez beneficiarse de la iluminación de un edificio en altura.

Planta baja y último piso

La planta baja estaba destinada a albergar tiendas (como ya sucedía desde el s. XVIII) y el primer piso a sus gerentes.

El sexto piso era para la servidumbre, de ahí el nombre de *chambre de bonne*. El espacio bajo el techo estaba muy compartimentado en pequeñas piezas. Toilettes y zonas húmedas



Questionario en web sobre: L'immeuble de Paris au XIXe siècle.
Autor: Thierry Aprile

daban al palier, ya que eran compartidos. A este piso se accedía por una escalera de servicio, que normalmente unía este espacio con las cocinas de los demás apartamentos. La iluminación y ventilación de las *chambres de bonnes* estaba asegurada por las aberturas en las mansardas.

Como dijimos, la buhardilla queda reservada al personal de servicio, que antes era como parte de la familia. Luego de la Revolución se independiza, es el comienzo del fin de la promiscuidad con los sirvientes. El espacio que ellos ocupan en lo alto no presenta ninguna de las cualidades de los pisos inferiores, la mala ventilación e iluminación hacen de estos lugares un foco de tuberculosis.

Acabar con la imagen de esta clase social, y construir para ellos una digna «máquina de habitar»¹⁴, mediante un proyecto real y materializado, es algo que debe esperar la llegada del período de Entreguerras, y del Movimiento Moderno.

La puerta de acceso debía ser una *porte cochere*, es decir, una puerta por la que pudieran entrar los carruajes. De ese modo los habitantes del edificio podían acceder a sus apartamentos sin mojarse en días de lluvia.

Esto es especialmente importante para analizar la nueva situación arquitectónica y social, ya que se pasa de vivir en viviendas plurifamiliares a viviendas unifamiliares, pero ubicadas to-

das dentro de un mismo edificio. Es la burguesía la que termina de consolidar el habitar colectivo de viviendas unifamiliares.

La estratificación social de los habitantes de París puede ser vista en corte dentro de cada edificio.

LA UNIDAD

La organización interior de estas unidades, funcional y racional, no se modificará por mucho tiempo y continuará siendo gran parte del parque inmobiliario de París, con muy pocas reformas.

Se organizan sobre la distinción de tres espacios: un espacio público de representación, un espacio íntimo familiar y espacios excusados. El espacio de representación será también el lugar de reunión familiar cotidiano.

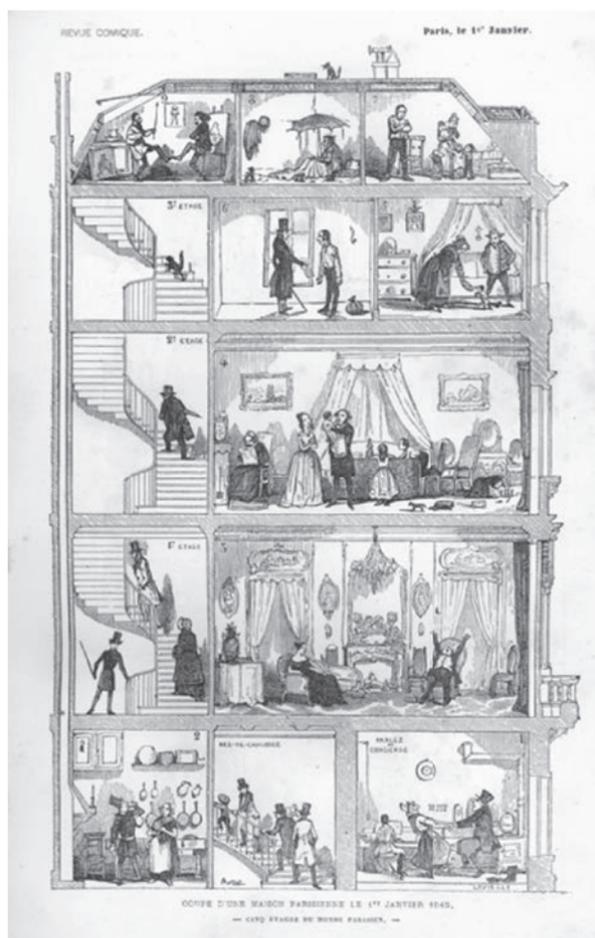
Estas unidades tenderán a tener tapizados y alfombras, o en otros casos, las habitaciones estarán simplemente empapeladas. La intención será la de generar calidez y combatir el miedo a la sencillez de la pared o el piso desnudo de las clases proletarias.

Elegimos para este análisis una planta tipo de un apartamento de la época. El edificio al cual pertenece está ubicado en *el 17*

ème arrondissement, muy cerca de *Levallois-Perret*, barrio en el que supuestamente se encontraba la casa de Roussel.

En este caso se trata de un edificio en esquina, que alberga en sus primeros niveles, dos apartamentos por piso. Uno de ellos de cuatro dormitorios, y el otro de dos.

En la planta podemos ver claramente muchos de los aspectos que resultan importantes analizar. En primer lugar, vemos la distribución típica de las habitaciones, una adaptación de lo que se veía siglos atrás en los palacios de Europa o Rusia, o de las habitaciones con puertas *enfilade* de los *hôtels*. La arquitectura de la burguesía toma ciertos aspectos de la distribución interna de la vivienda de la arquitectura real. Se trata de la simple sucesión de habitaciones, las cuales se ordenan según su grado de privacidad. Las mismas se conectan por medio de una *galérie* o corredor, que oficia de distribuidor interno, así como de filtro entre lo público y lo privado por un lado, y de separador de las zonas húmedas y secas por otro. La *galérie* es así un espacio intermedio entre el *palier* y las habitaciones (todas ellas). Asimismo contiene el *toilette* y el *Water Closet*. La sucesión de habitaciones puede parecer muy simple si no consideramos el hecho de que, en etapas anteriores, la vivienda burguesa no tenía tal especialización en las mismas. Esta es una absoluta novedad para la vivienda unifamiliar. Asociado a un cambio en la vida social, viene esta gran transformación en el habitar. La especialización mediante el ajuste topológico y



Les cinq étages du monde parisien dans un immeuble des boulevards, gravure de Jacques-Adrien Lavielle (1853)

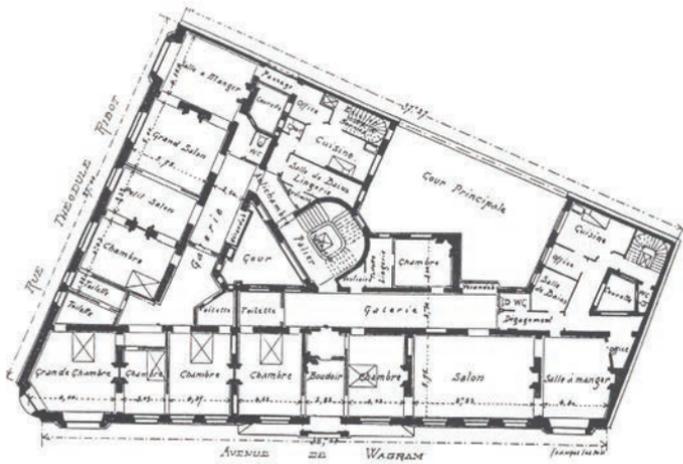
dimensional del carril de habitaciones, llega para quedarse en la historia de la arquitectura.

Citando a R. Evans:

...todo lo habitual parece a la vez natural e indispensable, pero se trata de una falsa ilusión, que también tiene consecuencias, pues esconde el poder que la distribución habitual del espacio doméstico ejerce sobre nuestras vidas y, al mismo tiempo, oculta el hecho de que esta organización tiene un origen y un propósito. La búsqueda de la privacidad, confort e independencia por medio de la arquitectura es bastante reciente (1978, p.71)¹⁵.

El pasillo pasa de ser un espacio de uso exclusivo de empleados a ser un factor fundamental en la creación de la vivienda, ya que es este el elemento unificador de espacios tanto públicos como privados. El pasillo es el filtro, el espacio conector con la habitación, así como el organizador de los recorridos internos.

Es así que cada habitante del hogar pasa a tener un lugar diferenciado. Desde los animales, que tiempo antes vivían en la misma habitación con toda la familia, hasta los niños. Esto está evidentemente asociado al nivel socioeconómico de la familia en cuestión: cuánto más alto éste, mayor será la separación espacial que habrá entre los habitantes de una vivienda. De nuevo se puede partir del modo de vida de la



Maison à louer, 66, avenue de Wagram, Paris. Félix Julien architecte, 1900(*L'Architecture*, année 1900 : pl. 53)

realeza para poder entender las aspiraciones de la familia burguesa. Como explicamos en la parte inicial del trabajo, el nivel de mayor separación alcanza evidentemente a ubicar al matrimonio en dormitorios diferentes, y de igual manera a los niños por sexo.

LOS ESPACIOS

En ambos apartamentos vemos la presencia del *Boudoir*. Se trata de una pequeña pieza privada especialmente diseñada y amueblada para el cuidado femenino. La presencia de esta habitación describe de cierta forma la vida familiar de la época. Mientras que lo público era la forma de afirmarse en la sociedad para los hombres de la burguesía, las mujeres lo hacen dentro de la casa, en sus salas íntimas.

El *Boudoir* sería el equivalente al «salón de fumar», *cabinet*, o la biblioteca para el hombre. Su nombre viene de la palabra *bouder*, que significa apartarse. Esta habitación se encuentra normalmente entre el dormitorio y el salón comedor. Se le confiere un carácter erótico, ya que es un lugar íntimo de encuentro femenino. El Marqués de Sade le dió esta reputación después de publicar su libro *La philosophie dans le Boudoir*.

El salón de recepción queda entonces reservado a los hombres y a sus intercambios sociales. Aquí es donde la apariencia cobra importancia. Por otro lado el comedor contiene las dos atmósferas, la de la representación y la de preservar una intimidad familiar.

Esto puede leerse en el cuadro de Vuillard. Como vimos en su análisis, muestra un espacio íntimo de la familia, pero en el que el hombre es el único que se conecta con el mundo público a través de la lectura del periódico. Los personajes femeninos están en el aquí y ahora de la familia y en el lugar en el que se encuentran. Están en su lugar.

La división de géneros se plasma en el habitar como viene haciéndolo desde hace varios siglos. Vemos entonces en la vivienda parisina de la época una oposición pasivo/activo, interior/exterior. Al estar el hombre ligado al comercio, las relaciones y actividades públicas en general, se termina de relegar a la mujer al ámbito de lo privado, la maternidad, el hogar y los oficios.

En cuanto a la cocina, si bien ya aparece en el s. XVIII, recién a fines del s. XIX los arquitectos empiezan a separarla del resto de la casa, confinándola hacia atrás. El motivo principal es el de separar a la familia de la servidumbre. Esto aparece primero en las casas de la burguesía y más adelante en las casas de la *petite bourgeoisie*. La misma, como ya vimos, está conec-

tada con el último piso del edificio por medio de una escalera de servicio. Lentamente la servidumbre, pasa de compartir habitaciones con patrones y niños (eran parte del esquema familiar), a ser segmentados dentro de la casa en el s. XVIII - s. XIX (promiscuidad inadecuada de patrón y empleado), para finalmente en el s. XX, conquistar en la urbanidad, con escaso éxito, un espacio propio.

Algo muy importante, que viene de la mano de las intenciones higienistas del nuevo París de Haussmann, es la separación del WC como una habitación independiente. No es extraño que la vivienda se piense de esta manera ya que, siendo la insalubridad de las calles uno de los aspectos que Napoleón III quería combatir, el plan de Haussmann contaba con la entonces más moderna red de saneamiento de todo el mundo. El apartamento haussmanniano toma para sí estas propuestas higienistas y, dándole la espalda a una etapa de enfermedades e insalubridad, le otorga habitaciones propias al *toilette* y al WC.

social de sus propietarios, los cuales usarían estos salones para reuniones masculinas de negocios.

Es así que las nuevas viviendas burguesas ponen de manifiesto la especialización de las habitaciones, el confinamiento de la mujer, la importancia de la vida social de los hombres y la separación de la servidumbre.

- - -

1 «...la tercera oleada revolucionaria en Francia (tras la primera de Delacroix, y la segunda de Courbet), la iniciaron Édouard Manet y sus amigos, que aceptaron el programa establecido por Courbet, despreciando los convencionalismos pictóricos por ajados y carentes de sentido....» E. H. Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 393.

2 «...no sorprende que un hombre como Thomas Jefferson, proyectara su propia residencia Monticello, en estilo neoclásico o que la ciudad de Washington, con sus edificios públicos, se proyectará de acuerdo con las normas del renacer griego...» *Ibid*, p. 364.

3 Las Academias durante el s. XVIII estuvieron bajo al patronazgo real.

4 Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, Francia, 26 de abril de 1798 - París, 13 de agosto de 1863) fue un pintor francés. https://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix

5 Ver el cuadro de la Balsa de la Medusa en comparación con la Caballería Árabe.

6 Las espigadoras, de Jean François Millet, carecen del dramatismo

oficial, representan más bien un momento anecdótico, en el cual se describe gente que no es ni linda, ni llamativa, se representan tal cual son, toscas, en actitud laboriosa y concreta pero sin un despliegue muscular que lo refuerce. Se vuelven mucho más espontáneas y verdaderas que los personajes heroicos pintados por la Academia.

7 Era impensado hasta el momento animarse a dibujar un caballo con tres patas, como en el cuadro de Delacroix antes mencionado, porque simplemente estaba en movimiento, cuando sabemos que los caballos tienen 4 patas.

8 Impresionismo es la denominación de un movimiento artístico definido inicialmente para la pintura impresionista, a partir del comentario despectivo de un crítico de arte (Louis Leroy) ante el cuadro Impresión, solnaciente de Claude Monet, generalizable a otros expuestos en el salón de artistas independientes de París entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1874. <https://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo>

9 «La Rue le Peletier es un lugar de desastres. Después del incendio de la Ópera ha ocurrido otro accidente en ella. Acaba de inaugurarse una exposición en casa de Durand-Ruel que, según se dice, se compone de cuadros. Penetré en ella y mis ojos horrorizados contemplaron algo espantoso. Cinco o seis lunáticos, entre ellos una mujer, se han reunido y han expuesto allí sus obras. He visto personas desternillándose de risa frente a estos cuadros, pero yo me descorazoné al verlos. Estos pretendidos artistas se consideran revolucionarios, «impresionistas». Cogen un pedazo de tela, color y pinceles, la embadurnan con unas cuantas manchas de pintura puestas al azar, y la firman con su nombre. Resulta una ilusión de la misma índole que si los locos del manicomio recogieran piedras de las márgenes del camino y se creyeran que habían encontrado diamantes.» Crítico de arte francés en Le Figaró, 3 de abril de 1876. Gombrich, op. cit. p399

10 Maurice Denis en Manifiesto Nabis.

11 Misia Sert, nacida como Maria Zofia Olga Zenajda Godebska (San Petersburgo, 30 marzo 1872 - † Paris, 15 octubre 1950) fue una pianista que regenteó un salón artístico en Paris, siendo musa de numerosos artistas para los que regularmente posó. Se casó por tercera vez, en 1920 con el pintor catalán Josep Maria Sert (1876-1945).

12 En estos autorretratos vemos también como comienza el quiebre estilístico de su carrera, pasando por cuadros planos, chatos, con áreas de luz y tonos oscuros, eligiendo tonos naranjas o rojos para rodear su interesante y nerviosa personalidad.

13 Belinda Thomson es profesora honoraria del Edinburgh College of Art, es especialista en pintura impresionista.

14 Término acuñado por Francis Jourdain, y no por Le Corbusier como se cree. Rybczynski, op. cit.

15 Evans, Robin, Figuras, Puertas y Pasillos, Pre-textos de Arquitectura, Traducciones, pág. 71.

Año: 1950

Autor: Edward Hopper (Nyack, 1882 - Nueva York, 1967)

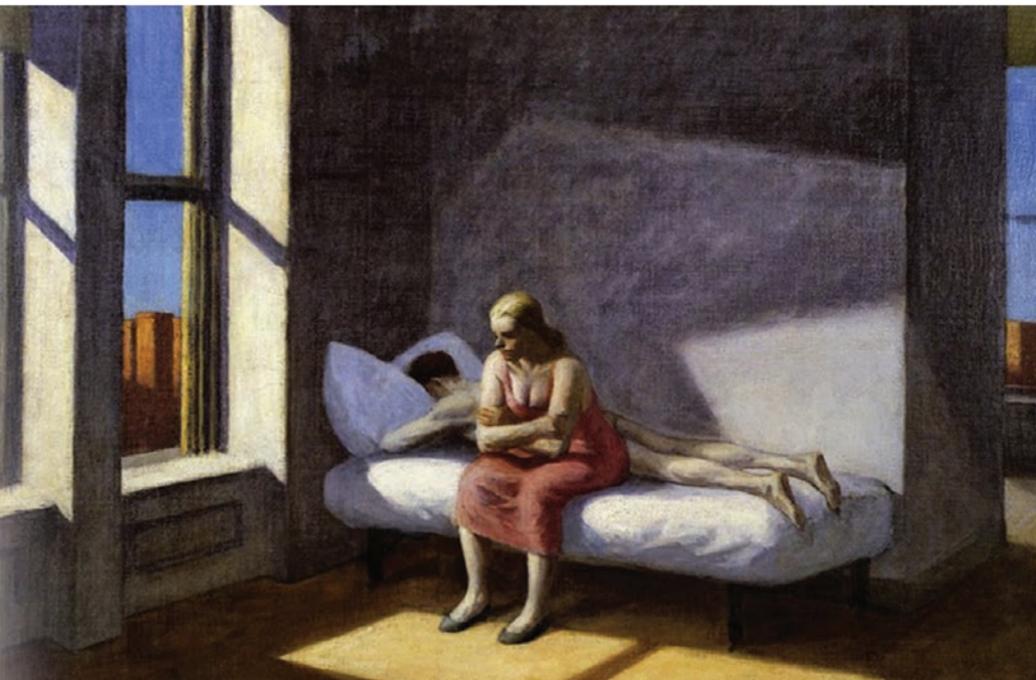
Nacionalidad: Estadounidense

Corriente artística: Escuela Ashcan / New realism

Dimensiones: 76 x 51 cm Galería: Colección privada

CORTE 3 /

Summer in the city
(Verano en la ciudad)



Una mujer está sentada pensativa en el borde de la cama con un hombre desnudo que yace boca abajo con su cara enterrada en la almohada. Esta pintura es muy parecida a «Excursion into Philosophy» salvo porque el hombre y la mujer tienen los roles invertidos. Aquí, también, somos atraídos a buscar una narrativa clarificadora. Pero existe una intensidad en esta pintura que está ausente en la otra, tal vez porque tenemos la sensación de que un drama personal se juega dentro de un contexto que está lejos de lo neutral.

La pintura sugiere que cualquiera sea el problema que la pareja está teniendo, este no tendrá una escapatoria feliz. La luz que entra en la habitación para rodear a la pareja, incluso parece acercarse a ello; la vista de la ciudad enmarcando la pintura a ambos lados, la aridez general del apartamento, todo sugiere encarcelamiento. Es una escena cuyo contenido preocupante no podemos saber. Solo sabemos que tiene la carga de una luz que acusa y que la pareja va a estar libre de su miseria mortal solo cuando caiga la noche.

Traducción de un texto de Mark Strand (2008),
sobre el cuadro en cuestión.

ESTADOS UNIDOS EN EL SIGLO XX: REALISMO AMERICANO

A partir de la segunda mitad del s. XIX, Estados Unidos se convierte en una potencia industrial, económica, con una miscelánea social y cultural producto de las grandes olas de inmigrantes europeos. Esta prosperidad y esta nueva vida urbana (desde los pueblos a las ciudades), junto con el establecimiento del nuevo Estados Unidos del Oeste, el dominio total del territorio político (conquista del oeste, guerra con México, creación de reservas) y físico mediante la red ferroviaria y las carreteras, serán plasmadas en una corriente artística llamada el Realismo Americano.

El realismo mostrará la variedad cultural de la vida cotidiana de los americanos, en un paisaje americano que será más amplio que nunca. Este movimiento atravesará la literatura (comienza en la literatura a fines del s. XIX), la pintura y casi todas las artes. Será la base del movimiento Ashcan y será un importante antecedente en su mirada para la generación Beat.

Autores y escritores como Mark Twain, John Steinbeck o Jack London escriben nuevas historias sobre los americanos, historias reales, sobre personas reales; todos podemos crecer con un amigo al lado como Huck Finn.

Estos escritores son el quiebre necesario para la introducción del modernismo, los temas tratados se alejan de la fantasía para concentrarse en el aquí y ahora.

LA VIDA DE HOPPER

Edward Hopper nace en 1882, en una ciudad cerca de Nueva York; al otro lado del Hudson, en una familia de clase media que le permite impulsar sus habilidades artísticas.

Son las realidades de estas clases medias modernas americanas, el conflicto entre tradición y progreso, tanto rural como urbano, las que inmortalizará en sus cuadros.

Hopper tomará clases en la New York School of Art (1900–1906), luego hará un corto pasaje por la Correspondence School of Illustrating. Estudiará con muchos pintores de gran influencia como William Merrit Chase y Robert Henri.

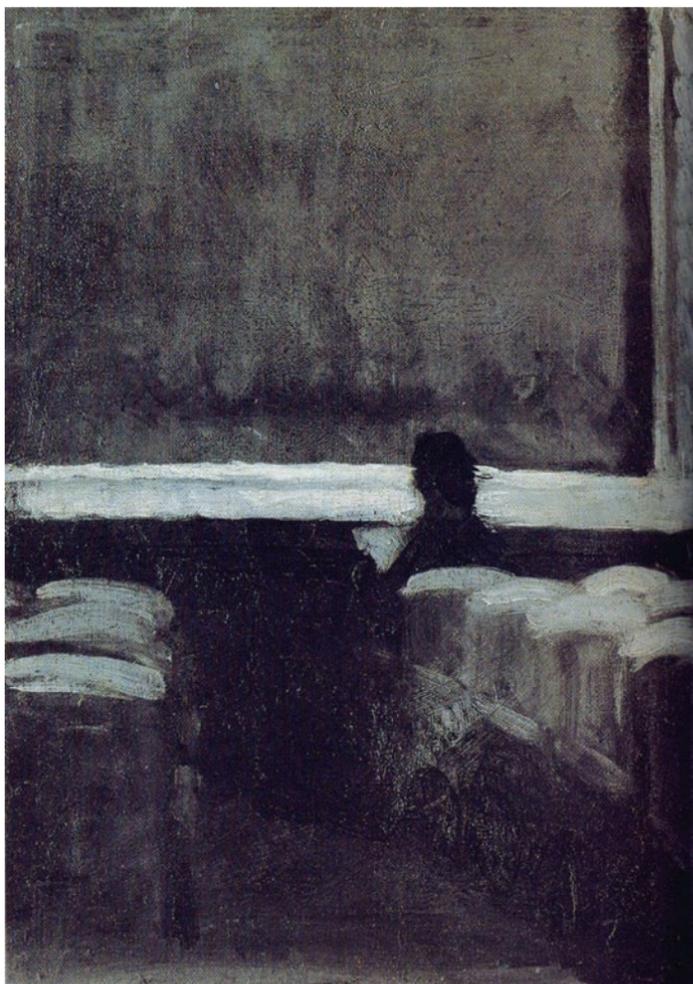
Este último fue una de sus grandes influencias, Robert Henri (25 de junio de 1865 - 12 de julio de 1929), quien es además uno de los fundadores de la Escuela de Ashcan, impulsó a Hopper a pintar, no sobre los temas preestablecidos sino sobre lo que realmente le interesaba de la vida, y a no pasar

desapercibido, *make a stir in the world*. Henri no solo influyó a Hopper sino también a Bellows y Kent en el interés por la vida urbana.

Luego de terminar la escuela de arte en Nueva York y de trabajar un tiempo como ilustrador, Hopper viaja a Europa por un año, y dos veces más en los siguientes tres. Desarrolla en este momento interés en las vanguardias como el Fauvismo y el Cubismo, y queda fascinado con el trabajo de Degas y Manet.

En 1923 se casa con Josephine Verstillle Nivison, compañera de clase del grupo de Henri, figura muy importante en su vida, que será su modelo primordial en cuadros y será su asistente en todos los armados de estudio. Ella será la persona que lo impulsará a salir del óleo y probar acuarela y guardará un exhaustivo archivo de todas sus obras y ensayos, que servirá luego de su muerte para difundir y permitir a Hopper llegar a todos los museos del mundo.

Hopper será un artista reconocido en su tiempo, que nunca carecerá de público, aunque tendrá vaivenes de éxito, en función del ascenso aclamado del expresionismo abstracto (Pollock, etc). En 1952 verá su propia retrospectiva expuesta en el Whitney Museum of American Art en Nueva York, y será elegido para representar a Estados Unidos en la bienal de Venecia. Muere en 1967, como uno de los autores americanos de mayor influencia de su tiempo.



Solitary Figure in a Theater.¹ 1903, Edward Hopper.

ASHCAN Y *THE EIGHTS*

Muchos artistas del grupo de Robert Henri incluyendo a John Sloan, George Wesley Bellows y sus escenas de ring, entre otros, formarán el grupo de los Ocho (por el año de formación), que luego evolucionará hacia 1930 como la Ashcan School of American Art.

Los pintores de la Escuela evitaban romantizar la vida y fantasear con temas, intentaban más bien pintar sobre la vida tal cual la conocían, la dura vida caótica y gris de la ciudad de comienzos del s. XX. Las metas no eran lograr la perfección absoluta ni la belleza, sino llegar al corazón y al espíritu de la ciudad. Preferían pintar grupos de inmigrantes antes que ricos paseando en la 5ta Avenida.

Este grupo dará cuerpo a un realismo social en la mirada, tocando temas marginales o suburbiales antes dejados de lado por la pintura. Se los conoció como la «oscura pandilla revolucionaria»². Esta mirada a la urbanidad tal cual es, y al enamoramiento de lo cotidiano de la ciudad, surge después de las grandes críticas filosóficas y literarias de las consecuencias de la Revolución Industrial y el hacinamiento de las grandes ciudades.

Los mecenas de la época fueron bastante desconfiados de la escuela Ashcan, salvo la patrona del museo Whitney, Gertrude



Foto del estudio de John French Sloan, muchos de los artistas son la Escuela de Ashcan



Pintura de Gertrude Vanderbilt por Robert Henri. 1916, conservada en el Museo Whitney, NY.

Vanderbilt Whitney, quien a partir de 1931 comienza a basar muchas de las exposiciones del museo en este grupo. Fue retratada incluso por Robert Henri, en un sillón como una mujer moderna, usando pantalones lo que era bastante poco usual para la época.

LA PINTURA DE HOPPER

En 1910 Hopper aún estaba luchando por reconocimiento, aunque ya había participado en la Exhibición de los Artistas independientes de Henri. Mudado ya a Greenwich, pasando sus veranos en Nueva Inglaterra, los que serán muy retratados por él, recibirá en 1920, a la edad de 37 años el encargo de una exposición en el Whitney Studio Club, bajo el ala de Gertrude Vanderbilt Whitney. Esta exposición será un hito muy importante en su carrera, disparándolo en reconocimiento y abriéndole las puertas de muchas exhibiciones en el Museum of Modern Art (MoMA), y en el Metropolitan Museum of New York (MET).

En 1930 expondrá en el recién fundado MoMA el famoso cuadro llamado *Casa al costado de la vía*, que establecerá las bases del estilo de Hopper: formas claramente delineadas con iluminación definida, una composición perfectamente enmarcada desde un punto de vista propio del cine.

Será reconocido a partir de este momento por sus paisajes de Nueva Inglaterra, su estilo maduro de locaciones urbanas, y el extrañamiento de sus interiores. Los espacios urbanos elegidos son muy representativos de la vida contemporánea pero transitorios a la vez, su «deshabitación» les da esta cualidad (la domesticidad pero sin equipamiento, el posible hotel, los espacios urbanos colectivos, las calles vacías). El viaje y el movimiento están siempre implícitos en estos espacios³.

COMPARTIR LA SOLEDAD

Una de las particularidades de Hopper con respecto al resto de los artistas de la escuela Ashcan es que él prefiere la quietud, lo ordinario pero usualmente en momentos solitarios o de extrema tranquilidad; el resto de los artistas prefieren las escenas de tráfico o de vida ordinaria más gregaria y con personajes en acción (escenas de *box*).

En el cuadro *Automat* (1927), vemos algo universal y atemporal, muy solitario y sobre todo tranquilo. Una mujer se encuentra tomando un café. La ciudad no se ve, es tan genérica como innecesaria; donde deberíamos ver ciudad vemos el reflejo de las luminarias del espacio interior. Esta mujer, como muchos de los personajes de sus cuadros, tiene una oscura y pesada so-

ledad, concentración y una resignada aislación. Estos personajes, tan vulnerables, tienen siempre una soledad compartida. Cuando son muchos personajes como en *Nighthawks*, están absortos, o concentrados; cuando están en pareja, parecieran decirnos que al final, solo nos tenemos a nosotros mismos.

Los personajes de sus cuadros son captados en momentos o pensamientos íntimos, mostrados con una pincelada cuasi plana, dándoles un toque genérico, sus rasgos nos son relevantes (salvo la piel de varias personas que muchas veces llevan pinceladas más profundas), y es esto en parte lo que nos hace reconocernos en ellos y sentir como ellos. Hopper es un voyeur que expone estos momentos de mucha vulnerabilidad a los ojos de todos, con extrema empatía. Lo que rodea estos momentos solo se diferencia en su grado de intimidad y en su hora del día, pero no es posible profundizar más que determinar si es un espacio público, un bar o una casa. Sus personajes siempre están representados fuera de su casa, o en casas de carácter genérico.

LA ESCENA

Summer in the city es una de las seis pinturas realizadas por Hopper alrededor de los cuarenta años, que representan a parejas disfuncionales. Una mujer insatisfecha se sienta en el



Automat. 1927, Edward Hopper. Expuesta por primera vez en Rehn Galleries in New York, en su segunda exposición individual, y vendida en menos de un mes. Hoy expuesto en Des Moines Art Center in Iowa.

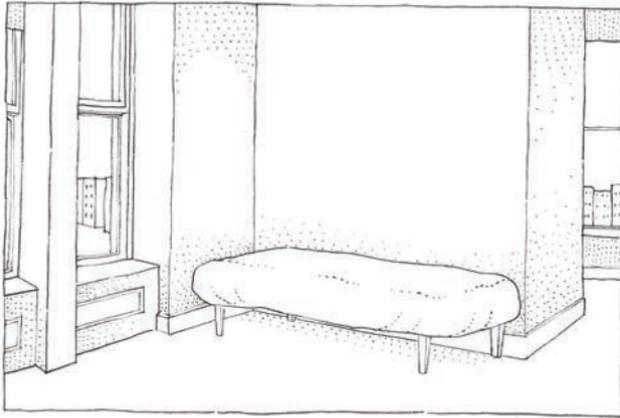
borde de la cama, mientras el hombre, desnudo, boca abajo, se evade de la situación. Es de mañana, el sol entra a través de la ventana del espacio. A pesar de ser dos, se encuentran solos, la escena transmite angustia y soledad.

Mark Strand en la cita que hacíamos a comienzo del análisis cree que la luz los encarcela y que solo la noche los liberará.

Comencemos pensando qué es lo que se incluye en la pintura. La cama y la pareja dicen mucho de la escena, la dimensión de la cama indica que es la cama de unos de ellos. Es una cama individual y esta contra la pared. No es una habitación, es un espacio conectado con otros espacios, eso lo podemos ver por el lado derecho del cuadro donde vemos el salón contiguo que también tiene un ventanal. El ambiente que se genera trasciende al espacio donde se desarrolla la acción; el espacio no es relevante, pero sí hablamos de un espacio real.

Es tan importante lo que se incluye como lo que se deja fuera. Aquí no aparece ningún mueble o pieza que no sea solo el soporte de la pareja. Ni siquiera un cuadro. Todo posible guiño de hogar, lo desordenado, los recuerdos, los instrumentos de la vida cotidiana se dejan fuera.

Muchas veces las habitaciones de Hopper, que pinta con detalle pero tan poco caracterizadas a la vez, parecen ser habitaciones de hotel. Estos en Estados Unidos, no se asocian con vacaciones sino



Dibujo realizado a partir de las líneas primarias del cuadro de Hopper para su análisis. Ver anexos.

con trabajo o viajes. Un hotel como los descritos en los libros de J. D. Salinger⁴.

La habitación consta de grandes ventanales con antepechos bajos, por donde se filtra la luz y a través de los cuales nos deja ver un exterior urbano; estamos en un edificio en altura donde divisamos el perfil de la ciudad bajo la luz del día. El horizonte de los edificios aledaños sugiere que el apartamento se encuentra en el último piso, lo más lejos posible de la planta baja, del suelo, aumentando el carácter de aislado en la gran ciudad. Es una vivienda anónima, con una pareja anónima, en una ciudad anónima.

La ventana, recurso muy utilizado por el artista, como instrumento de voyeurismo por el que se mira hacia adentro la vida interior de otros, introduce el ojo en la vida privada desde el exterior de manera cinematográfica. En otros casos, como nuestro caso de estudio, enmarca la ciudad que rodea la escena introduciendo y controlando la luz. Hopper presenta la ventana, como el encuentro entre interior y exterior, no está en el detalle del marco sino muestra las dos caras del edificio, la íntima y la urbana, es decir la pública en este caso.

Este efecto de voyeur, en la película realizada por Gustav Deutsh *Shirley Visions of Reality*⁵, puede asemejarse a la posición de la cámara fotográfica. La particularidad de la película es que en lugar de tener una voz en off, como podría tener el vo-



Room in New York, 1932. Edward Hopper.

yeur de los cuadros de Hopper, el personaje piensa en voz alta, relatando la escena, y enmarcándola en un tiempo histórico.

El efecto de contención pero de inmensidad, provocado por tener un suelo perfectamente demarcado, donde hay muebles y donde se paran los humanos pero nunca mostrar el techo de la habitación, es una de las características que pone a los personajes interiores de Hopper, sobre todo en estos cuadros de parejas, como principales protagonistas al frente de la cámara, en esta mirada nuevamente cinematográfica.

FORMAS DE HABITAR LA CIUDAD

Para analizar las formas de habitar que pueden haber inspirado a Hopper en sus realizaciones, nos situaremos en la ciudad de Nueva York. No específicamente en la fecha del cuadro, sino en la formación de la ciudad y el boom de la construcción de la primera mitad del s. XX.

Parece interesante entender que estas personas solitarias que Hopper pinta en estos espacios indeterminados y genéricos están habitando hoteles en lugar de casas en el sentido convencional del término. Entre 1880 y 1930 gran parte de la clase media americana de Nueva York habitaba en hoteles. No

de forma solitaria exclusivamente, muchas veces en familia. Estos hoteles recibían de pasajeros, no a turistas o personas de vacaciones como se acostumbra en Europa, sino a la gran masa de trabajadores, profesionales y comerciantes, que ya se movían por la extensa y pujante red de transportes americana (ferrocarril primero y automóviles después). Sus estancias eran más largas y de un vínculo más íntimo con el edificio que lo que puede ser en Europa.

Analizando este punto nos encontramos con una nueva tipología que surge en la segunda mitad del s. XIX en la costa este americana, y que se consolida por diversas razones, convirtiéndose en una nueva forma de habitar la ciudad. Esta tipología es la que llamaremos *apartment-hotel*, le llamaremos de esta manera para no confundirla con la que actualmente conocemos como *apart-hotel*.

Durante las búsquedas de información sobre la misma, encontramos un trabajo muy interesante de la arquitecta Anna Puigjaner, editora de la revista *Quaderns*, quien realiza una investigación sobre los vínculos entre las formas de habitar, sus tipos, y la formación de las ciudades. Este trabajo, *Kitchen Less City*⁶, se concentra específicamente en Nueva York, y en su gran capacidad hotelera, analizando los vínculos posibles entre los servicios de la ciudad y las partes que componían una casa (fuere la misma una habitación de hotel, o una vivienda en su sentido más convencional).

En el supuesto de que los personajes de *Summer in the city* se encuentran en un *apartment-hotel*, vamos a desarrollar un pequeño recorrido por los elementos principales de la tipología y analizar un ejemplo.

LA CASA SIN COCINA

Si bien el *Waldorf Astoria* quedará como un paradigma de la forma americana de vivir previa a la crisis del '29, no era un ejemplo único en su época, y su tipología se repetía innumerables veces a lo largo de la isla.

La salida de la depresión que seguirá a la Guerra de Secesión, junto con la cultura de la movilidad, llevarán al nacimiento de esta nueva tipología. Las clases más humildes vivían en los llamados tenements, y muchas personas también en pensiones u hoteles según su capacidad adquisitiva. Los americanos de clase media, a diferencia de los europeos, no veían digno compartir el techo con otras familias.

Los hoteles eran en ese momento, lugares apetecibles para vivir. Eran limpios, grandes, y tenían algunos avances tecnológicos y características propias solo de los edificios públicos. Los hoteles en Nueva York tuvieron inodoro pedestal mucho antes



Corte del proyecto del Hotel Astor de NY, encontrada en internet. Se pueden ver los usos mixtos, y los cambios espaciales en los diferentes niveles.

que las viviendas. Era visto como un edificio de residencia permanente, no solo temporal.

Aparece entonces la figura de esta nueva tipología que une algunas características de los hoteles con algunas características de las viviendas. Rápidamente esta tipología se dispersará por toda la isla de Manhattan (y en toda la costa este), para menguar en el final de la década de 1920, debido a la crisis y a la nueva normativa urbana en el 1926.

El cambio de la normativa de 1926, que deja de favorecer a los edificios sin cocina para comenzar a regularlos también en altura, junto con el lobby negativo que todos los grupos hoteleros comienzan a hacer sobre la inseguridad de los *apartment-hotels*, será el fin del boom de esta tipología.

El *apartment-hotel* consiste, en una descripción rápida, en un conjunto de apartamentos (de diversas habitaciones y baños) sin cocinas. La cocina era un servicio colectivo que se encontraba usualmente en los niveles inferiores, junto con la-vanderías, guarderías y otros servicios.

Parece importante aclarar, como se ha marcado a lo largo del trabajo, que las ideas de confort son construcciones culturales con base en una matriz socio-económica, que se van configurando a través de los años. Hoy en día parece imposible pensar en un hogar, en una casa sin cocina; la



Haight House Apartments 1870
(arriba) - Kensington Hotel 1901
(abajo)- New York City.

casa está muy vinculada al género, y la casa está atada a la mujer como la mujer a la cocina.

Estas tipologías tenían muchos servicios colectivos, no solo el comedor. Funcionaban como pequeñas ciudades o pequeños falansterios. Si bien el *restaurant* o comedor, que se abría al público para mejorar la rentabilidad, servía también en sus habitaciones, esto era muy diferente de lo que hoy es un *delivery*. La gente disfrutaba de socializar, esto era económicamente viable, ya que los alquileres eran más bajos, y muchas veces se elegía el *apartment-hotel* en el que se viviría según los servicios generales que tenía, o el chef que comandaba la cocina.

Cuando se comienza a construir el *Upper East Side*, que cuenta con manzanas más grandes, se comienza a ganar más altura. Es en esta ganancia que comienza el enamoramiento de la altura y la búsqueda de las mejores vistas. Los servicios públicos de estos edificios como los restaurantes que acompañaban las cocinas, comienzan a subir a las azoteas, donde accede también el público de la calle. Existe una relación directa entre el paisaje, las vistas y la calle pública que comienza a invadir las azoteas de estos edificios.

Antes de esto, las azoteas se usaban muchas veces como huertas, ahora se convierten en jardines a ser recorridos. Se comienza a diferenciar las tipologías, colocando tipo-



Lucerne, Harry B. Mulliken arq.
(Susi, Michael V. *The Upper West Side. Postcard history series.* Arcadia Publishing, 2009)

logías más chicas y numerosas en planta baja, y tipologías más grandes y más complejas con sus terrazas verdes, hasta llegar a los pent-houses.

Estas tipologías americanas, tan alejadas del movimiento moderno, tiene azoteas verdes y *rédents*, no por razones de higiene o ventilación, sino por una búsqueda de disfrute del paisaje urbano y del vínculo con la calle.

Estas ventanas, y este vínculo vital con el entorno es lo que en los cuadros de Hopper se puede ver incansablemente, cuando los personajes se acercan o miran por las ventanas.

Esta tipología y la forma de habitar que alberga nacen de ideas de promoción inmobiliaria, y no de políticas sociales gubernamentales o de teorías del habitar. Éstas tendrán gran influencia en muchas utopías urbanas americanas del comienzo del s. XX, como ser la ciudad cooperativista *Pacific City: Topolobampo*, del Ing. Albert K. Owen

Estas estructuras colectivas de habitación afectan y modifican los espacios urbanos, o las potencialidades de los espacios urbanos que las rodean. En estos proyectos utópicos vemos una clara vinculación entre la forma y el funcionamiento de la ciudad (edificación en altura, los tubos neumáticos, retículas, trenes, espacios colectivos), con las formas de habitación colectivas en ellas planteadas.



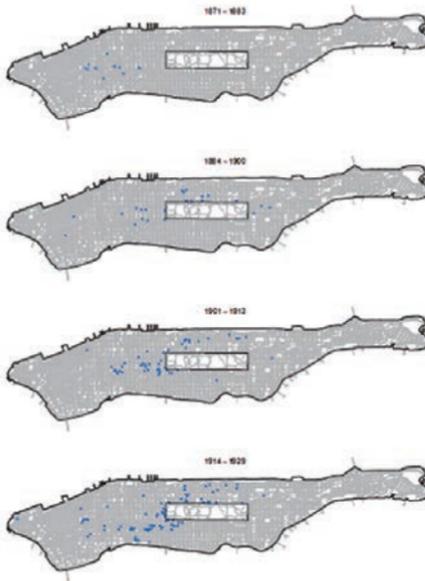
Ansonia Hotel at 2109 Broadway in Upper West Side

BOOM

Si bien el comienzo de la construcción de estas tipologías aparece como una alternativa para la clase media, como residencia permanente, luego de 1901, con el cambio de la *Tenement Law House*, comienza a ser de interés de inversores inmobiliarios apuntar a muchos más estratos sociales.

La ley de 1901 regula las construcciones en lo que a salubridad, sanidad y seguridad refiere. Luego de muchos episodios trágicos, intenta regular la inmensa construcción que se daba debido a la fuerte inmigración de la época, combinada con una fuerte migración rural. La ley determina muchas limitantes para los *tenements*, los apartamentos con cocina, y las viviendas comunes, pero no así para los *apartments-hotels*. Estos últimos solo se rigen por el código de edificación. Es con este cambio de ley, que un inversor comenzará a pensar y evaluar, antes de construir un edificio de viviendas más caro y con limitantes de altura, en construir un *apartment hotel*, sin límite de altura exclusivo y con servicios colectivos, para todos los estratos sociales que ahora son posibles *targets*. Para los usuarios, estos se veían muy confortables y como una tipología deseada utilizada y disfrutada solo por las clases altas. Fue una combinación perfecta.

Como dijimos antes, a medida que los nuevos barrios se fueron conquistando hacia el norte, el Central Park comienza a rodear-



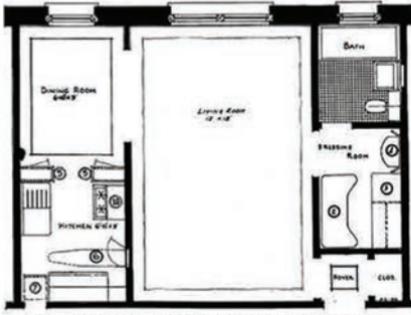
Mapa parcial de construcciones realizadas en esas fechas de apartment-hotels, extraída del trabajo *kitchen less city* (pág. 7) de Anna Puigjaner.

se de estas tipologías, y el público que viven en ellas se vuelve más variado, se conquista la altura, y se vuelve más compleja la tipología.

Esta complejidad se puede ver en la variación de tipologías a medida que subimos de altura (el valor de la altura comienza a pesar), las habitaciones combinables, que pueden unirse a una tipología o a otra (recordemos que las habitaciones tenían nombres más genéricos que destinos), y la aparición de la cocina, como opción para algunas unidades.

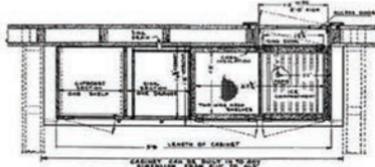
El comienzo de los viajes más lejanos para trabajar, no permite almorzar en casa y se comienza a liberar los alquileres de los *tickets* de comida. Esto permite comer al mediodía en el trabajo o en un *restaurant* lejos de casa, y hacer una cena liviana en el apartamento.

La cocina aparece al principio como una *kitchenette*, que no ocupa espacio, a la cual se accede muchas veces directamente desde el pasillo para introducir hielo o comida (el pasillo vivido como una calle). Estas cocinas mínimas, extremadamente organizadas espacialmente, insertas en muebles convertibles y ocultables, aparecen 10 años antes que la cocina de Frankfurt⁷, no por razones de eficiencia en la tarea sino por razones espaciales. Luego de 1920, estos gabinetes y todos los planos de las cocinas se verán influidas por el Taylorismo y los preceptos de la ingeniería doméstica que se gesta desde el siglo pasado.

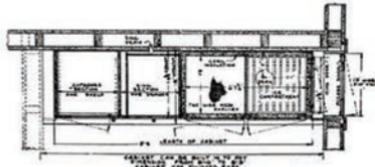


Typical Two Room Kitchenette Apartment with Roller Bed

Imágenes extraídas del
trabajo *Kitchen Less City*
de Anna Puigjaner.
«White» Buffet Cabinet /
«White» Door Bed Co.,
1926



Floor Plan of "WHITE" Challenge Buffet Cabinet with Door for End Icing.



Floor Plan of "WHITE" Challenge Buffet Cabinet with Door for End Icing.

La ausencia de la cocina produce que la vivienda sea dependiente de un sistema urbano que va más allá de sus límites y elimina el trabajo en el hogar incitando a la profesionalización de las tareas domésticas. Una vinculación tanto urbana como social que presupone lo colectivo y que por ello ha sido una forma de construcción política utilizada de forma ambivalente tanto por sistemas capitalistas como comunistas. La formalización de la cocina y su vinculación con el hogar es un arma política, su negación es una situación límite que permite visualizar tal condición.

Kitchen Less City. Anna Puigjaner (2014).

- - -

1 Primera pintura en óleo realizada por Hopper, la temática y el poco detalle de la escena urbana, un teatro, nos adelanta muchos de los temas que Hopper recorrerá en sus cuadros.

2 They became known as the *revolutionary black gang and apostles of ugliness* (Fueron conocidos como la pandilla negra o los apóstoles de la fealdad) https://en.wikipedia.org/wiki/American_Realism

3 Se estudiaron algunos análisis de la pintura de Hopper realizados por Jessica Murphy, Curadora del Arte del MET, quien ha escrito y organizado muchas exposiciones sobre Hopper. Si bien el Museo Whitney es quien guarda su más grande colección debido al vínculo entre Gertrude Whitney Vanderbilt y los artistas de su época, Hopper es junto con Andy Warhol y Jackson Pollock quizás, uno de los artistas americanos universalmente reconocidos.

4 «... Me dieron una habitación inmundada con una ventana que daba a un patio interior, pero no me importó mucho. Estaba demasiado deprimido para preocuparme por la vista.Cuando se fue me puse a mirar por la ventana sin quitarme el abrigo ni nada. Al fin y al cabo no tenía nada mejor que hacer. No se imaginan ustedes las cosas que pasaban al otro lado de aquel patio. Y ni siquiera se molestaba nadie en bajar las persianas. Por ejemplo, vi a un tío en calzoncillos, que tenía el pelo gris y una facha de lo más elegante, hacer una cosa que cuando se la cuente no van a creérsela siquiera.» Salinger, J. D., *El guardián en el centeno*, Capítulo 9

5 <http://gustavdeutsch.net/index.php/en/news/194-visions-of-reality.html>

6 Kitchen Less City. 10.06.2014. Tesis Doctoral de la Arq. Anna Puigjaner, presentada en la ETSAB.

7 Diseñada en 1926 por la arquitecta austriaca Margarete Schütte-Lihotzky para el complejo de vivienda social Römerstadt en Fráncfort del Meno (Alemania), del arquitecto Ernst May.

Early Sunday Morning. 1930

Edward Hopper (1882-1967)

Oil on canvas, 35 3/16 × 60 1/4 in. (89.4 × 153 cm)

ALGUNAS REFLEXIONES



Enumeramos a continuación algunas de las reflexiones generadas provocadas por el proceso de trabajo. El mismo intenta aportar datos sobre el origen y el sentido de las formas de habitar plasmadas en la arquitectura y sus representaciones pictóricas.

1. En la introducción se planteaba la posibilidad de encontrar, en la mirada sobre la pintura, novedades o descubrimientos en las formas de habitar que no estuvieran ya plasmadas en la arquitectura. Si bien esto se logró, casi todos los aportes de esta nueva mirada ya nos son conocidos, dado que los relatos literarios, familiares e históricos suelen dar un panorama —que acotado— de la evolución de la casa. Sin embargo, la mirada a través de la pintura nos permitió acercarnos mucho más como un usuario o como un observador alejado de los prejuicios de la academia, enriqueciendo de esta mirada las tipologías arquitectónicas estudiadas. «Solo desde la desprofesionalización de la mirada podemos aprender a observar con nuestros propios ojos, podemos aprender a mirar aquello que realmente queremos ver». (Iñaki Ábalos, 2000)

El habitar ha sido siempre motivo de interés y de representación. El hombre continúa siendo representado en el espacio público o privado, ya no tanto por la pintura en su clásico sentido sino por la fotografía y las instalaciones artísticas dignas de ser exploradas.

2. Los diferentes modos de pensar y de vivir la casa, y por tanto, de proyectarla, dan muestras de los vínculos entre los modos de pensar el mundo, el universo social en que está inserto el habitar, las dinámicas domésticas y sus representaciones. Durante el proceso de trabajo, estos vínculos se encontraron en el repaso histórico y el análisis de las pinturas, y reaparecieron en el análisis de los ejemplos de arquitectura.

El análisis de las pinturas y los artistas nos permitió entender la relación entre las formas de habitar y lo que el artista decide representar en su obra. Por otro lado, más importante aún en análisis de las obras pictóricas y sus métodos, nos permitió entender los vínculos entre los temas representados, la forma de representación pictórica (temas, trazos, métodos), y el espíritu de la época.

3. Uno de los temas a resaltar es que un mismo contenido denotativo, en las diferentes épocas y bajo diferentes miradas y contextos, connota o sugiere diferentes cosas. Un ejemplo de esto se aprecia en el caso de la figura femenina: lo que cada una de las mujeres representa en los diferentes cuadros tiene significados muy diferentes en cada uno de los cortes escogidos. De este modo, podemos ver en ellas el cambio que el rol femenino ha asumido en el seno de la pareja y en el ámbito urbano.

Por otro lado, lo que una ventana representa en un cuadro puede ser bien diferente de lo que representa en otro: en uno de

ellos es solo una extensión de la casa o una entrada de luz, en otro es la mirada de la ciudad indiferente a la pareja.

4. Uno de los mayores aportes del trabajo es la posibilidad de comparar mutuamente las obras de arte, no solo en su contenido sino en su técnica y en el espacio vital que representan.

Las diversas técnicas empleadas en los cuadros nos permiten aprehender las búsquedas en las formas de pintar y los diversos detalles de las pinceladas. Por ejemplo, el realismo flamenco solo tiene por objetivo mostrar una actividad y dar cuenta de un rol genérico. Sin embargo, el *impasto* Nabis muestra la escena en detalle, aunque en sus manchas se pierden o diluyen los sentimientos de una familia particular. El trazo sin detalle y cuasi plano de Hopper muestra personajes tan genéricos como la ciudad que los rodea. Pero sin embargo, la singularidad holandesa, realista al extremo en su condición «fotográfica», se convierte, por repetición de la temática en los diversos cuadros del autor y entre los autores de la misma época, en algo tan genérico como la soledad que plasma Hopper.

El cuadro de Hopper tiene muchas cosas en común con los cuadros anteriores. Por un lado pinta temáticas cotidianas, poco relevantes, quizás no tan íntimas como las que pintan los holandeses, pero sí muy privadas. Por oposición a la vida familiar tan típica del s. XVII, muestra la soledad del s. XX tanto en la urbe como en la intimidad.

Su mirada sobre la ciudad tiene el mismo interés que la mirada impresionista y es tan genérica como ella. Pero Hopper no pinta lo que recuerda, ni pinta escenas cambiantes al aire libre como los impresionistas: Hopper fabrica escenas en su mente y las pinta. Es así que, apelando a personajes genéricos, a veces muestra el idilio asociado a la gran ciudad y la vida colectiva del campo, y en ocasiones revela el riesgo de la alienación de la vida metropolitana y los paisajes quietos y desolados del campo americano.

5. Como explica Evans en «Figuras, puertas y pasillos», lo que parece evidente e indispensable tiene un propósito y una evolución. El espacio doméstico, producto de muchas revoluciones que han creado cambios culturales y sociales, nos domina y nos moldea. No puede modificar la forma en que nos relacionamos ni modificar profundamente nuestros hábitos, pero sí puede interferir con algunos de nuestros comportamientos.

Muchas veces pensamos que lo que conocemos como realidad siempre ha sido igual, de la misma manera O solo conocemos los cambios ocurridos en el último siglo, porque es lo que tenemos cercano. En este sentido, el trabajo permite mostrar, con la excusa del análisis pictórico, la evolución de las relaciones y las formas de habitar más allá de lo inmediato, y permite apreciar tres grandes cambios en ella. De esta manera, cuestiona algunas verdades que a menudo damos por ciertas.

En una casa no hemos siempre vivido en soledad, y no siempre hemos vivido en lo que hoy llamamos núcleos familiares. Estas estructuras no son ni han sido inmutables: la cocina no siempre estuvo ahí, la mujer no siempre fue la dueña y aglutinadora de la casa.

Los espacios no siempre tuvieron puertas ni especificidades. El universo antes de ser individual era gregario, y las puertas no solo comunican sino que también separan. Las ciudades hacen su parte a medida que los siglos pasan: la arquitectura es el escenario para que la vida social se desarrolle, pero se va modificando según esta.

En este orden, cabe notar el rol que los espacios virtuales han pasado a ocupar en los últimos veinte años como escenario de la socialización. La promiscuidad medieval, que la arquitectura y la ciudad fueron organizando, compartimentando y segregando por más de 400 años, se retoma en la contemporaneidad mediante el uso masivo de las redes sociales.

Los vínculos entre las tareas realizadas dentro y fuera de la casa, en ámbito privado y el universo urbano, tienen implicancias sociales y políticas. El estudio de estos vínculos desarrollados por sistemas tan opuestos como el capitalista y el socialista, en épocas que guardan un siglo de diferencia, nos permite vislumbrar cómo las condiciones de socialización y por tanto de habitación influyen no solo en la vivienda sino

también en la ciudad. El análisis de todo esto no solo en la arquitectura sino también en las otras artes –como el cine o la fotografía–, permite encontrar nuevas e interesantes conexiones que abren nuevas vías exploratorias.

ANEXOS

TRÍPTICO DE LOS CORTES TEMPORALES

Esta pieza es realizada durante el análisis de los posibles lienzos de las distintas épocas. Con un enfoque bastante amplio sobre las épocas de los posibles cortes, se estudian al menos 3 pintores por época. Al comienzo se sacan algunas conclusiones a partir de la sumatoria de los cuadros domésticos de estos artistas. Luego nos volcamos a estudiar la arquitectura de la época y sus características.

Con esto en mente, volvemos a la pintura para elegir el cuadro específico que nos permitirá hablar de estos temas, y por tanto el pintor.

S. XII - XVII

Vivienda cohabitada / universo gregario / 4 a 5 fuegos (hogares)
por vivienda.

Vivienda de campo o de burgo chico.

Dimensiones variadas en función de las luces a soportar y los materiales
a utilizar.

Habitaciones plurifuncionales.

Espacio concebido por y
para un grupo.

Doble función: habitar
y trabajar; casa granero
o casa establo o casa
comercio o casa taller.



Gabriel Metsu



Jan Steen





Jan Vermeer



Pieter de Hooch

S. XVIII - XIX

Composición familiar tradicional de la vivienda.

Vivienda urbana o de suburbio.

Aparición del habitar colectivo, en unidades unifamiliares.

Espacio concebido por y para la mujer.

Vivienda como espacio del habitar, separación del espacio de trabajo.



Pierre Bonnard

Édouard Vuillard



S. XX - XXI

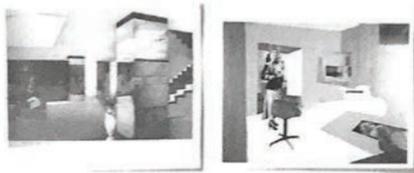
Vivienda habitada por diversos esquemas: individuo/ modificación concepto de familia.

Urbanidad anónima y diversa.

Teorización y ensayos sobre las formas de habitar y los espacios mínimos.

Habitación como espacio genérico, multifuncional, indefinido.

Vivienda y trabajo pueden unirse nuevamente.



Richard Hamilton



----- Edward Hopper



----- Julius Shulman

CUADRO:

MOTHER LACING HER BODICE BESIDE A CRADLE

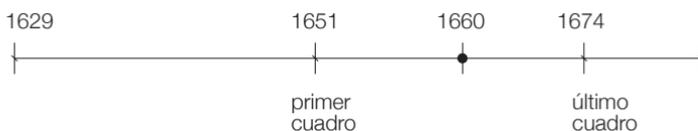


Año: 1659 - 1660

Autor: Pieter de Hooch (Rotterdam, 1629, Rotterdam, 1684)

Nacionalidad: Holandés

Corriente artística: Escuela de Delft



Muestra cierta influencia de la escuela de Rembrandt, en la calidez y la profundidad de la coloración, en el amplio tratamiento de las figuras. De Hooch percibió que en la vida cotidiana a menudo se experimenta un alivio agradable cuando una relación entre el espacio interior y exterior se establece por el panorama ampliado y por el enriquecimiento de la luz y la atmósfera que trae.

Reconstrucción de la arquitectura



- cama dentro de nicho o alcoba
- ventanas jambas y jambas de madera
- puertas de madera
- huis en la entrada, de doble sección
- pavimento de madera
- pavimento de baldosas
- revoque y pintura en paredes
- revoque y pintura en cielorraso
- cuadro

Punto de vista central, pero que permite desplazar al observador (ver análisis del cuadro).

Se ve claramente el plano horizontal del piso, pero no se ve el plano del techo. Aparece el juego de colocar puertas en planos paralelos al observador para poder mostrar varios espacios. Una de estas puertas puede ser la cortina de la cama, la segunda la que separa el espacio alcoba del resto de la casa, y luego una puerta perpendicular con un huis para mostrar el exterior.

Cada uno de estos espacios tiene aberturas a distintas alturas que permiten distintos juegos de sombras.

Objetos aislados



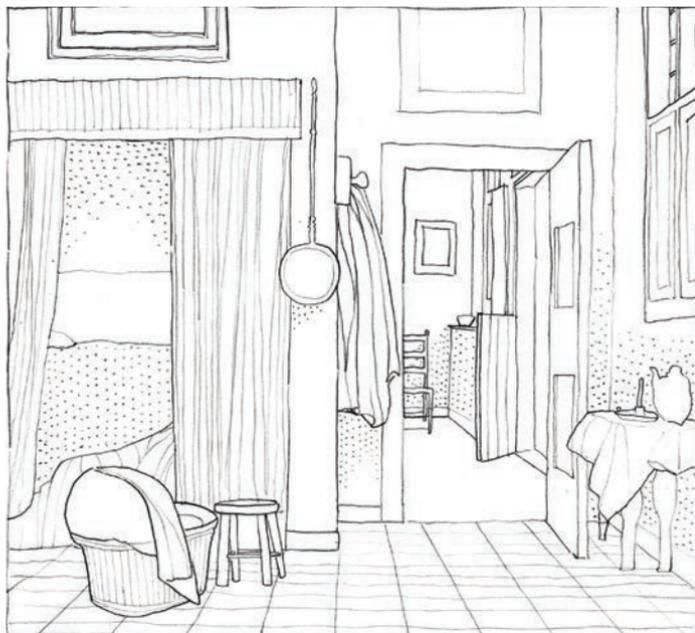
- Cuna con bebé
- Cuadro chico
- Cuadro mediano
- Cuadro grande
- Perchero
- calentador de cama
- Alacena
- Vasija
- Silla
- Mantel
- Jarrón
- Mesa
- Portavela

Personajes aislados



- Mujer con niño
atándose el corset
- Niña
- Perro bretón

Dibujo *tessenowiano*



OBRA:

DÉJEUNER DE FAMILLE, également connu sous le nom de famille Roussel au tableau.

(Almuerzo en familia, también conocido como La familia Roussel a la mesa)

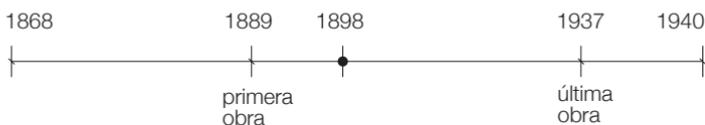


Año: 1899

Autor: Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 - La Baule, 1940)

Nacionalidad: Francés

Corriente artística: Les Nabis



Como la madre de Vuillard era modista y tenía su propio negocio en la casa de la familia, el pintor pasó su infancia rodeado de telas y encaje. Se volvió muy interesado en los patrones de las diferentes telas. Las pinturas de Vuillard están llenas de ropas, manteles, empapelados, cortinas y pisos, todos con ricos patrones.

En *Déjeuner de famille* seremos presentados ante los cuñados de Vuillard. En 1893 o 1894, su hermana Marie se unió en nupcias al cercano amigo y compañero artista de Nabis, Ker-Xavier

Roussel. Vuillard había jugado un rol no poco considerable en la formación de este matrimonio, una responsabilidad que debe haber pesado de manera importante en su consciencia cuando las cosas comenzaron a salir mal en la pareja. Rous-

sel era un hombre apuesto, un intelectual con una tendencia a descarriarse, tal vez no fuera un padre o un esposo nato. Ya se había escapado cuando el primer hijo de la pareja tristemente falleció al poco tiempo de nacer. Marie parece haber sufrido una especie de depresión postnatal o post-muerte.

Pero para la fecha de la pintura en cuestión, 1898, Marie está sosteniendo a su segunda hija, Annette, y en esta magnífica composición parece haber un sentido de resolución de la familia. Está más simétricamente posada que lo normal, los dos padres ocupando sin embargo dos áreas muy distintas. Roussel parece estar cortado, su miedo demarcado por la botella de vino tinto y el periódico, mientras que Marie está envuelta con su bebé.

La suegra Madame Vuillard, quien uno siente que no puede esperar a tomar su turno con el recién nacido, preside la mesa. La localización para esta pintura fue el apartamento en Levallois-Perret donde los Roussel vivían. Pero pronto habrían de mudarse.

(Prof. Belinda Thomson. «Eduard Vuillard: Exploring the Limits of Intimism»)

Reconstrucción de la arquitectura



- Paredes empapeladas de forma uniforme posiblemente floral
- Piso de cemento

Punto de vista cuasi central

Se ve claramente el plano horizontal del piso, pero no se ve el plano del techo. La sala no parece tener aberturas, y en el cuadro no aparecen juego de luces y sombras, solo manchas planas que definen espacios.

Objetos aislados



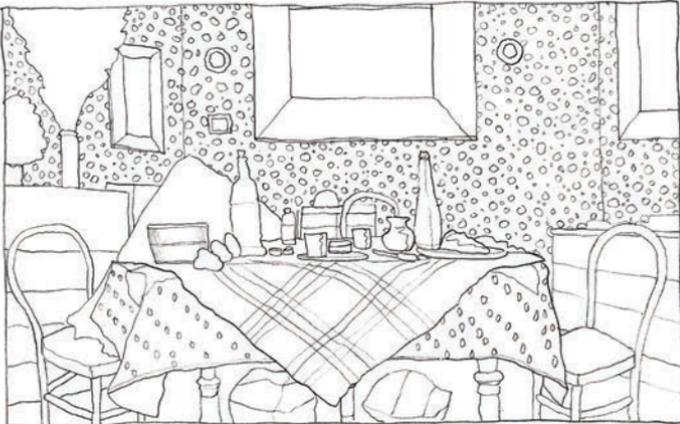
- Botellas
- Florero
- Flores
- Cuadros
- Almohadones
- Sillas
- Mesa
- Comida
- Vajilla
- Canasta
- Manteles
- Diario

Personajes aislados



- Madame Vuillard al centro.
- Marie a la derecha sosteniendo a Annette
- Roussel a la izquierda.

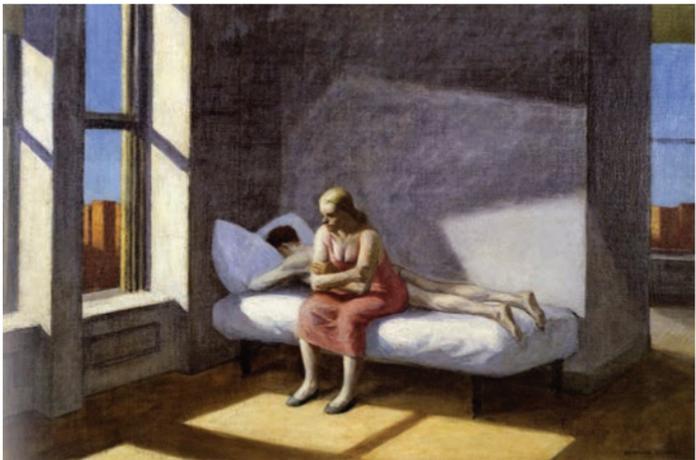
Dibujo *tessenowiano*



OBRA:

SUMMER IN THE CITY

(Verano en la ciudad)



Año: 1950

Autor: Edward Hopper (Nyack, 1882 - Nueva York, 1967)

Nacionalidad: Estadounidense

Corriente artística: Escuela Ashcan



Una mujer está sentada pensativa en el borde de la cama con un hombre desnudo que yace boca abajo con su cara enterrada en la almohada. Esta pintura es muy parecida a «*Excursion into Philosophy*» a no ser porque el hombre y la mujer tienen los roles invertidos. Aquí, también, somos atraídos a buscar una narrativa clarificadora. Pero existe una intensidad en esta pintura que está ausente en la otra, tal vez porque tenemos la sensación de que un drama personal se juega dentro de un contexto que está lejos de lo neutral.

La pintura sugiere que cualquiera sea el problema que la pareja está teniendo, este no tendrá una escapatoria feliz. La luz que entra en la habitación para rodear a la pareja, incluso parece acercarse a ellos, la vista de la ciudad enmarcando la pintura a ambos lados, la aridez general del apartamento, todo sugiere encarcelamiento.

Es una escena cuyo contenido preocupante no podemos saber. Solo sabemos que tiene la carga de una luz que acusa y que la pareja va a estar libre de su miseria mortal solo cuando caiga la noche.

(Hopper, Mark Strand)

Reconstrucción de la arquitectura



- Aberturas y antepechos de madera
- Zócalo de madera
- Paredes revocadas y pintadas
- Pavimento de material homogéneo

Punto de vista escorzado en el que se pueden ver dos habitaciones. Vemos tres planos. Uno casi perpendicular a nosotros que tiene la abertura que permite ver la ciudad. Los otros planos son paralelos entre sí, uno está en primer plano que es un muro lleno donde se recuesta la cama, y el otro al fondo que también tiene aberturas que dejan ver la ciudad.

Se ve claramente el plano horizontal del piso, pero no se ve el plano del techo. Las aberturas permiten además de posicionarnos en altura en la ciudad, realizar los juegos de luz y sombra del cuadro.

Objetos aislados

- Almohadón
- Cama



Personajes aislados

- Hombre durmiendo desnudo
- Mujer sentada vestida



Dibujo *tessenowiano*

