

09 la autoconstrucción ambiental de ralph erskine ^{N1}

FRANCISCO GONZÁLEZ DE CANALES



Francisco González de Canales es arquitecto por la ETSA de Sevilla y actualmente es co-director de la revista Neutra, del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla.

ALREDEDOR DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Primero fue la desolación. Ya no había nada que se pudiera esperar, nada que mereciera ser esperado; eso simplemente significa el término existencialista desesperanza. La Segunda Guerra Mundial significa la pérdida de la confianza en el mundo de los hombres, el que la modernidad habría planificado para ellos, aquel futuro por esperar. Por otro lado, la Segunda Guerra Mundial es también una proyección científica. Millares de científicos trabajando conjuntamente que originan una Cultura de Guerra cuyas atribuciones serán transferidas a los ganadores. Esta Cultura no sólo supondrá una revolución en la industria pesada, sino que se caracterizará por el hecho de ser testigo del gran florecimiento de las ciencias humanas. En los cuarenta, en Estados Unidos, Adorno y Horkheimer harán sus primeras investigaciones sobre la floreciente Cultura de Masas (1941) ^{N2}, al tiempo que Lévi-Strauss hará la toma de datos en la New York Public Library con la que desarrollará la estructura elemental del parentesco (1949), obra inaugural de la antropología estructural. Hoy sabemos que la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX ha estado más influida por los saberes de estas nuevas ciencias humanas que por unas nuevas técnicas constructivas.

Desde el punto de vista espacial, las soledades del hombre de después de la Guerra Mundial serán un retorno a la indefensión por la falta de un ámbito exterior de referencia ^{N3}. A este hombre de posguerra se le ha expropiado doblemente su exterioridad, ya que, por una parte, la Naturaleza hace mucho que no ejerce como ámbito exterior de lo humano ^{N4}, pero tampoco la Historia puede ya establecerlo, puesto que si la modernidad abolió la relación con el pasado en beneficio del porvenir, ahora el futuro tampoco puede establecerse como un horizonte seguro de referencia. Al hombre sin exterior tan sólo le quedará confiarse a su propia existencia, a su propio hacer, a sus actos ^{N5}. Es la acción lo que justifica el estar-en-el-mundo. Aparecerán entonces las correrías de los Jack Kerouac y Neal Cassady, que no harán sino buscar esta ratificación en la acción.

También habrá quien encuentre en estas soledades algo acogedor. Una forma frágil de continuar en el mundo, encerrado en sí mismo y consustancial con el sufrimiento. "No hay nada en el mundo por lo que un poeta haya de seguir escribiendo, no desde luego si el poeta es judío y la lengua de sus poemas es el alemán", escribió Paul Celan en 1948, pero también "Tal vez yo sea uno de los últimos que deba seguir viviendo para consumir el destino del espíritu judío en Europa". El acogimiento a esta soledad del "último hombre" se plantea para Celan como una responsabilidad, quizá la única, con la que se pueda dar sentido a la propia existencia ^{N6}.

En cuanto al humanismo, el gran debate de la época, tampoco éste podrá ofrecer garantías de reconciliación cultural. Se revelará históricamente como un elitista sistema de transmisión y ordenación del conocimiento a través de los tiempos, que bajo la promesa de mantener la cohesión de la cultura –artificial, humana–, justificaba la crianza –explotación– del hombre por el hombre. Quedará disuelto e inútil, como una colección o baúl de informaciones neutralizadas, asépticas y dispersas, que en su mayoría sólo serán reutilizables como curiosidad turística, hobby o, a veces, como objeto de saber, pero nunca como raíz o principio de nada ^{N7}. A pesar de esta desolación, la mayoría de los arquitectos se seguirán esforzando por humani-

^{N1} Quisiera agradecer a César Patín, arquitecto residente en Suecia, tanto su hospitalidad como el haberme abierto los ojos hacia una nueva forma de entender la obra de Ralph Erskine.

^{N2} Esta genealogía de encuentros entre civilización científico-técnica, masas, espectáculo y consumo, comenzada por Adorno y Horkheimer con su texto *Industria cultural* (1941), sería luego seguida por Paul Ricoeur: *Civilización universal y culturas nacionales* (1951), Guy Debord: *La sociedad del espectáculo* (1968), Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro* (1978)...

^{N3} Volverá el espanto ante "el silencio eterno de los espacios infinitos" al que se refirió Pascal en sus *Pensées*, allá por 1670.

^{N4} Pues todo ha sido incluido en el ámbito de lo artificial, al menos en países como Inglaterra, Francia, Alemania, etc. Será el final de la relación agrarista entre Hombre y Naturaleza.

^{N5} "Martes: Nada. He existido". Estas breves palabras de un día en el diario de Antoine Ronquetin lo definen perfectamente (en SARTRE, JEAN-PAUL: *La Náusea*, ed. Losada, Oviedo, 2003 (1946).

^{N6} Una existencia débil que tendría su final en el fondo de las aguas del Sena, ya que Paul Celan se suicidó arrojándose desde el puente de Mirabeau el 20 de abril de 1970. Como escribió Elliot: "April is the cruellest month".

^{N7} Habría que tener en cuenta aquí la postura de Martin Heidegger con su triple rechazo al Cristianismo, Marxismo y el propio "falso Humanismo" (en especial como réplica a Sartre y a su *El existencialismo es un humanismo*), en su *Carta sobre el humanismo*.

The ambient self-construction of Ralph Erskine

AROUND THE World War II

First it was the desolation. There was nothing to hope for, nothing that was worth waiting for; that is what the existential term desperation means. The Second World War meant the loss of confidence in the world of men, the world that modernity would have planned for them, the future to wait for. On the other hand, World War II is also a scientific projection. Thousand of scientists working together who originated a War Culture whose attributes would be transferred to the winners. This War Culture did not just mean a revolution in heavy industry; it was also characterized by the fact of being a witness of the great development of the human sciences. In the United States, in the forties, Adorno and Horkheimer did their first research about the new, flowering mass culture (1941), at the same time that Lévi-Strauss researched the data at the NY Public Library with which he would develop the elemental structure of parentage (1949), inaugural work in structural anthropology. Nowadays we know that architecture in the second half of the 20th century has been more influenced by the knowledge of these new human sciences than by new building techniques. From the spatial point of view, the solitudes of post-war man would be a return to defencelessness for the lack of an exterior sphere of reference. This man post-war has been expropriated of his exteriority doubly, as on one hand, Nature has stopped long ago being the exterior human sphere, but neither can History establish this, because if modernity abolished the relation with the past for the benefit of the future, now the future can not be established as a sure horizon of reference. The only

thing left for the man without exterior is to trust his own existence, his own doing, his own acts. It is action that justifies the stay-in-the-world. Those years would see the publication of the stories of Jack Kerouac and Neal Cassady, which did nothing but look for this ratification of action.

There would also be those who find in these solitudes something friendly. A fragile way of continuing in the world, shut away in themselves and consubstantial with suffering. "There is nothing in the world for which a poet should keep writing, not if the poet is Jewish, of course and the language of his poem is German", wrote Paul Celan in 1948. But he also wrote, "Perhaps I am one of the last who must live to consume the destiny of the Jewish spirit in Europe". The accepting of this loneliness of the "last man" is taken by Celan as a responsibility, perhaps the only one, with which to give sense to his own existence.

In relation to humanism, the great debate of the time could not offer guaranties of cultural reconciliation. It would historically revealed as an elitist system of transition and ordering of knowledge through the times, which under the promise of keeping the cohesion of culture -artificial, human-, justified the upbringing -exploitation- of men by men. It would be dissolved and useless, like a collection or a chest with neutralized, aseptic and disperse information, that in general would only be reusable as tourist curiosity, hobby, or object of lore, but never as the root or beginning of anything.

Despite this desolation, most of the architects would make an effort to humanize the modern artificial environment (Barragán, Lewerentz, Coderch, Gardella, Scarpa, Kahn, and Siza); to make the scenes proposed by modern culture more human. They would

zar el entorno artificial de lo moderno (Barragán, Lewerentz, Coderch, Gardella, Scarpa, Kahn, Siza), por hacer más humanos los escenarios propuestos por la cultura moderna. Serán los últimos en darse cuenta de que las bases sobre las que se configuraban estos escenarios han sido abandonadas por unos personajes cuyos papeles parecen ser del reparto de una obra de Beckett.

Algunos "otros" arquitectos, empapados de existencialismo, buscarán esta ratificación en la autoconstrucción de sus espacios de vida, realizando un giro hacia aquello informe, desrigidizado, flotante, imaginado, mítico, fluido, que empezó a definirse como acción del habitar. Es la reivindicación de la figura del habitante frente al cuerpo geométrico de la habitación de la arquitectura moderna: un giro que sería secundado por las artes del momento desde Cage y Fluxus, Independent Group, Cobra, a Manzoni o Klein, Warhol o Richard Hamilton.

ARQUITECTURAS PARA DESPUÉS DEL DESASTRE

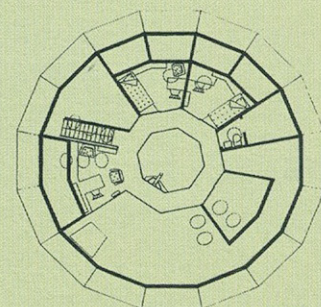
En este clima de incipiente dispersión individual es donde algunos arquitectos se darán al eremitismo. Ya no junto a una comunidad, como Wright en Taliesin u otros utópicos ruralizantes, sino desde un voluntario e individual aislamiento en la Naturaleza. Arquitectos anacoretas, como en el caso de la familia Erskine, los Eames, los Smithson, que, como individuos sin futuro ni historia, deberán aprender a autoconstituirse como una especie de eternos autodidactas en un mundo que les impide su entera comprensión.

Estados Unidos, como ganador de la guerra y, por tanto, nuevo promotor cultural e ideológico del mundo occidental, será el valedor de este nuevo modelo de dispersión e individualismo. Las Case Study planteadas a finales de los cuarenta por John Entenza y especialmente por los Eames, serán paradigmáticas de esta tendencia **N8**. La máquina es vista no sólo como algo positivo, sino como un instrumento heroico y triunfal que ha ayudado a ganar la guerra **N9**. Se incorpora a la vida cotidiana dando un nuevo impulso a lo doméstico basado en un nuevo grado de "eficiencia" empíricamente desarrollado en la guerra, y que se verá reflejada incluso en el propio Erskine, que trabajó casi siempre con sofisticadas tecnologías **N10**. Esta segunda época de la máquina, reivindicada por Banham y los Smithson, llegará a su punto álgido en Estados Unidos en la vivienda subterránea de Jay Swayze (1962), como apuntó acertadamente Beatriz Colomina **N11**.

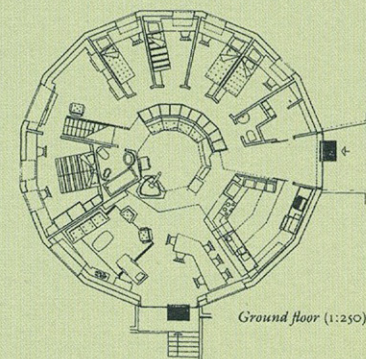
Sin embargo, ésta no es la única cara del fenómeno estadounidense, puesto que en la vivienda subterránea de Swayze estaban también incorporados todos los elementos de otra gran transferencia cedida por la Cultura de Guerra: los mecanismos necesarios para el control de las masas (algo ya dominado por el nacionalsocialismo alemán), esta vez encauzados a través del consumo y el dominio de los nuevos *mass-media* **N12**. La industria cultural, nueva forma de producción tras la guerra, sería la encargada de convertir las ensoñaciones de la masa en objetos aptos para el consumo, dentro del marco de la dimensión material y cotidiana de la existencia. Esta conjunción entre pragmatismo y deseo, entre valor material y valor significativo, ya había sido expuesta en Estados Unidos a través de las algunas incursiones del surrealismo en



CASA ENGSTRÖM, VISTA GENERAL Y PLANTAS



Mezzanine floor



Ground floor (1:250)

N8 En Estados Unidos estas arquitecturas tendrían su precedente en el prototipo Dymaxion de Fuller, de 1927, pero popularizado tras la exposición del MoMA en 1941.

N9 Son muchos los arquitectos que han trabajado para las fuerzas armadas: los Eames, Fuller, etc.

N10 Erskine llegó a construir una casa iglú con tecnología aeronáutica, la Casa Engström (1955-56), en Lisón, en el archipiélago junto a Estocolmo (lo que en Estocolmo se suele llamar Skerry). Su apariencia es bastante similar a los Dymaxion de Fuller.

N11 Ver COLOMINA, BEATRIZ: "Lo doméstico en guerra", *Transfer* 11.02, Madrid, 2002.

N12 Ya en 1941 Adorno y Horkheimer alertan sobre la transformación social que están produciendo los medios de comunicación y que implica a todos los estratos sociales. El mundo se está falseando, simplificando, mitificando, banalizando: los maestros modernos también forman parte de ello. Todo se recrudecerá cuando la televisión comience a emitir oficialmente en Estados Unidos en 1945. Ver ADORNO, THEODOR y HORKHEIMER, ALDO: "Industria cultural. La ilustración como engaño de masas", en *La dialéctica de la Ilustración, Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2001 (1941).

be the last to notice that the bases on which the stages of modernity were configured had been abandoned by some characters whose roles seem to be the casting of a work by Beckett.

Some "other" architects, soaked in existentialism, would look for the ratification in the self-destruction of their live spaces, turning towards something formless, de-rigidified, floating, imagined, mythical, fluid, which started to be called inhabiting action. The recognition of the figure of the inhabitant as opposed to the occupation of the geometrical body of modern architecture: a turn that would be seconded by the arts of the time, from Cage and Fluxus, Independent Group, Cobra, Manzoni or Klein, to Warhol or Richard Hamilton.

ARCHITECTURES FOR AFTER THE DISASTER

It is in this climate of incipient individual dispersion that some architects will turn into hermitism. Not near a community, like Wright in Taliesin or other rural utopias, but from a voluntary and individual isolation in Nature. Anchorite architects, like the cases of the Erskine family, the Eames, the Smithsons, who like individuals without future or history, must learn to build themselves as eternally self-taught in a world that not allows the understanding of the whole.

The United States, as winner of the war, and therefore, new cultural and ideological promoter of the western world, would be the defender of this new model of dispersion and individualism. The "case studies" done by John Entenza, and especially the Eames, at the end of the forties, would be paradigmatic of this tendency. The machine is not only seen as something positive, but also as a heroic and triumphal instrument that has helped to win the war. The machine would be incorporated into daily life giving a new impulse to the domestic based on a new grade of empirical "effi-

ciency" developed during the war, and which would be reflected even in Erskine himself, who almost always worked with sophisticated technologies. This second phase of the machine claimed by Banham and A+PS would reach its climax in the US with Jay Swayze's subterranean house (1962), as Beatriz Colomina accurately pointed out. However, this is not the only face of the American phenomenon, as in Jay Swayze's subterranean house all the elements from the other great transference given by the War Culture, would also be incorporated: the necessary mechanisms for the control of masses (something already achieved by German national-socialism), this time channelled through consuming and the dominion of mass media. The cultural industry, the new post-war form of production, would be responsible for making the fantasies of the masses into suitable objects for consumption, within the frame of the material and daily dimension of existence. This conjunction between pragmatism and desire, between material value and significant value, had already been exposed in the United States through some incursions of the surrealism in NY; especially the surrealist and consumable scenes built by Dalí would leave the way open for the posterior American pop art. It is the self-construction of the domestic as synthesis between the edible of the material and the desire to fantasise, with a consequent explosion of all the carnal appetites, which would be perfectly recognizable in the houses Dalí inhabited in Portlligat or in Púbol.

Between these two aspects, pragmatism and fantasy, the doings of contemporary man would be drawn, where consumption internally reverts towards the creative act of configuring a personal environment. According to Michel de Certeau, this would be the main task of the man without attributes, as for him, the empty post-modern man is not essentialized in the environment he lives in.

Finally, it would be left to point out that the impossibility of imagining the Whole would result, in general lines, in a turn of the universal towards the singular, which parting from the plurality and dispersion of positions, advances towards the search for a new physical-natural support common to all of them. The questions would now be: where to live after what the war had meant? How to start living separately from what until then had been seen as civilized? Or in a simpler manner, how to take advantage of this rupture to recuperate all that had been sacrificed by this civilizing process? The natural, the anthropological, the imaginable...

There is a historical reference about the disaster of great systems in Bocaccio's *Decameron*. In it, there is an episode that happened during the plague which Europe suffered in the 14th century and after which all the civil and human connections that kept life satisfactory in the city broke: a young woman takes the initiative of convincing six girl friends and three young males to retire together to a country house near the gates of the city, so they can have protection and stay there, with happiness and humanity, until the end of the plague. That is to say, facing the fall of the great orders, the art of mutual belonging can only be started again from small orders.

The Erskine, the Eames, and later on the Smithsons, would also retire to the gates of the city in a pavilion of ephemeral appearance, in which they tried to generate the connections that would allow them to structure again human inhabitation. Like Bocaccio, they had the intuition that the new order in their lives would be conformed by the small, from the daily things, from the mutual belonging to human, nature, and memories.

The two houses that Erskine built to live in part from a pioneering initiative in the understanding of this "mutual belonging" that helps us to rebuild an alternative

New York, en especial los escenarios surrealistas y consumibles contruidos por Dalí que dejarían el camino abierto para el posterior *pop art* americano. Es la autoconstrucción de lo doméstico como síntesis entre lo comestible de lo material y el deseo de la ensoñación, con una consecuente explosión de todos los apetitos carnales, que serían perfectamente reconocibles en la casa que el propio Dalí habitó en Portlligat o Púbol.

Entre estas dos vertientes, pragmatismo y ensueño, se dibujará el hacer del hombre contemporáneo, donde el consumo se revierte internamente hacia el acto creativo de la configuración de un ambiente propio. Según Michel de Certeau, ésta será la tarea principal del hombre sin atributos, pues para él, el vacío del hombre posmoderno no está esencializado en el ambiente en el que vive **N13**.

Finalmente, faltaría por destacar que la imposibilidad de imaginar el Todo dará lugar, en líneas generales, a un giro de lo universal hacia lo singular, que partiendo de la pluralidad y dispersión de las posiciones, avanza hacia la búsqueda de un nuevo soporte físico-natural común a todas ellas. Las preguntas ahora serían: ¿desde dónde empezar a vivir tras lo que ha supuesto la guerra?, ¿cómo empezar a vivir apartados de lo que hasta ahora era lo civilizado **N14**, ¿cómo poder aprovechar esta ruptura para recuperar todo aquello que sacrificó este proceso civilizatorio: lo natural, lo antropológico, lo imaginable...?

Existe un referente histórico sobre el desastre de los grandes sistemas en el *Decameron* de Bocaccio. En él se narra un episodio acontecido durante la Peste Negra que sufrió Europa en el siglo XIV y tras el cual se resquebrajaron todos los vínculos civiles y humanos que mantenían la buena vida en la ciudad: una mujer joven toma la iniciativa de convencer a seis amigas y tres varones jóvenes para que se retiren juntos a una casa de campo, frente a las puertas de la ciudad, a fin de protegerse y resistir allí, con alegría y humanidad, hasta el fin de la plaga. Ante la caída de los grandes órdenes, el arte de la pertenencia mutua sólo puede comenzarse de nuevo desde órdenes pequeños **N15**.

Los Erskine, los Eames, y posteriormente los Smithson, también se retiraron a las puertas de la ciudad, a un pabellón de apariencia efímera en el que trataron de volver a generar los vínculos que les permitieran volver a estructurar el habitar humano. Como Bocaccio, intuyeron que el nuevo orden de sus vidas se conformaría en lo pequeño, desde lo cotidiano, desde la pertenencia mutua de lo humano, la naturaleza y los recuerdos.

Las dos casas que construyó Erskine para habitarlas parten de una iniciativa pionera en el entendimiento de esta "pertenencia mutua" que nos ayudan a reconstruir un marco alternativo de conexiones naturales y humanas. Su experiencia nos sirve para intentar volver a establecer una relación con la tierra y con los otros a través de su lógica de lo sensible, que procura, en definitiva, sobrepasar una arquitectura analítica/productivista/moderna para llegar a una arquitectura antropológica en la que enraizar las relaciones de lo humano con el medio ambiente a través de sus significaciones más profundas.

N13 De Certeau da la vuelta a la popular idea de no-lugar advirtiéndonos de que la inestabilidad y la trashumancia contemporáneas no se refieren a que todos los lugares sean de paso, sino más bien a que nosotros estamos siempre pasando por lugares cualitativamente distintos, cuya recepción nosotros podemos entrecruzar creativamente. Es decir, lo que para Augé es un paisaje para De Certeau sería un pasaje. Ver DE CERTEAU, MICHEL: *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996 (1992).

N14 En este sentido es esclarecedor el texto de RICOEUR, PAUL: "Civilización universal contra culturas nacionales", en *Historia y Verdad*, Encuentro, Madrid, 1990 (1951), pp. 251-263.

N15 Esta anécdota está bellamente relatada en el opúsculo de Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano* (Siruela, Madrid, 2000).

frame of natural and human connections. His experience is useful to try establishing a relation with earth again and with others through his logic of the sensible, which in the end tries to surpass an analytical-productivist-modern architecture to reach an anthropological architecture in which to root the relations of the human with the environment through their deepest meanings.

NEW EMPIRICISM

In 1947 an article titled "The New Empiricism" appeared in the *Architectural Review* which was about the new Nordic architecture, particularly the Swedish, along with the images of three houses by Ralph Erskine, Sven Markelius and Stur Frölen respectively. The article, signed by the editorial team (Richards, Pevsner, Lancaster and Hastings), justified its title in what they denominated as a new way of making modern architecture that consisted in a kind of "synthesis between rationalism and empiricism". An analysis that later would be extended to the meaning of "synthesis between craftsmanship and industrialization", "technology and traditional knowledge", and finally, between "rural and urban". Along with this text there was another one signed by Enric de Maré written in similar terms, that is, recognizing in this architecture a way towards "humanization" of the modern movement, or in Maré's own words, "to recuperate domestic comfort, common sense, traditional textures and colours, fantasy and taste for decoration, the value of good craftsmanship..."

In August 2004 I paid a visit to Ralph Erskine at his house in Drottningholm, and afterwards I went to see his Box (first self-built house by Erskine mentioned in the *Architectural Review*), and I hardly seemed to find anything that the British magazine had expressed. Ralph Erskine seemed to me, and still does, alien to a movement that later would be compared with the miseries of Italian realism. Tafuri said about the

Swedish movement that they were little-bourgeois and retrograde pseudo-utopias based on the recuperation of the craftsmanship statute of architecture", something quite incongruent in relation with Erskine, as his architecture was always the most technologically advanced. Stephano Ray, who was the first specific expert on Erskine, however seemed more accurate. For him, only this emigrant architect, who came from a pragmatic culture, "has made the effort to contribute significant forms on which to base the continuous confrontation with the authentic demand of reality", giving a true sense to the word *funkis*, which is how the Swedish functionalism is known, but which in its most exact translation means "be useful, to serve, to participate", as Stephano Ray clearly pointed out at the beginning of his book about Erskine.

THE EXPERIENCE OF THE BOX

The box is a small house in the shape of a drawer that Erskine built himself to live with his family with waste materials, just after they moved to Sweden in 1941-1942. It is located half way up on a moderate slope and is open to a vast valley on the outskirts of Stockholm. The program is one single room dedicated to living room-bedroom-office, divided by an interior-exterior chimney that habitates a small kitchen-office. The bathroom is situated in an outdoor hut, and the running water must be taken from a well also outside.

The interpretation that historiography has traditionally assumed in relation to the New Empiricism movement, in which this house seems to be included, is based on the minor impact of industry in these Nordic territories, and therefore, in a more moderate transition between industrial and craftsmanship, and somehow, between rural and urban. Actually, this interpretation, amply accepted nowadays, starts from a

very superficial consideration, that is, that the use of means implies, ineluctably, a way of doing. However, we must suppose that in the case of Erskine, who is not a properly habitual inhabitant of these lands, this should not be so, and effectively, his later trajectory showed us a definite interest in the prefabricated, the latest technologies and all the developments that came with the war. That is why coming closer to Erskine's houses, we should ask: What does this small box possess of Scandinavian rurality? What does it possess of craftsmanship?

It can not be said that Erskine's initial approach was empirical. It is true that he used materials without use, like a bed structure as reinforcement for the concrete; but his box is still a small rationalist dream, pure and clear of the ornate, strictly executed according to a reductive outline of solar orientations: more isolation on the north, less on the east and west, open to the south. Neither does the definition of Peter Collymore for Erskine's architecture as "romantic functionalist" seem useful, that is, "it does not follow geometry or a classic program to which structure should conform, to study the two houses built by Erskine. His Box, as well as his house in Drottningholm, are preconceived houses, subtly supported and related to the environment -especially the second one-, but they are pre-established structures. Moreover, in the construction of this work he did not even use a kind of empirical deductive method, in which he tried different materials, analyzing their sensitive properties, their adaptation to the environment, as AA-PS did in the solar pavilion. Erskine simply used what was at hand, and he did it from his own approach to modernity. His empirical principle consists in withdrawing, in situ, in relation to the rationalist assumptions expressed a priori. That is, it can be considered that the architecture in Erskine's box is empirical but not his way of doing it, or rather the way of

"THE NEW EMPIRICISM"

En 1947 aparece un artículo titulado "The New Empiricism" en la *Architectural Review* en el que se habla de una nueva arquitectura nórdica, en especial la sueca, acompañado de imágenes de tres casas de Ralph Erskine, Sven Markelius y Stur Frölen respectivamente. El artículo, firmado por la redacción de la revista (Richards, Pevsner, Lancaster y Hastings) **N16**, justificaba su título con lo que ellos denominaban un nuevo modo de hacer arquitectura moderna, que consistía en una suerte de "síntesis entre racionalismo y empirismo". Un análisis que luego se extendía hacia el sentido de síntesis entre "artesanía y industrialización", "tecnología y saber tradicional", y finalmente, "rural y urbano". Junto a este texto aparecía otro firmado por Enric de Maré enfocado en términos similares, es decir, reconociendo en esta arquitectura un camino hacia la "humanización" del Movimiento Moderno, o en palabras del propio de Maré, "recuperar la comodidad doméstica, el sentido común, la textura y el color tradicionales, la fantasía y el gusto por la decoración, el valor de la buena artesanía..." **N17**.

En agosto de 2004 visité a Ralph Erskine en su casa de Drottningholm, y posteriormente me acerqué a su Box **N18** (la primera casa autoconstruida por Erskine y reseñada en aquel *Architectural Review*), y apenas me pareció encontrar nada de lo que expresaba la revista inglesa. Ralph Erskine me parecía, y me sigue pareciendo, ajeno a un movimiento que posteriormente se llegó a comparar con las miserias del realismo italiano. Del movimiento sueco, Tafuri dijo que eran "pseudoutopías pequeño burguesas y retrógradas que se basan en la recuperación del estatuto artesanal de la arquitectura" **N19**, algo bastante incongruente respecto a Erskine, pues su arquitectura siempre fue tecnológicamente muy avanzada. Más acertado sin embargo parece Stefano Ray, primer estudioso de Erskine. Para él, sólo este arquitecto emigrado, procedente de una cultura pragmática, "ha accedido al esfuerzo de aportar formas significantes sobre las que fundamentar la continua confrontación con la auténtica exigencia de la realidad", dándole verdadero sentido a la palabra *funkis*, que es como se conoce el funcionalismo sueco, pero que en su traducción más exacta significa "ser útil, servir, participar", como puntualiza claramente Stefano Ray al comenzar su libro sobre Erskine **N20**.

LA EXPERIENCIA DE LA BOX

La Box es una pequeña casa en forma de cajón que autoconstruyó Erskine con materiales de desecho, para vivir con su familia poco después de llegar a Suecia entre 1941 y 1942. Se dispone a mitad de una pendiente moderada y está abierta a un extenso valle a las afueras de Estocolmo. El programa es una única habitación dedicada a salón-dormitorio-oficina, partida por una chimenea interior-exterior que habilita una pequeña cocina-office. El baño está situado en una caseta exterior, y el agua corriente debe ser tomada de un pozo también en el exterior.

La lectura que tradicionalmente ha hecho la historiografía respecto al movimiento New Empiricism, en el que parece que se incluye esta casa, se basa en el menor impacto de la industria en estos territorios nórdicos, y por consiguiente, en una transición más moderada entre industria y artesanía, y de alguna manera, entre lo rural y lo urbano. En realidad, esta lectura, aceptada actualmente, parte de una consideración algo superficial, basada en que la utiliza-

N16 Una redacción claramente influenciada por Gordon Cullen, redactor en temas artísticos y compañero de estudios y seguidor de la trayectoria de Erskine

N17 AA.VV.: "The New Empiricism", en *Architectural Review*, Londres, junio de 1947; DE MARÉ, ENRIC: "The New Empiricism. The antecedents and origins of Sweden's latest style", en *Architectural Review*, Londres, junio de 1947.

N18 En realidad una reconstrucción fiel que hizo con la ayuda del propio Erskine el Museo de Arquitectura de Suecia en 1991. *The box* fue autoconstruida por Ralph Erskine en 1940.

N19 TAFURI, MANFREDO: "Réalisme et Architecture", en *Critique* n°476-477, París, 1987.

N20 RAY, STEFANO: *Ralph Erskine: architetture di bricolage e partecipazione*, Dedalo libri (Collezione Universale d'Architettura, dirigida por Bruno Zevi), Bari, 1978.





abiding-by-the-consequences-of. The Box is empirical because Erskine tries and experiments with himself, and that is what made him think for his next works, learning from his rationalist errors. Because it has been hardly pointed out that Erskine's Box was a true failure, an experimental place that basically failed, and that if he did not give up this torture it was because of the fame it was providing him. But it was precisely when he finished his Box that his architecture ended up being truly empirical. Erskine had to modify it along the way, to cover the great windows on the south side with pre-supported panels, to thicken the paths between the house and the bath with big stones, to build up mounds to get protection. He had to dismantle and to assemble preconceived ideas, to reconstruct architecture from his own experience of inhabiting. An architect has seldom been so exposed to experimenting in his own skin his own preconceptions.

THE MEANING OF SETTLING

Actually, the architecture that Erskine respected most was Danish (Jacobsen especially). His journey to Sweden did not look for architecture, but a welfare society supported by a rather consolidated social-democracy, which had its peak between 1932 and 1947. For Erskine, the stimulating thing about Sweden is the opportunity to work with a pragmatic political program, which was directly focused on a precise social reality, and with which he would effectively have his first truly violent idea-reality encounter in his box. Violence sought before hand, like that suffered by Thoreau, which would be half between expiation and awareness. Like Dr. Frankenstein's awful escape to the mountains, where peace and death meet on the same path, like the material waste that annihilated "the woodshed" of Robert Smithson, also nature ended up eroding Erskine's Box, reminding the biological origin of any human construction.

Erskine's Box tried, in the end, to pluck the old relations with Nature (rural) setting a new support on which to establish a whole set of relations born from the uncertainties of the present. This idea would be seen later in his Proposal for an Arctic City, which parts from the belief of the existence of an arctic vernacular. It is not that Erskine did not know the architecture of these latitudes, and especially Eskimo and Lapp cultures, but he only took them into consideration as an instructive but insufficient experience, as they seem not comfortable enough for modern man. With this reasoning, he decided to create a vernacular ex novo for the arctic, that is, a new architecture that connects with the arctic working with totally modern elements. With the installation of the box, Ralph Erskine entered into an intellectual discussion that goes back to Rousseau's *Emile ou l'éducation* -work in which the religiosity of the myth of Robinson Crusoe to enumerate secularly the list of man's need in Nature is cleaned-; going through Thoreau's *Walden* -already impregnated with a romantic complex of guilt-; and which would culminate with Heidegger's cabin in Todtnauberg, where the philosopher based his metaphysical revolution from 1923, and which impregnated like a koiné the second half of the 20th century. Spaces of refuge for another experience that start in the solitude of nature, and which justify their beginning in a turning back to the origin -a completely enlightened romantic tradition-. In architecture, the cabin proposed by the abbot Laugier -ideological verification of the natural origin of architecture-; would be paraphrased by Le Corbusier, as his two works at the beginning and at the end of his career reflect: from his sketches of the house for an autarchical artisan to his own Big Cabin in Cap Martin. The discussion, tough as it is, has a complexity and contradictoriness that would deserve to be amply debated.

Perhaps it was Rousseau, in whose work this dramatic foundational conflict of the

ción de unos medios implica, ineluctablemente, un determinado modo de hacer. Sin embargo, debemos suponer que en el caso de Erskine, que no es propiamente un habitante habitual en estos territorios, no tenga por qué darse de este modo, y efectivamente, su trayectoria posterior nos muestra un definitivo interés por el prefabricado, las últimas tecnologías y todos los avances surgidos con la guerra. Acercándonos a las casas de Erskine no podríamos sino preguntarnos: ¿qué tiene de ruralidad escandinava esta pequeña caja?, ¿qué tiene de artesanal?

El planteamiento inicial de Erskine no se puede decir que sea empírico. Ciertamente es que utiliza materiales sin uso, como el uso del armazón de una cama como armadura para el hormigón; pero su Box no deja de ser un pequeño sueño racionalista, puro y limpio de ornato, ejecutado a rajatabla según un reductivo esquema de orientaciones solares: mayor aislamiento al norte, menor al este y el oeste, abierto al sur. Tampoco la definición de Peter Collymore para la arquitectura de Erskine como "funcionalista romántica", es decir, "*que no se deja llevar por la geometría o un programa clásico al que deba conformarse la estructura*" **N21**, parece ser muy útil para estudiar las dos casas de Erskine. Tanto su Box como su casa de Drottningholm son dos cajas preconcebidas, sutilmente apoyadas y relacionadas con el ambiente -en especial la segunda-, pero que indefectiblemente son estructuras preestablecidas.

Además, en la construcción de esta obra ni siquiera va utilizado un cierto método inductivo empirista, en el que se van probando distintos materiales, analizando sus propiedades sensibles, su adaptación al medio, como harían los Smithson en el pabellón solar. Simplemente, Erskine utiliza lo que tiene a mano, y lo hace desde unos planteamientos propios de la modernidad. Su empirismo consiste en verse obligado a replegarse, *in situ*, respecto a los presupuestos racionalistas planteados *a priori*. Es decir, se puede considerar que la arquitectura de la Box es empírica pero no en su modo de hacer, sino más bien en el modo de atenerse-a-las-consecuencias-de. La Box es empírica en cuanto que Erskine se pone a prueba y experimenta consigo mismo, y eso es lo que le hace reflexionar para sus obras venideras, aprender de sus errores racionalistas. Porque poco se ha señalado que la Box de Erskine fue un auténtico fracaso, un lugar experimental básicamente fallido, y que si no abandonó ese calvario fue por la fama que ésta le estaba reportando.

Precisamente, al acabar la Box, su arquitectura acaba por hacerse verdaderamente empírica. Erskine se ve obligado a modificar sobre la marcha lo que ha construido, a tapar los grandes ventanales al sur con paneles sobreapoyados, a engrosar los caminos entre la casa y el baño con grandes piedras, a levantar bancadas para protegerse. Se ve obligado a desmontar y montar ideas preconcebidas, a reconstruir la arquitectura desde su experiencia misma del habitar. Pocas veces un arquitecto se ha expuesto tanto a experimentar en su piel sus propias preconcepciones.

EL SENTIDO DE LA INSTALACIÓN

En realidad la arquitectura por la que siempre tuvo mayor respeto Erskine es la danesa (Jacobsen en especial). Su viaje a Suecia no buscaba la arquitectura, sino una sociedad del bienestar apoyada en una socialdemocracia bastante consolidada, que tiene su auge entre 1932

N21 COLLYMORE, PETER: *The architecture of Ralph Erskine*, Academy editions, Londres, 1994.



modernity between artifice and nature is more vividly represented, who came with his Social Contract into a crossroads where, on one hand, nature is the origin and the support, and on the other, the artificial, with its pure geometries, is what "domesticates" man, and therefore, is what gives him the possibility of living in community. In this way, man would be half way between his biological origin and the architecture that lectures and represents him, or as Bataille would say more categorically, "man is the intermediate level between monkey and architecture". Architecture would be for man like the cell of the animal he has within. The model deducible of this approach, which would accompany all the modernity, would be the contemplation of nature from a restricted formal space, that cell from where to look, but not touch, as any tactile excess would be real deprivation. Initially, Erskine's Box might seem to assume this model.

That is why the Box is also conceived as a space for production -as we can see in the photographs of Erskine perfectly dressed working in it-, rooted to the purest western tradition of work. A tradition that we know it brings with it, like the other side of the same coin, leisure. And with it, the melancholic contemplation of landscape, the mentioned look but not touch the impossibility of embracing the thing loved; melancholy for the distancing of nature that is in the genealogical base of modernity.

However, in the case of the Box there is something unexpected. Its obvious failure and the conditions in which this happened, made Erskine go out to "put his hand" into earth. It is a question of survival: putting stakes into the ground, moving stones, covering gaps. Erskine learnt the art of living in nature very quickly and in the house in Drottningholm, the ideal space for production would be transformed in the complex, dreamy and pragmatic sphere of the domestic.

In short, only the one who faces the task of inhabiting can recognize what are its

keys, and it is in this way that Erskine understood his idea of participation, that is: "the users are specialists in their own needs". When these have become a live experience, or even, an experiment, the distance between inhabitant and habitation is dissolved. The house gains texture not because it is made with waste materials, reminders of life itself, but because it begins to be a mould of the body, a kind of dress that envelops anyone who submerges in it.

SETTLING INTO REALITY

"Architecture is the art that has most adepts because it is about real things". Inhabiting would be the way of doing things whose logic of adaptation and reversibility would be capable of assimilating the speed and suddenness of the fast transformations constitutive of our environment.

It would be its reversibility (being provisional) that allows him to settle respectfully in strongly significant contexts, without suggesting a substitution or irreversible modification in this existent environment. The settling in works as an interesting process of progressive creative dislocation of the material culture that has now been displaced to the manipulation of the meaningful-as art postulates from the fifties onwards, and as socialization of leisure time through DIY in our own daily life.

In Erskine's case, this form of settling came from his compromise with his surroundings (things, their disposition, men, atmosphere) made after his experience with the Box. Erskine installed, set, supported, but did not modify or transform in his house in Drottningholm. It was this respect for the precedent which convinced municipal authorities to allow its construction after seven years of struggles.

When Erskine drew a tree, a ford or a rock, it was actually there. This registration of the existent founded his respect for nature through the respect for physical reality.

According to Erskine, only this procedure, as part of the experience lived by man, is

capable of generating a support on which it is possible to make architecture, exercising with it a profound regressive introspection of the genesis of architecture itself as a constitutive action of human environment.

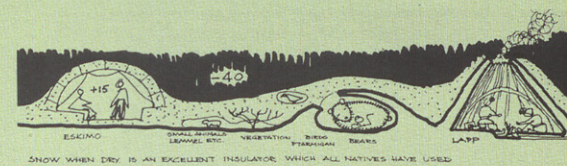
The disposition towards "reality", compromise which would be adopted by the Team X generation, meant for Erskine the recuperation of a sensible reality. When things are built sensibly, human language reflects, again, secondary significations associated to phenomenological sensations or impressions. Significations only solved by some poets. A more integral relation with the specific, the immediate, the perceptible and everyday things. The figure of the bricoleur, champion of the science of the specific and which Lévi-Strauss defended in *Wild Thinking* opposed to the modern engineer, would be understood here as the capacity of "mythical language" to incorporate the sensible and material properties of what it enounces in a way that allows us to establish relations of environmental rooting with the environment in which we develop. This sensibility would come, in this case, with a sense of instability, reflected in the character of the architect, who had his studio in an old boat. The Verona, as the boat was called, moved the whole studio towards the archipelago during the summer, while in winter it was moored near the house. The myth of the mobile house, later present in Yona Friedman, the Smithsons, Archigram and with Reyner Banham, as his main theoretician, would be at the base of Erskine's way of settling. In his own words, "the house in Drottningholm has a certain nostalgia about the Verona". However, the bubble proposed by Banham as mobile domestic model, efficient and pragmatic, would have its answer in the house in Drottningholm, despite the fact that the house is two years prior to the article "A house is not a home" (1965) in which Banham introduced his bubble into scene. In Erskine's case, the co-belonging with the other, that is, the environment, would lead him to develop a whole series of

y1947. Para Erskine, lo estimulante de Suecia es la oportunidad de poder trabajar con un programa político pragmático, enfocado directamente sobre una realidad social concreta, y con el que efectivamente tendrá un primer encuentro idea-realidad verdaderamente violento en su Box. Una violencia buscada de antemano, como la que sufrió Thoreau, que sería a medias una expiación y una toma de conciencia. Como la penosa huida hacia las montañas del Dr. Frankenstein, donde la paz y la muerte se encuentran en un mismo camino, como los vertidos materiales que aniquilan "la leñera" de Robert Smithson, también la naturaleza acabó por erosionar la Box de Erskine, recordando el origen biológico de cualquier construcción humana.

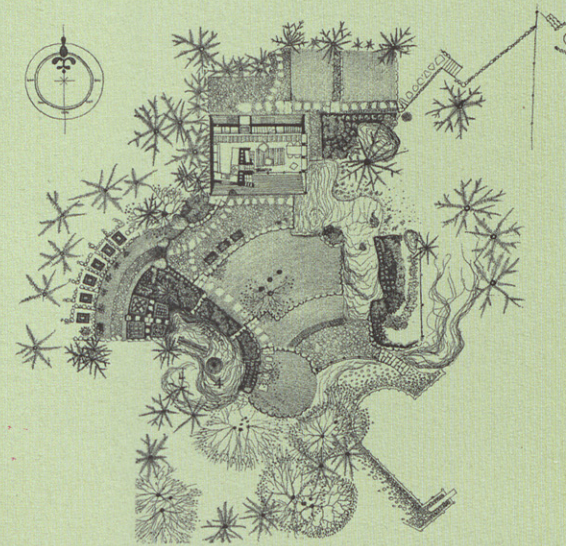
La Box de Erskine trata, a fin de cuentas, de puente las antiguas relaciones rurales con la Naturaleza planteando un nuevo soporte sobre el que establecer todo un conjunto de relaciones nacidas de las incertidumbres del presente. Esta idea se dejará entrever más adelante en su Propuesta para una Ciudad Ártica **N22**, que parte de la creencia de la inexistencia de un vernáculo ártico. No es que Erskine no conozca la arquitectura de estas latitudes, y especial de las culturas esquimal y lapp, sino que sólo los tiene en consideración como una experiencia instructiva pero insuficiente, pues le parecen demasiado poco confortables para el hombre moderno. Con este razonamiento, decide crear un vernáculo *ex-novo* para el Ártico, es decir, una arquitectura nueva que se enraice con el Ártico trabajando con elementos plenamente modernos.

Con la instalación de la Box Ralph Erskine entra en una discusión intelectual que se remonta al *Émile ou l'éducation* de Rousseau -obra en la que se limpia de religiosidad el mito de Robinson Crusoe para enumerar laica la lista de necesidades del hombre en la Naturaleza-, pasando por el *Walden* de Thoreau -impregnado ya de un complejo de culpa romántico-, y que culmina con la cabaña de Heidegger en Todnauberg, donde el filósofo fundamentó su revolución metafísica a partir de 1923, y que impregna a modo de *koiné* la segunda mitad del siglo XX. Espacios de refugios para otra experiencia que parte de la soledad en la naturaleza, y que justifica su principio en una vuelta al origen -toda una tradición romántica ilustrada-. En arquitectura, la cabaña propuesta por el abate Laugier -constatación ideológica del origen natural de la arquitectura-, sería parafraseada por Le Corbusier, como así lo reflejan sus dos obras al principio y al fin de su carrera: desde sus bocetos de la casa para un artesano autárquico hasta su propio *cabanon* de Cap Martin. La discusión posee una complejidad y contradictoriedad que merecerían ser debatidas más ampliamente.

Quizá sea en Rousseau, en cuya obra se representará más vivamente este dramático conflicto fundacional de la modernidad entre artificio y naturaleza, quien se coloca con su *Contrato Social* en una encrucijada donde, por un lado, la naturaleza es el origen y soporte, y por otro, lo artificial, con sus geometrías puras, es lo que "domestica" al hombre, y por tanto, lo que le da la posibilidad de vivir en comunidad. De esta manera el hombre estaría a medio camino entre su origen biológico y la arquitectura que lo alecciona y representa, o, como diría más tajantemente Bataille "el hombre es el grado intermedio entre el mono y la arquitectura", la arquitectura sería para el hombre como la celda del animal que lleva dentro. El modelo deducible de este planteamiento, que acompañará a toda la modernidad, será la contemplación de



N22 Desarrollado en los años cincuenta y expuesto en el CIAM de Oterloo en 1959.



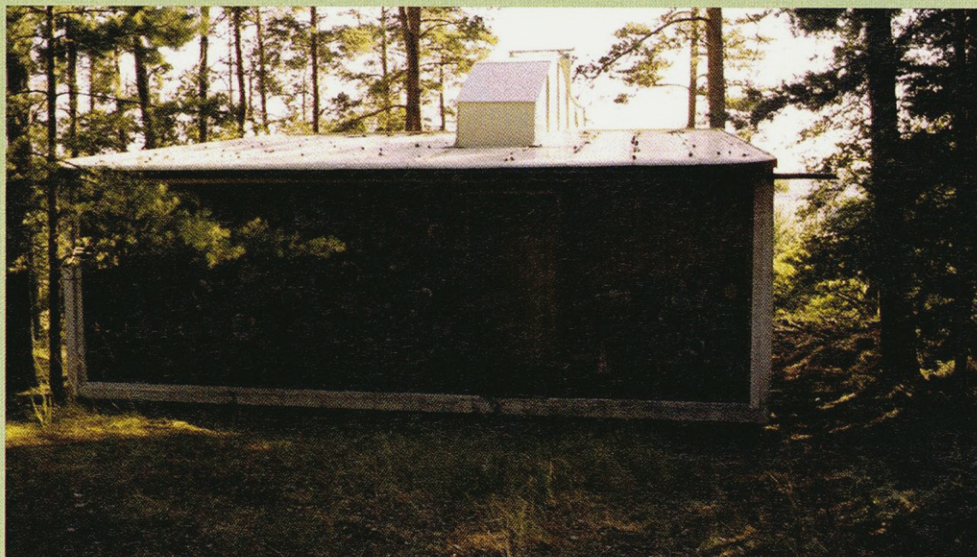
relations, whether as climatic inventions or as forms of dialogue, which would not only surpass the production and control idealism of the first modernity, but also Banham's supposed efficiency of a machine, which under an autism vainly human, lives on the expense of energetic waste, that is, on wearing others away - something that Banham would notice later.

INHABITING THE HOUSE IN DROTNINGHOLM

This second house by Ralph Erskine is where we can find almost all the principles of his most successful domestic work, most of them learnt from the experiences suffered with the Box. In Drottningholm, Erskine would come to a level of maturity that reunites many clues mentioned before, that is: sense of settling, pre-fabrication, climatic understanding, logic of the sensible and culture of inhabiting.

The house is formed by three bodies: two bigger ones that enclose a patio (as in the patio & pavilion by A+PS or the Games' house) and a smaller one on the front, which is used as storage and garage. We can find trees and some big rocks in the exterior and the topography, only slightly modified by paths-terraces (already seen around the Box), were originally in the plot. To deal with the topographic unevenness, the accesses are solved with a kind of floating and zigzagging catwalks that seem not to touch the ground.

Erskine's attitude would be again to support a closed shell, a ship, a refuge, but this time it would not be open to an infinite Nature, sublime and wild, but to a Nature partly domesticated by its immediate environment. Its domestication consists in surrounding the trees, setting pieces of stone and concrete slabs, throwing floating wooden floors in the most compromised places: like walking on your tiptoes. Going out into Nature is done voluntarily, not an imposition. It does not have to be controlled, or even contemplated. We simply know it is there, fifty steps behind the house. It does not have to be called or evoked, because it is there, behind a thin wall of concrete and glass, behind the trees. Nature, compare to the smallness of an individual, is infinite, and Erskine discovered the only way that man has to relate to it, through the house, and even more, the garden. As Leopardi wrote, the only thing that can protect man from the fears of the infinite is the hedge in the garden, the



la naturaleza desde un espacio formal restringido, esa celda desde la que ver, pero no tocar, pues cualquier exceso táctil serían una auténtica depravación. Inicialmente, la Box de Erskine podría parecer asumir ese modelo.

Por eso la Box está pensada también como un espacio para la producción —y así lo vemos en las fotos de Erskine perfectamente enchaquetado trabajando dentro de ella—, arraigado a la más pura tradición occidental del trabajo. Una tradición que, como sabemos, lleva aparejada otra cara de una misma moneda la del ocio, y en ella la contemplación melancólica del paisaje, el mencionado ver pero no tocar, la imposibilidad de abrazar lo amado. La melancolía por el distanciamiento de lo natural que está en la base genealógica de lo moderno.

Sin embargo, en el caso de la Box surge un imprevisto. Su patente fracaso y las condiciones en el que éste se produce, obligan a salir a Erskine para "meterle las manos" a la tierra. Es cuestión de supervivencia: clavar estacas, mover piedras, cegar huecos. Erskine está aprendiendo a marchas forzadas el arte de habitar en la naturaleza, y en la casa de Drottningholm el espacio ideal para la producción quedará transformado en el complejo, ensoñador y pragmático ámbito de lo doméstico.

En resumen, sólo el que se enfrenta a la tarea del habitar puede reconocer cuáles son sus claves, y es de esta manera como Erskine entiende su idea de participación, es decir: "*los usuarios son especialistas en sus propias necesidades*" **N23**. Cuando éstas se han convertido en una experiencia de vida, o incluso en un experimento, la distancia entre habitante y habitación queda disuelta. La casa gana textura, no por estar hecha con materiales de desecho, restos de la propia vida, sino porque empieza a convertirse en un molde del cuerpo, en una especie de vestimenta que envuelve a quien en ella se sumerge.

INSTALARSE EN LO REAL

"*La arquitectura es el arte que más adeptos ha hecho, porque trata tan sólo de las cosas reales*" **N24**.

La instalación será ese modo de hacer cuya lógica de adaptación y reversibilidad sea capaz de asimilar la velocidad y instantaneidad de las rápidas transformaciones constitutivas de nuestro entorno. Será su reversibilidad (provisionalidad) la que le permita establecerse respetuosamente en contextos fuertemente significados, sin plantear sustitución o modificación no retornable de ese medio existente. La instalación funciona como un interesante proceso de progresiva des-localización creativa de la cultura material que ahora se ha visto desplazada a la manipulación de lo significativo -como postula el arte desde los cincuenta en adelante-, y como socialización del tiempo del ocio por medio del bricolage protagonizado en nuestra propia cotidianeidad.

En el caso de Erskine, esta forma de instalación parte de su compromiso con aquello que le

N23 Declaración recogida en COLLYMORE, PETER: *The architecture of Ralph Erskine*, Academy editions, Londres, 1994 (hay una versión reducida en español, Gustavo Gili, Barcelona, 1982).

N24 ERSKINE, RALPH: "What is to be an Architect", en 63 *Perspective Jubilee edition*, University of Manitoba, Manitoba, 1963.



rodea (las cosas, su disposición, los hombres, el ambiente), adquirido tras su experiencia con la Box. Erskine instala, incrusta, apoya, pero no modifica ni transforma en su casa de Drottningholm. Fue este respeto de lo precedente lo que convenció a las autoridades municipales de su construcción tras siete años de pugnas.

Cuando Erskine pinta en un plano un árbol, un vado, una roca, es que realmente los hay. Este registro de lo existente funda el respeto a la naturaleza a través del respeto de la realidad física. Según Erskine, sólo este proceder como propio de la experiencia vivida por el hombre, es capaz de generar un soporte sobre el que poder hacer arquitectura, ejerciendo con ello una profunda introspección regresiva de la génesis de la propia arquitectura como acción constitutiva del entorno humano **N25**.

La disposición hacia "la realidad", compromiso que adoptaría la generación del Team X, significa para Erskine la recuperación de una realidad sensible. Al constituir sensiblemente las cosas, el lenguaje humano se hace eco, de nuevo, de las significaciones secundarias asociadas a sensaciones o impresiones fenomenológicas, significaciones tan sólo despejadas por algunos poetas. Una relación más integral con lo concreto, lo inmediato, lo perceptible y lo cotidiano. La figura del *bricoleur*, adalid de la ciencia de lo concreto y que Lévi-Strauss defiende en *El Pensamiento Salvaje* **N26** frente al ingeniero moderno, sería aquí entendida como la capacidad del "lenguaje mítico" para incorporar las propiedades sensibles y materiales de aquello que enuncia, de manera que nos permitan establecer relaciones de enraizamiento ambiental con el medio en que nos desenvolvemos.

Esta sensibilidad estaría acompañada en este caso de un sentido de inestabilidad, reflejado en el propio carácter del arquitecto, que dispuso su estudio en un viejo barco de cabotaje. La *Verona*, que es como se llamaba el barco, desplazaba a todo el estudio hacia el archipiélago durante el verano, mientras que en el invierno se amarraba cerca de la casa. El mito de la casa móvil, posteriormente presente en Yona Friedman, los Smithson, Archigram, y con Reyner Banham como su principal teórico, estaría en la base de la forma de instalarse de Erskine. Según sus propias palabras, "*la casa de Drottningholm guarda una cierta nostalgia de La Verona*". Sin embargo, la burbuja que propusiera Banham como modelo doméstico móvil, eficiente y pragmático, tendría en la casa de Drottningholm su respuesta, a pesar de que la casa sea dos años anterior al artículo "A house is not a home" (1965) en la que Banham pone la burbuja en escena **N27**. En el caso de Erskine, la copertenencia con lo otro, es decir, el medio ambiente, le llevará a desarrollar toda una serie de relaciones, ya sea como inventos climáticos o como formas de diálogo, que no sólo superarían el idealismo de producción y control de la primera modernidad, sino también la supuesta suficiencia banhamiana de una máquina, que presa de un autismo vanidosamente humano, vive a expensas del derroche energético, es decir, del desgaste de los otros —algo de lo que se daría cuenta Banham posteriormente—.

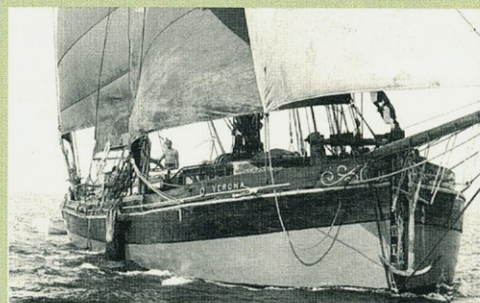
only thing that gives him calm facing the frights that the flat vastness of the horizon would suggest.

That is how, in this shell in Drottningholm the gaps would not be understood as a "contemplation of the landscape (as happened in the Box), but they would rather be gaps thought for the interior, as if they were looking in. Through them one can come into Erskine's domestic and small objects, but they are not made to look out. Only some specific gaps, on the sides, give a view of some exterior enclaves, but not as open nature, but which overlook parts of the exterior patio, and are also understood as an extension of the domestic interior. Thus the slanted gaps emerge to look from the kitchen to the garden table or from the working area to the access of the house. Erskine is not interested anymore in controlling or dominating Nature, only his own interior.

From the climatic point of view, this pre-fabricated and closed framework is what Erskine learnt as true shelter from extreme conditions. Apart from the formal forcefulness, Erskine designed a whole set of complementary climatic inventions to help endure the cold winters, making space for the already mentioned search for a Nordic vernacular ex novo. In this house one can see these technical inventions, like separating the salient elements of the compact and closed framework of the house (with the intention of avoiding thermal bridges) or the lateral poles that help the snow to fall from the eaves, protecting from the fall of icicles. One of the most interesting features employed in this house is the split between the roof and the noggings, allowing ventilation that favours a greater insulation due to the layer of snow that is on the surface. Opposed to the traditional roof of pronounced inclination, which the snow falls directly off, Erskine learns from animals and primitive cultures to use the snow as insulation material.

THE TEXTURE OF THE DOMESTIC

The great framework of the house is structurally a completely diaphanous body, which Erskine would fill with small daily operations. Everything is full of domestic nooks, small programs set within the great controlled space in the interiority. These domestic settings seem to be crossed in relation to the spaces they face, distorting

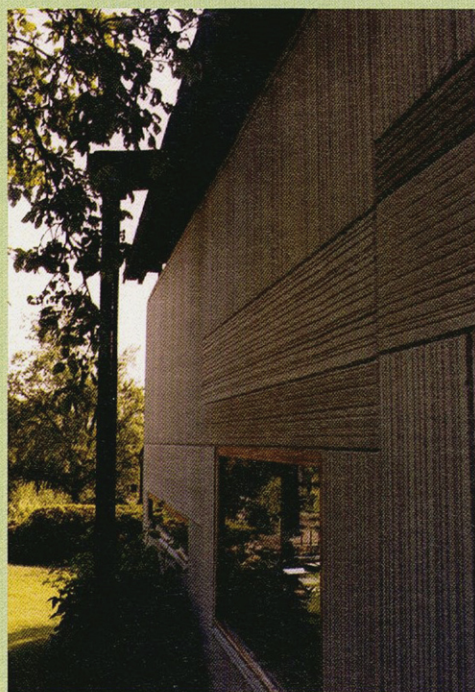
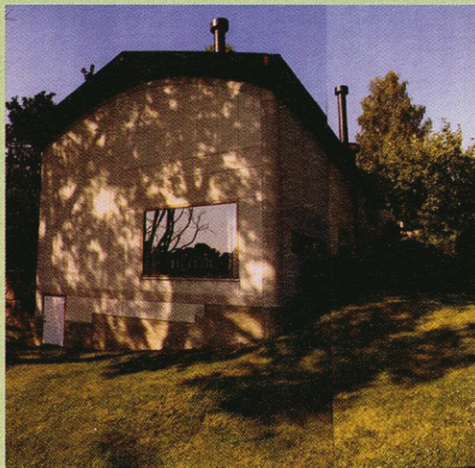


N25 Ver el análisis que hace Peter Sloterdijk en *Esferas II*, en especial en el capítulo 3; SLOTERDIJK, PETER: "Para una ontología del espacio cerrado", *Esferas II*, Siruela, Madrid, 2004, pp. 219-282.

N26 Libro curiosamente dedicado al fenomenólogo Merleau-Ponty.



N27 Se ha hecho poca referencia a la importancia del tótem central mientras que se ha hablado mucho de la envolvente. En el desplazamiento de las relaciones "entre" los habitantes por un centro físico y "efectivo" se jugaría una representación de nuestro mundo presente.



HABITAR LA CASA DE DROTTNINGHOLM

En esta segunda casa de Ralph Erskine es donde podemos encontrar casi todos los principios de su obra doméstica más lograda, aprendidos en su mayoría de la experiencia sufrida en la Box. En Drottningholm, Erskine llegará a una cota de madurez que reúne muchas de las claves enunciadas anteriormente, esto es: sentido de instalación, prefabricación, entendimiento climático, lógica de lo sensible y cultura del habitar.

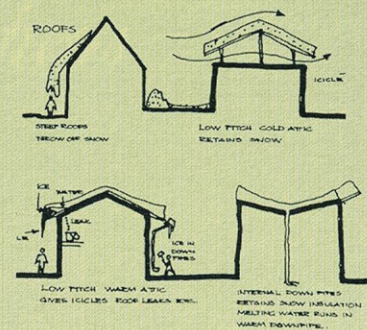
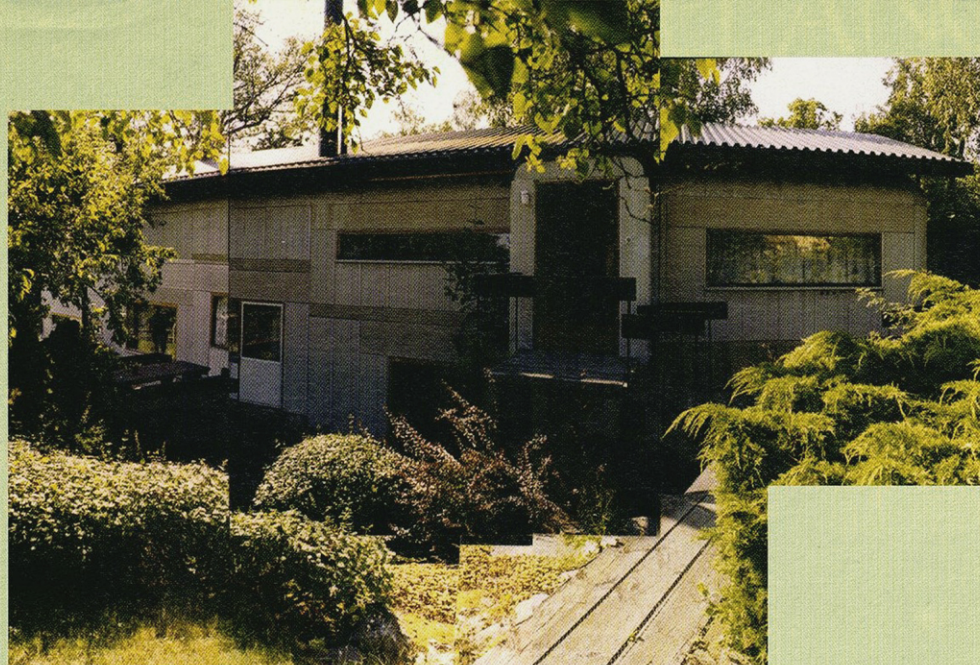
La casa en esta compuesta por tres cuerpos: dos mayores que encierran un patio (tal como ocurre en el pabellón Patio&Pavillion de los Smithsonian o la casa de los Eames) y otro menor algo delantero, que se utiliza como almacén y cochera. Los árboles y algunas grandes rocas que podemos encontrar en el exterior, y la topografía, sólo algo modificada por caminos-bancadas (ya descubiertos en los alrededores de la Box), son los que se encontraban originalmente en la parcela. Para salvar los desniveles topográficos, los accesos se resuelven con una suerte de pasarelas flotantes y zigzagueantes que parecen apenas tocar el suelo.

La actitud de Erskine será la de apoyar de nuevo un cascarón cerrado, un navío, un refugio, pero esta vez no será abierto a la Naturaleza infinita, sublime y salvaje, sino a una Naturaleza en parte domesticada por su entorno más cercano. Su domesticación es la de rodear árboles, incrustar trozos de piedras, tablas de hormigón, lanzar suelos flotantes de madera en los lugares más comprometidos: andar como de puntillas. La salida a la Naturaleza es una voluntad propia, no una imposición. No hay por qué controlarla, ni siquiera contemplarla. Simplemente sabemos que está ahí, a cincuenta pasos detrás de la casa. No hace falta llamarla o evocarla, porque está ahí, detrás de una fina capa de hormigón y cristal, detrás de los árboles. La Naturaleza frente a la pequeñez del individuo es un infinito, y Erskine descubre en la casa, y más aún en el jardín, la única forma que tiene el hombre de relacionarse con ella. Como escribió Leopardi, lo único que puede proteger al hombre ante los temores del infinito es el pequeño seto del jardín, lo único que le da la calma ante los espantos que sugeriría la llana vastedad del horizonte **N28**.

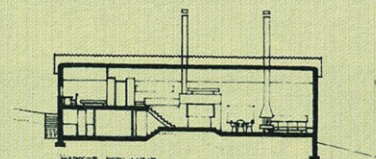
De esta forma, en este cascarón de Drottningholm los huecos no serán ya entendidos como una "contemplación del paisaje" (como sucedía en la Box), sino que serán más bien huecos pensados para el interior, como si miraran hacia dentro. A través de ellos se entra en la objetualidad doméstica y menuda de Erskine, pero no están hechos para observar. Sólo algunos huecos específicos, en los costados, controlan ciertos enclaves exteriores, pero no como naturaleza abierta, sino como partes del patio exterior entendido también como extensión del interior doméstico. Así surgen los huecos rasgados que miran de la cocina a la mesa del jardín, o de la zona de trabajo al acceso de la casa. A Erskine ya no le interesa controlar ni dominar la Naturaleza, sólo su propio interior.

Desde el punto de vista climático, esta carcasa prefabricada y cerrada es la que Erskine aprendió como verdadero resguardo de las condiciones extremas. A parte de la contundencia formal, Erskine ideó todo un conjunto de inventos climáticos complementarios para soportar los fríos inviernos, dando lugar a su ya mencionada búsqueda de un vernáculo ex-novo nórdico.

N28 Me refiero a su conocido canto *L'infinito*.



SECCIONES DE INVENTOS CLIMÁTICOS



SECCIÓN LONGITUDINAL DE LA CASA

En esta casa se ven muchos de estos inventos técnicos, como el separar los elementos salientes de el armazón compacto y cerrado de la casa (con el fin de evitar puentes térmicos) o las pértigas laterales que ayudan a evacuar la nieve en los alerones, protegiendo de la caída de estalactitas. Uno de los inventos más interesantes utilizados en esta casa es la separación entre el tejado y el forjado, permitiendo una ventilación que propicia un aislamiento mayor debido a la capa de nieve que se mantiene en la superficie. Al contrario de los tradicionales tejados de pendientes acusadas, que evacuan directamente la nieve, Erskine aprende de los animales y las culturas primitivas a utilizar la nieve como material aislante.

LA TEXTURA DE LO DOMÉSTICO

El gran cascarón de la casa es estructuralmente un cuerpo completamente diáfano que Erskine se encargará de llenar de pequeñas operaciones cotidianas. Todo está lleno de recovecos domésticos, incrustaciones de programas ínfimos dentro del gran espacio controlado de la interioridad. Estas incrustaciones domésticas aparecen cruzadas respecto a los espacios a los que se enfrenta, distorsionando la posición que nosotros mantenemos respecto a los mismos. Crean una continuidad de giros que nos reporta una sensación de confort envolvente una vez que vamos moviéndonos por la casa, realizando cada una de estas pequeñas operaciones que se nos ofrecen. En el caso del tocador, por ejemplo, el nicho acristalado en el que se dispone parece una ventana oculta en el dormitorio, dando al exterior un carácter de interioridad o a la inversa. En la percha y cepillo de trajes, camino del dormitorio, el giro necesario para su uso nos dejará una última visión a través de las chaquetas colgadas de aquellos que quedaron en cualquiera de las otras habitaciones de la casa (una táctica casi de espionaje), ya que la sección de la casa se dispone en cascada, de manera que desde el acceso al dormitorio se puede controlar casi todo. De esta forma se demuestra de nuevo que a Erskine lo que le interesa ya no es controlar el exterior, sino su propio interior. Con esta casa articulada por las instalaciones que conducen y posibilitan la acción de habitar, el arquitecto se sumerge en la mismísima textura de la vida cotidiana. En el caso de Erskine, la corrección de lo moderno se nutre de su propia experiencia como habitante, de forma que la casa empieza a convertirse en la expansión del propio cuerpo del arquitecto. A partir de ahí, éste se deja arrastrar por los sueños propios del habitante: las relaciones ininteligibles, la recalificación de los desechos, la acumulación objetiva, los recuerdos, el coleccionismo, los símbolos... Pues el que se preocupa por lo suyo colecciona, apropia y guarda, pero también sufre las inquietudes y los desasosiegos de los propios sueños, deseos y cambios.

Ahora la casa será ese pequeño mundo perfecto, ese teatro de lo perfecto al que se refiere Sartre en *La Náusea*, donde todo parece encajar según la imagen que del mundo se ha hecho su creador, ese pequeño dios de lo doméstico. La casa acaba siendo como un espejo o proyección de uno mismo que no puede ser entendido sino como una forma indirecta de culto al yo. El amor por los barcos, los abrigos de sus largos paseos, sus colecciones de libros, de arte primitivo: todo encerrado en ese mundo de perfección... Pues el que ama esos mundos vividos y propios no deja de ser algo narciso, aunque, por otro lado, sea ésta precisamente la primera proyección que nos permite abrirnos a los otros, a aquellos protagonistas inencontrados que, desde el primer momento, han acompañado mudos al protagonista de estos escenarios.

the position we keep in relation to them. They create a continuation of turns that gives us an impression of involving comfort once we start moving through the house, doing each of these small activities offered to us. In the case of the dressing table, for example, the glass niche in which it is placed seems to be a hidden window in the bedroom, giving to the exterior a character of interiority or the other way round. In the valet and suit brush, on the way to the bedroom, the necessary turn to use would allow a last vision through the hanging jackets of those who are in any of the other rooms in the house (almost an espionage tactic), as the section of the house is a cascade, so that from the access to the bedroom one can observe almost everything. In this way, it is once again demonstrated that Erskine is interested not in controlling the exterior, but his own interior.

With this house articulated by the premises that lead and make possible the action of inhabiting, the architect is submerged in the texture of daily life itself. In Erskine's case, the correction of the modern is nourished from his own experience as inhabitant, so that the house starts to become the expansion of the architect's body. From this point, he gets taken away by the dreams of the inhabitant: the unintelligible relations, the re-qualification of waste, the accumulation of objects, the collections, the symbols... Because he, who worries about possessions, collects, keeps and puts away, but also suffers the worries and sense of unease of his own dreams, desires and changes.

Now the house would be this small perfect world, this theatre of the perfect to which Sartre referred in *Nausea*, where everything seems to fit according to the image its creator has of the world, this small god of the domestic. The house ends up being like a mirror or projection of oneself that can not be understood as anything other than an indirect form of the cult of ego. The love of boats, the raincoats of his long walks, his collection of books or primitive art: everything enclosed in this world of perfection... Because he who loves those lived and personal worlds is a little narcissistic, but on the other hand, that is precisely the first projection that allows us to open up to others, to those unnamed protagonists, which from the first moment, have accompanied the protagonist mute to these stages.

