

REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
N3
viajes y traslaciones

HUGO HÄRING, ESPACIOS COREOGRÁFICOS DEL DEVENIR

HUGO HÄRING, CHOREOGRAPHIC SPACES OF BECOMING

Fernando Quesada López

RESUMEN El espacio puede leerse como el escenario para el despliegue de lo cotidiano o de acciones rituales. La arquitectura puede negociar forma y uso en el espacio desde lo protésico y desde lo coreográfico. Lo protésico opera como una disciplina ergonómica en la que la forma depende de usos previamente asignados. Lo coreográfico trabaja con y a través de formas que no responden directamente a ningún uso específico, sino que “esperan” la asignación de tal uso. Ambas estrategias parten del cuerpo como dato. Partiendo de lo orgánico y las prótesis, Hugo Häring desarrolló un corpus teórico muy rico dirigido a la propuesta de espacios coreográficos del devenir y conectado con la cultura alemana de la modernidad. Sin embargo, en sus propios proyectos, operó en el régimen protésico, proyectando espacios que funcionan como guiones teatrales para el despliegue de la vida. Para Häring, la metáfora orgánica debía culminar en una forma de espacio de los acontecimientos como estado de culminación de la cultura de las prótesis.

PALABRAS CLAVE Casa, Hugo Häring órgano, prótesis, espacio, coreografía, acontecimiento.

SUMMARY Space can be read as the scenario for the unfolding of the day-to-day or of ritual actions. Architecture can negotiate form and use in space from the prosthetic and the choreographic. The prosthetic operates as an ergonomic discipline in which form depends on previously assigned uses. The choreographic works with and through forms which do not directly respond to any specific use, but which “wait” for the allocation of such use. Both strategies come from the body as data. Starting off from the organic and the prostheses, Hugo Häring developed a very rich theoretical corpus directed to the proposal of choreographic spaces of becoming and connected with the German culture of modernity. Nevertheless, in his own projects, he operated in the prosthetic regime, projecting spaces that work as theatre scripts for the unfolding of life. For Häring, the organic metaphor had to culminate in a form of space of the events as a state of culmination of prosthetic culture.

KEY WORDS House, Hugo Häring, organ, prosthesis, space, choreography, event.

Persona de contacto / Corresponding author: fernandoquesadal@yahoo.com. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares.

Hugo Häring (1882-1958) vivió siempre en Alemania, sin emigrar tal y como hicieron muchos de los protagonistas de la arquitectura moderna alemana, que posteriormente ejercieron una enorme influencia a nivel internacional. Esto supuso para su carrera mucho más de lo que pudiera parecer, porque gracias a ello se mantuvo con una fidelidad inquebrantable en los parámetros incontaminados de sus ideas, que expuso en un corpus de textos muy sofisticado.

Häring realizó tres grandes aportaciones al desarrollo del Movimiento Moderno. La primera como cofundador del *Ring*, una organización de arquitectos progresistas con una fuerte carga política, en la que participaron, junto a él: Otto Barning, Walter Curt Behrendt, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut, Max Taut, y Mies van der Rohe. La segunda como participante activo y crítico en los CIAM, desde su arranque. Y la tercera como paladín y propagandista de la llamada *Neues Bauen*, alineado con Mies en este sentido y enfrentándose a los puntos de vista defendidos por Hannes Meyer y a los de Walter Gropius en la Bauhaus. De Meyer criticó su dogmatismo positivista, de Gropius su pedagogía, que desembocaría en un decorativismo derivado del constructivismo.

Los grandes críticos de arquitectura de ese momento, Pevsner y Giedion, tendieron a eliminar cualquier presencia de Häring en sus libros¹ por considerarlo un arquitecto

expresionista, mientras que el tercer gran analista del momento, Adolf Behne, fue consciente de su importancia y analizó en profundidad tanto la obra construida de Häring como su ensayística². Behne entendió que Häring no se enmarcaba fácilmente en el Expresionismo, sino que escapaba a sus fronteras para situarse en otro lugar bien diferente, el de un funcionalismo genuino y estrictamente arquitectónico, al contrario que el de Hannes Meyer, más afectado por las disciplinas de la sociología y la antropología según el propio Behne.

Adolf Behne acusó con mucha perspicacia la distinción entre una tradición racionalista y otra funcionalista. La primera, el racionalismo, se vincula con la teoría de los tipos y la sacralización de las formas puras, una genealogía que hoy día podemos establecer claramente desde el arranque de la modernidad en el siglo XVIII con el neoclasicismo francés, la tectónica alemana de Gilly, Schinkel y Böeticher, el racionalismo estructural de Viollet-le-Duc, la obra de Choisy, la de Perret y Tony Garnier, hasta llegar a Le Corbusier. La segunda, el funcionalismo, se vincula a otra tradición arquitectónica paralela, la del empirismo y el sensacionalismo inglés, el idealismo romántico alemán, el pintoresquismo, el Arts and Crafts y finalmente la arquitectura orgánica.

Como cualquier labor de etiquetado, esta división resulta parcial pero altamente operativa, no responde certeramente a la realidad histórica e introduce bandos por

1. PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin Books, 1949 (publicado originalmente en 1936 con el título *Pioneers of Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*). GIEDION, Siegfried: *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.

2. BEHNE, Adolf: *Der Moderne Zweckbau*. München: Drei Masken Verlag, 1926. Versión castellana: *La construcción funcional moderna*. Madrid: Serbal, 1994.

los que, al parecer, un arquitecto moderno de la década de los 20 debía tomar partido necesariamente para ser tomado en serio en ese momento del siglo³.

Häring se traslada a Berlín en 1921 procedente de Allenberg tras estancias en Ulm y Hamburgo. A su llegada a Berlín se asocia al *Novembergruppe* y, entre 1922 y 1926 comparte estudio con Mies. Estos son los años en los que Mies desarrolló sus famosos 5 proyectos utópicos: el rascacielos de cristal ondulado, el de la Friedrichstrasse, el edificio de oficinas de hormigón, la casa de campo de ladrillo y la casa de campo de hormigón. Por su parte, Häring realiza en este periodo dos proyectos de villas y su obra magna, la granja Gut Garkau en Mecklenburg, y escribe un ensayo fundamental, *Wege zur Form* (Caminos hacia la forma) en 1925, que es de por sí un título bastante significativo.

LO ORGÁNICO Y LA CULTURA ALEMANA

Hay una metáfora subyacente en la totalidad del trabajo de Häring, la de lo orgánico, planeando por todos sus escritos, su lenguaje y sus proyectos. En Häring, como síntoma de pertenencia a su tiempo, el concepto de lo orgánico está vinculado a una creencia en un futuro mejor, a una cierta valencia utópica que se opone al pasado y a sus regímenes de generación de las formas en el arte, y además a una cierta conciencia política y nacional o regional, que tiene que ver con la tradición, con su relación con la modernidad y con el futuro que ya entonces se vislumbra.

El espíritu orgánico, muy presente en el Expresionismo bajo diversas formas, se construye, desde una herencia muy arraigada en la cultura del Romanticismo alemán, por oposición a la tradición cultural más importante de Occidente, la que proviene de Grecia y sobre todo de una idea de cultura clásica construida no en la propia Grecia clásica, sino en la Europa ilustrada y romántica, es decir, en el transcurso de los siglos XVIII y XIX. Esa visión del mundo clásico asociado a la geometría como expresión directa de la racionalidad es un producto típicamente ilustrado, criticado por el Romanticismo primero y mucho más aún por el Expresionismo después. Häring, como tantos otros protagonistas de la cultura alemana, y bajo la potente influencia de Worringer, establece una dualidad entre lo geométrico y lo orgánico que es muy

característica del modo de pensar occidental, dialéctico, estableciendo opuestos en lucha y un horizonte de síntesis de esos opuestos que estaría más allá del tiempo, en el tiempo y el espacio del futuro. Sin embargo, Häring insiste una y otra vez en la idea del espacio orgánico como el lugar en el que se produce la vida, el lugar del acontecer de las cosas, una especie de plano base en el que los eventos de lo cotidiano se desarrollarían en libertad.

Esa dualidad de tipo cultural entre geometría y organismo aparece en el ámbito arquitectónico alemán en la oposición entre dos términos para referirse a la arquitectura, por una parte *Architektur* y por la otra *Bauen*, de una importancia crucial. *Architektur* se asocia con ese régimen cultural clásico o geométrico, mientras que *Bauen* lo hace con su opuesto, el régimen moderno y funcional, que en el caso concreto del Expresionismo además se vinculó, por vía de la latencia romántica, con la herencia gótica. El Expresionismo tiene esa cualidad de bisagra cultural entre un pasado casi remoto, mítico y local, el del gótico, y un futuro claramente utópico y radicalmente moderno.

Según Häring, la *Architektur* se sirve de patrones geométricos que impone con cierta violencia sobre las formas de las herramientas, los artefactos y los edificios, y considera que esos patrones geométricos son heredados y que por tanto obedecen a razones funcionales discutibles porque se deben al curso del tiempo, la sedimentación de los tipos, las convenciones y la historia. Es decir, que para él estas formas geométricas tienen significados asignados de antemano, de manera que:

“Es contradictorio dar una forma a las cosas determinándola desde el exterior, imponer cualquier regla de ganancia, imponiéndoles violencia. Sería erróneo transformarlas en un teatro de demostraciones históricas, tanto como reducirlas a nuestros humores personales. Igualmente se equivocan los que reconducen las cosas a figuras primigenias geométricas o cristalinas, porque así imponemos nuevamente violencia (Le Corbusier). Las figuras geométricas fundamentales no son ni formas ni configuraciones originarias. Al contrario son abstracciones, estructuras que obedecen a leyes. Esa unidad que fundimos sobre la base de las figuras geométricas, más allá del aspecto de muchas cosas, no es sino unidad de la forma, no unidad en lo vivo”⁴.

De esta crítica se sigue que para Häring la Architektur coloca la forma, como categoría, sobre el espacio, mientras que el arte de construir o Bauen, haría lo contrario, privilegiar un uso de la tecnología de la construcción subordinado a una voluntad de creación de espacio. Esto es algo heredado de las teorías de Alois Riegl acerca de la “voluntad de forma” del artista sobre el contexto cultural, contrapuesta a las de Gottfried Semper, que defendía lo contrario, la preeminencia del contexto material y cultural sobre la voluntad. La voluntad de forma implica, por descontado, un cierto síntoma de autonomía del arte, con la que Häring tiene algunos problemas pese a todo.

En otro escrito posterior Häring critica a Le Corbusier, en concreto su libro *Hacia una Arquitectura*, en el que Le Corbusier presentaba imágenes de aviones y demás artefactos del universo tecnológico moderno junto al Partenón, indicando con ello un entendimiento darwinista o evolucionista de la cultura, es decir, la historia como una cadena de acontecimientos progresivos, positivos, que lleva hacia la perfección formal por la vía de una evolución pseudo científico-técnica.

“Él (Le Corbusier) encuentra los orígenes estéticos de las formas funcionales en las figuras fundamentales de la geometría, según él éstos son los componentes esenciales de la forma funcional. Es una opinión equivocada: la forma acuñada en el uso no está en absoluto en relación con las figuras geométricas fundamentales. Allí donde se verifica esta identificación, en general por motivos técnicos, el elemento geométrico no traduce nada esencial en la forma de uso, presentándose más bien como coercitivo”⁵.

Häring presenta una revisión personal de la historia de la arquitectura al identificar esa oposición entre el espíritu geométrico y el orgánico, o en otras palabras, que son las que usaban los historiadores de arte del momento, la voluntad de forma en el vocabulario de Riegl, y su

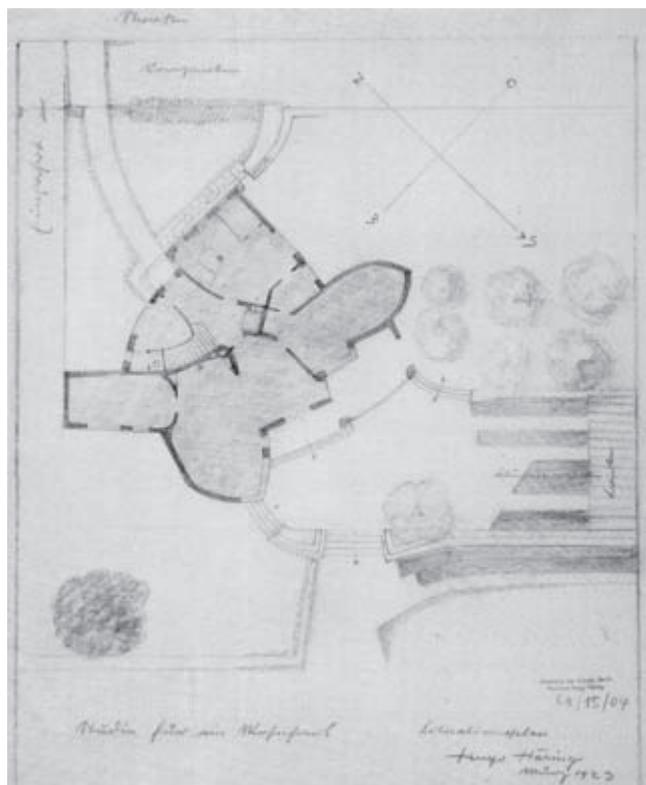
opuesto la voluntad de vida en las formas, que era la aspiración de Häring. La cadena de términos opuestos estaba ya presente en ese primer escrito de Häring de 1925, en el que argumentaba sobre la dialéctica entre expresión y función, asociando la expresión a la forma geométrica y la función a la forma orgánica. Adolf Behne fue el que dio nombre a esta manera de hacer arquitectural llamándola funcionalismo orgánico, en el que el ajuste entre forma y función es perfecto, o unívoco. Häring, en este primer escrito, discute sobre las formas de las herramientas producidas por el hombre, dando a entender que las herramientas son resultados formales de compromiso entre esos dos opuestos. No propone que se abandone el modo operativo del régimen geométrico, es decir, no propone la ausencia de formas heredadas, sino la subordinación de la forma obtenida al espíritu orgánico que está dominado por el uso y lo cotidiano, que está en constante transformación y que por tanto requiere ser actualizado, verificado y discutido constantemente. En esa línea de pensamiento afirma que un avión, en lugar de ser el final de una cadena de evolución formal, tal y como lo presentaba Le Corbusier, tiene una forma que no obedece en absoluto a dicha evolución, sino a un programa muy exigente de funcionamiento, o de comportamiento como herramienta. Por tanto considera que un avión no es algo formalmente geométrico, sino orgánico, y que esto debe dar claves para realizar el salto que llevaría desde la herramienta orgánica a la arquitectura. Del avión dice Häring que es una herramienta, pero que no es arte, no es *Bauen*, y como tal herramienta puede proporcionar claves de operatividad.

En un proyecto de villa de 1923 realizado para un cliente y lugar imaginarios, pero no utópicos, es bien visible cómo la forma surge lentamente desde un abanico muy complejo de las variables generadoras que había descrito en *Wege zur Form*.

3. Valga como ejemplo otra publicación en la que participó Pevsner: *The Anti-Rationalists and the Rationalists*. Oxford: Architectural Press 2000. Eds. Nikolaus Pevsner, J.M.Richards y Dennis Sharp. Este libro reúne en un solo volumen dos libros publicados con anterioridad por los mismos autores: *The Antirationalists*, 1973 y *The Rationalists*, 1978

4. HÄRING, Hugo: *Wege zur Form. Die Form*. Octubre 1925, nº 1. Citado de BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999, p. 78.

5. HÄRING, Hugo: *Bemerkungen zum ästhetischen problem des neuen bauens. Bauwelt*. 1931, nº 19. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p. 21.



1

1. Villa de 1923, planta de situación.
2. Villa de 1923, planta baja.
3. Villa de 1923, plantas primera y segunda.

En primer lugar y atendiendo al plano de situación (figura 1), se observa un motivo dominante, la presencia del norte. El acceso se realiza desde el norte, mientras que por el sur y el este la casa se abre hacia el jardín escalonadamente. Sólo uno de los muros de la casa se apoya en el perímetro del solar, el resto del lugar se construye, tanto por límites rectos como curvos, siguiendo la evolución del sol y presumiblemente de las vistas.

En la entrada, las dos paredes que reciben al visitante se abren en curva hacia fuera, una mostrando la escalera e invitando a subir, la otra hacia lo que parece un ascensor, de modo que esta primera manipulación formal va a ir guiando al resto de espacios como en un castillo de naipes en equilibrio.

Trazando una línea curva este-oeste resulta posible entender la lógica del programa y su despliegue en el espacio, y lo que es más importante, la forma resultante global. Para Häring, la forma no es el contorno de la casa, su perfil inscrito, que es quebrado, caprichoso, informe. La forma sólo se entiende en la ecuación casi científica del soleamiento, las vistas y el movimiento del cuerpo en el espacio.

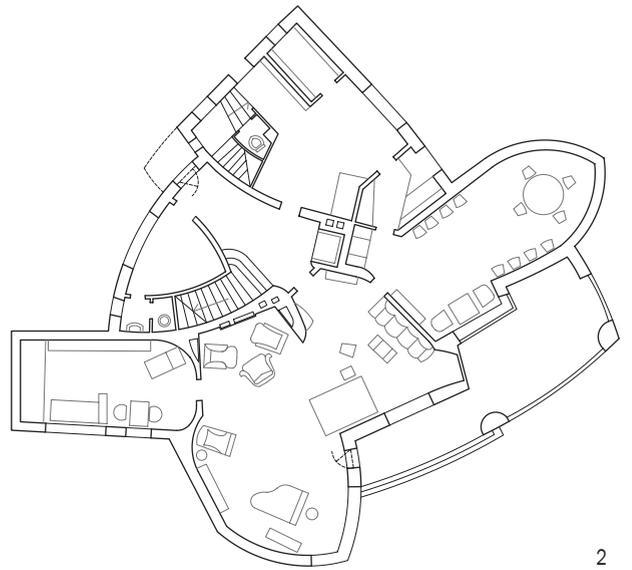
En planta baja (figura 2) el salón se divide en tres ámbitos espaciales atendiendo a tres gradientes de ritualidad en los actos cotidianos: la proximidad del fuego, las vistas sobre el jardín y la posibilidad de recogimiento

individual. La división parcial en tres bolsas espaciales delimita la forma exterior de esta parte de la casa, que se configura como una flor sin acudir en ningún momento a la analogía. En menor medida sucede con el comedor, que posee un nicho para la informalidad del desayuno o la comida en solitario o a dos, junto a una gran mesa para más comensales que, en su expansión concéntrica, dicta la forma del muro exterior.

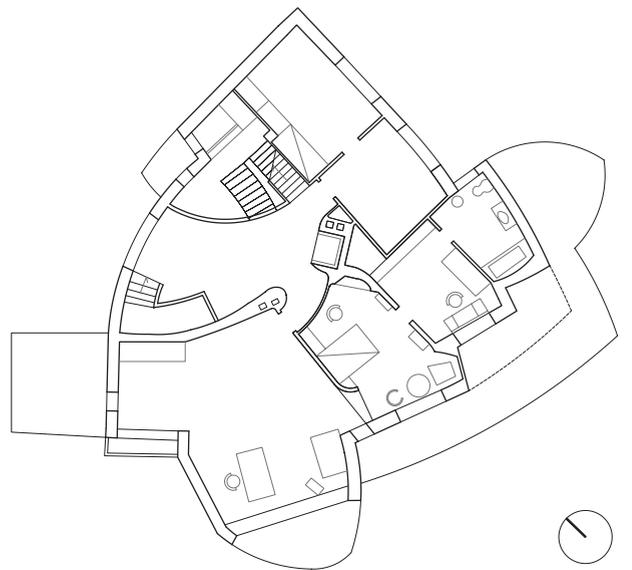
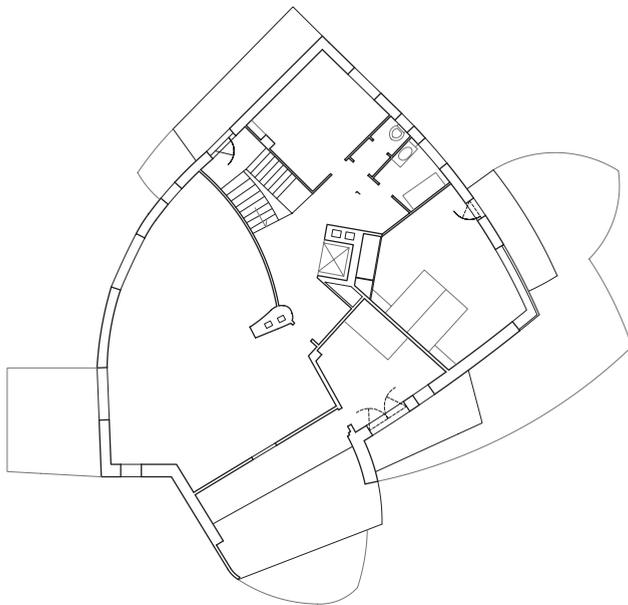
En planta primera (figura 3) se localizan las estancias de la mujer y el hombre, siendo por tanto la casa orgánica un espacio sexuado, según la tradición burguesa alemana que no se ve en absoluto discutida, sino enfatizada. Las estancias de la mujer son más generosas y están mejor orientadas, hacia la luz del sur y el jardín, concatenadas en una danza de habitaciones conectadas. Las del hombre, que presumiblemente pasará menos tiempo en la casa, se orientan al norte, son mucho más compactas y más cerradas.

Finalmente, la planta segunda se dedica a los invitados, con un despliegue similar al de las dependencias de la mujer.

Así, tomando un posible origen en el punto de entrada, cada espacio se va apoyando suavemente en el anterior, en una delicada construcción que debe su equilibrio formal a la concatenación sucesiva de los recintos. La funda exterior quebrada encierra en una figura de tensión

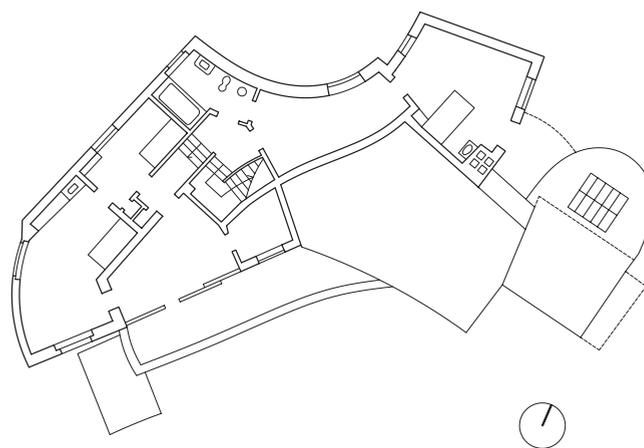
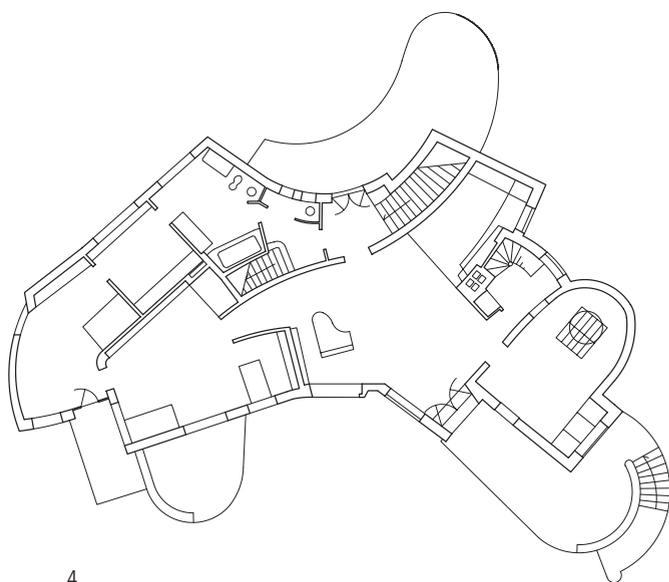


2



3

4. Villa de 1923-24, plantas baja y primera.
 5. Gut Garkau, 1922-1926, axonometría de conjunto.
 6. Gut Garkau, 1922-1926, planta y sección de la nave de vacas.



una serie de espacios que se encuentran en estado de fluidez, como buscando un sitio fijo.

En 1923-24 Häring proyecta otra villa (figura 4) donde va más allá en algunas de las cuestiones mencionadas. Los aspectos programáticos se repiten sensiblemente, ampliando el gradiente de abanicamiento o embolsamiento espacial no sólo en el frente sur, sino en el norte, así como en el tránsito de uno a otro. En este proyecto la entrada vuelve a hacerse desde el norte, pero ambos frentes, norte y sur, se acercan entre sí describiendo sendas concavidades para facilitar las circulaciones y conseguir mayor superficie de contacto con el exterior. En este proyecto más que en el anterior, la atención al movimiento del cuerpo es primordial. El cuerpo se ve fuertemente dirigido y sus movimientos facilitados para la correcta deambulación.

Los muros de la casa absorben una gran cantidad de usos en su propio grosor, actuando como máquinas y consiguiendo así espacios más puros y netos. Las chimeneas, la escalera y el armario se ven sometidos a un

fuerte control formal en esa incorporación al muro, que se ondula para acompañar al cuerpo en su movimiento.

El movimiento de estancia en estancia se trata como línea fluida, de modo que las interconexiones se hacen ondulantes, sinuosas, como lo es el deambular humano no sometido a la presión. La construcción muraria ondulante queda pues al servicio del programa y del dinamismo corporal asociado. No hay exaltación alguna de la forma ni de la técnica constructiva.

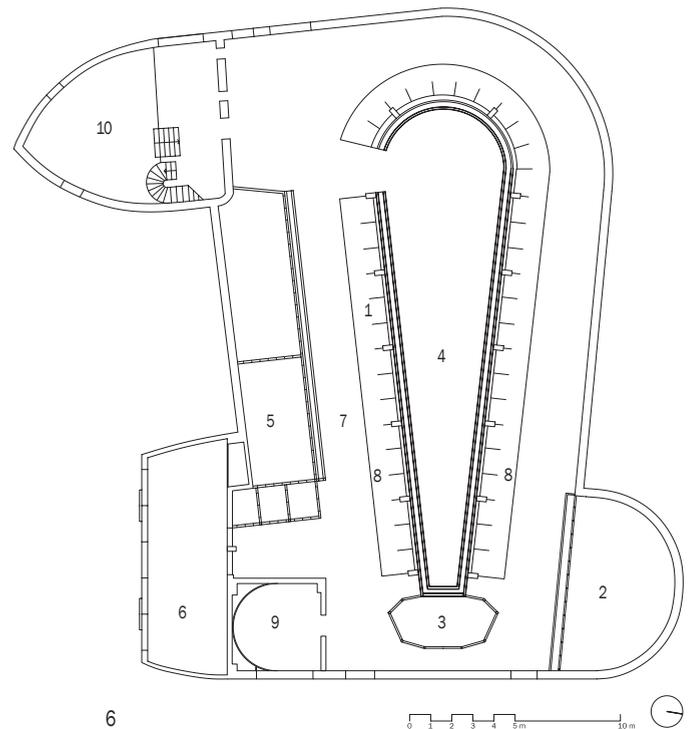
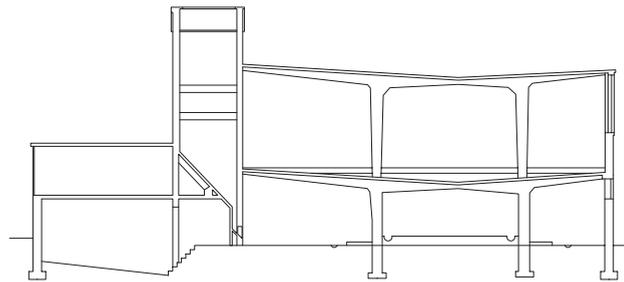
La obra magna de Häring, que además señala con mayor claridad sus ideas respecto al funcionalismo orgánico, es el conjunto agrícola Gut Garkau, realizado entre 1922 y 1926 (figura 5). A pesar de la complejidad de este proyecto, del que sólo se llegó a construir una parte (el granero, la nave de vacas y las naves anexas, dejando sin construir la casa granja, la nave de los cerdos y otras dependencias), es la nave de vacas la que, por sí sola, contiene el máximo de claves.

La planta en forma de pera responde al estudio del movimiento de las vacas y a la disposición más eficaz del

1 - Stand para cuarenta y una vacas. 2 - Establo para animales jóvenes. 3 - Toros. 4 - Zona de alimentación. 5 - Terneros. 6 - Novillos. 7 - Corredor. 8 - Zona y canales de desagüe de aguas residuales. 9 - Cámara de la leche. 10 - Depósito de alimentación.



5



6

comedero y de los animales para un rendimiento óptimo (figura 6). Las vacas se sitúan enfrentadas, siguiendo la línea que rodea al eje de alimentación. Pero es en la sección donde se observa un despliegue mayor de recursos.

La nave tiene dos plantas con un forjado inclinado hacia el centro, hacia el eje del edificio, que coincide con la línea de pesebres. La inclinación produce un doble efecto: por una parte el techo inclinado ayuda a la convección de las corrientes de aire caliente, el aliento de las vacas, que circula hacia arriba y es dirigido por el forjado inclinado hacia la rejilla de ventilación continua dispuesta sobre la línea de ventanas. Además, la inclinación hacia el centro sirve para que la comida, almacenada en el piso superior, caiga por gravedad hasta el comedero lineal (figura 7).

La sección, entendida como sistema estrictamente funcional, podría haber dado lugar a un edificio lineal, pero Häring decide plegar la línea por dos razones. La primera es que desea hacer un edificio concreto y acabado, no un sistema para 41 vacas y un toro semental. La segunda es que las vacas tienden a disponerse, para

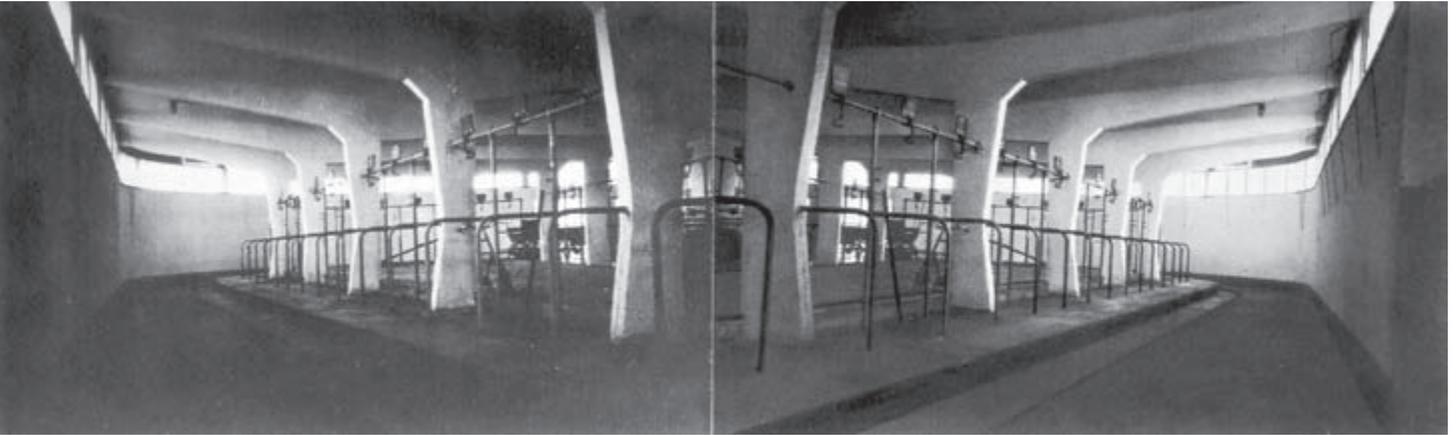
alimentarse, en círculo, y el círculo habría dado una medida de diámetro excesivo, por lo que Häring construye mediando entre línea y círculo, con la forma de pera.

Junto al extremo más ancho de la pera se sitúa el silo, del cual cae la comida hasta el punto central de dicho extremo, para continuar en línea recta hasta el otro extremo estrecho, que es el punto de entrada y salida de las vacas, siguiendo la línea continua de alimentación.

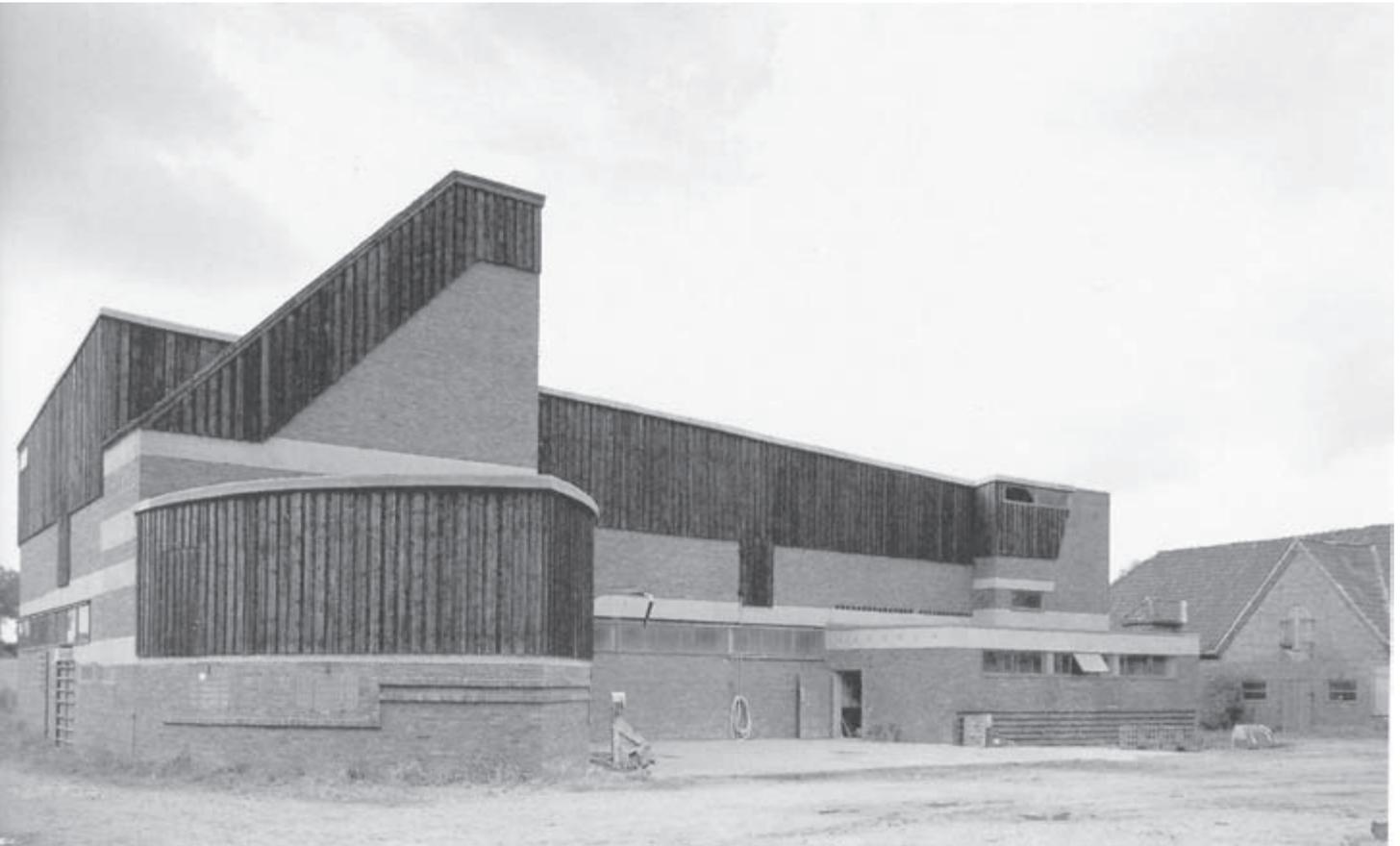
La estructura del edificio consiste en pórticos de hormigón armado, visibles desde el exterior como marcos rellenos de ladrillo en planta baja, e invisibles en planta alta, escondidos tras una piel continua de madera sin tratar y sin aislamiento alguno, puesto que lo que se necesita es ventilación, no temperatura constante (figura 8).

La forma es el resultado del proceso orgánico de desarrollo de la actividad humana o animal, sujeta a convenciones, y en el caso de una vivienda, es la conformación de una sucesión de actos, lo que llamamos lo cotidiano, que se realizan rutinariamente cada día. Las plantas de Häring están llenas de rastros del ritual doméstico, a la

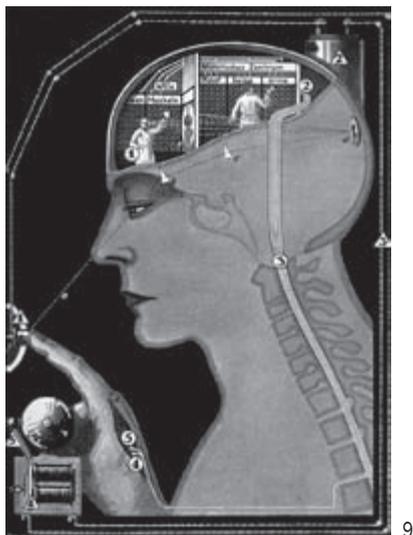
7. Gut Garkau, 1922-1926, fotomontaje del interior, de El Lissitsky.
8. Gut Garkau, 1922-1926, exterior de la nave de vacas.
9. Das Leben des menschen, Fritz Kahn, 1926.



7



8



9

vez pistas y huellas de las actividades de sus ocupantes. Algunos elementos, como las estanterías, siempre embutidas en el grosor del muro, son indicaciones o pistas sobre su propio uso, mientras que otros elementos, como los muebles, son huellas o trazos de las actividades comer, conversar o descansar. Estos elementos y su distribución en el espacio aparecen como si la actividad cotidiana de habitar ya tuviera lugar desde el propio dibujo, en el lugar donde se ha de construir la casa antes de que se erija incluso. Las casas de Häring, una vez construidas, son constataciones de un modo de vida.

PRÓTESIS

Häring escribió sobre la idea de la casa moderna como prótesis humana o como un apéndice o extensión del cuerpo. Esto marca un horizonte que necesitaría un estado previo, el de la perfección de las herramientas (protésicas) que ya había discutido en su primer escrito. Häring establece en la creación de prótesis el primer signo visible de la transición del espíritu geométrico al orgánico.

En sus referencias a las prótesis, Häring citó a un filósofo de la ciencia muy vinculado al Expresionismo, llamado Adrien Turel, que en 1934 publicó un libro llamado *Technokratie, Autokratie, Genetokratie* (Tecnocracia, Autocracia, Genetocracia). También tomó ideas de un paleontólogo de prestigio llamado Edgar Dacqué, y en concreto de su libro *Das Leben als symbol* (La vida como Símbolo), de 1928.

Citando extensivamente a Turel, Häring escribe:

“Técnica significa instrumento, prótesis, y el sentido de cada creación protésica es la extensión del dominio

del hombre. El instrumento, la prótesis es un órgano suplementario que ha flanqueado definitivamente de necesidad evolutiva a la forma anatómica del hombre, liberándolo de la exigencia de adiestrar el cuerpo para aumentar la capacidad de luchar y las facultades físicas de correr, nadar, volar, ver y oír”⁶.

Se revela así una noción particular del cuerpo humano ayudado por prótesis para operar en el espacio, y se describe una forma de espacio arquitectónico como prótesis material del cuerpo, o dicho de otra manera, como órgano suplementario del hombre (figura 9). En este discurso de la eficacia de las prótesis el movimiento corporal se convierte en un motor del proyecto arquitectónico y la ergonomía adquiere un protagonismo como nunca antes lo había tenido. En tono visionario Häring anticipa nuestra contemporaneidad, en la que nuestros cuerpos poseen miembros extendidos tecnológicamente y nuestra noción de espacio es la de un campo perceptivo ampliado a través de canales tecnológicamente asistidos.

De Edgar Dacqué toma Häring la idea de inscribir la cultura de las prótesis en el pensamiento evolucionista de Lamarck, describiendo la cultura de las prótesis como un estado en una cadena de acontecimientos científicos y culturales inesperados para el futuro, aportando la visión de un porvenir de lo que llama espacios trascendentes que seguiría esa fase intermedia y necesaria de las prótesis, en la se inscribe su propia arquitectura orgánica funcionalista:

“Las prótesis han permitido al hombre conservar su primitiva estructura anatómica (¿o quizás reconstruirla?), sustraerse a la especialización, conquistar un dominio

6. HÄRING, Hugo: Probleme der stilbildung. *Deutsche Bauzeitung*. 1934, nº 43. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p 71.

mediante la creación de órganos extraños al cuerpo. Con las prótesis el hombre ha sido capaz de superar las posibilidades que ofrece la naturaleza a sus criaturas para avanzar en el agua, la tierra y el aire, logrando controlar tales prestaciones al propio gusto hasta obtener el dominio sobre las formas íntimas de la naturaleza. Se puede intuir una relación causal entre la anatomía primitiva del hombre y la creación de prótesis: el hombre renuncia a entrenar sus propios órganos porque con las prótesis consigue ampliar sus múltiples posibilidades de acción que difícilmente habría podido esperar conseguir con el adiestramiento físico. El hombre puede entonces desprenderse de todo aspecto y de toda forma cruel. Los cruces entre hombre y animal (hombres con cabeza de bestia o de pájaro, hombres alados de dos y cuatro patas, hombres-pájaro y hombres-pep, gigantes y gnomos de un único ojo frontal) y todos los tipos de hombre primitivo pueden desaparecer del curso de la evolución. (...) La suerte está echada: se trata ahora de perfeccionar la creación de prótesis⁷.

Häring apuesta por una cultura material de las prótesis como algo necesario e incluso urgente, una tarea de su presente, para ser seguida inmediatamente por una perfección de las mismas para alcanzar la plena creación cultural orgánica.

¿Cuál sería el paso siguiente a la perfección de las prótesis? Häring responde con los espacios trascendentes, que él mismo se ve incapaz de proyectar, apuntando a los proyectos de Mies van der Rohe como una posible ilustración de sus ideas:

“Después del estado mágico la arquitectura se ha hecho racional, mientras que lo orgánico es trascendente. ¿Podemos aplicar esta cualidad de la cultura orgánica de lo trascendente al espacio miesiano? Porque el espacio de Mies no se adapta del todo bien a la racionalidad que caracteriza la cultura arquitectónica”⁸.

DE LAS PRÓTESIS AL ÓRGANO

Con la casa como órgano Häring establece una continuidad en sus ideas que podemos establecer en la cadena herramienta-máquina-prótesis-órgano-casa, de modo que los límites entre estas nociones se desdibujan y se funden los unos con los otros. Aunque la máquina no es un órgano, para Häring ambas son creaciones orgánicas cuyo significado radica en su comportamiento, que está

ayudado en ambos por el movimiento, el poder y la tensión⁹. A partir de aquí comienza a dar definiciones de la casa-órgano que se alejan de sus propios proyectos y de los que nos resulta difícil obtener una imagen clara si no proyectamos esas visiones en el futuro:

“La tecnología moderna tiende completamente hacia construcciones elásticas. Considera el edificio como un cuerpo viviente, favorece los materiales de comportamiento flexible, yendo de la piedra a la madera y el acero, e interesándose por los materiales que pueden ser moldeados y en los que tiene la mayor elasticidad (...) de la edificación masiva a la edificación en esqueleto (...) de la estructura cristalina a la estructura vertebrada (...)”¹⁰.

Además, comienza a defender más claramente los aspectos del comportamiento de la arquitectura, su *performatividad*, escribiendo que “la idea de lo abstracto, estático y en reposo se reemplaza por la idea de lo vivo, lo móvil y el devenir”.

Incluso llega a anunciar una nueva generación de materiales de construcción que debían conformar pieles envolventes de espesor no ya métrico, como sus propios muros de carga, sino milimétrico, extremadamente delgados, restando materia a la arquitectura a favor del espacio y sobre todo del uso, y todo ello siempre con la idea de un esqueleto estructural sustentante:

“Las paredes de nuestras casas, ya no más muros de piedra de espesor métrico, se han transformado en una epidermis que se mide en centímetros, que flanquea diversos estratos según la función que desempeñe en analogía con los cuerpos orgánicos. Esta piel está sujeta gracias a un esqueleto. La cáscara de los crustáceos cede el puesto al esqueleto de los vertebrados: una clara evolución biológica hacia una organización superior. La técnica sigue a la naturaleza y limita el papel de la geometría trazada”¹¹.

Comienza así a materializar su casa-órgano cada vez más como un exoesqueleto portante, como un puro espacio para los eventos interiores, como una superficie horizontal encerrada en una membrana donde cualquier acontecimiento es posible.

Aparece así la idea de la casa-órgano como segunda piel del cuerpo humano, que se conecta directamente con la arquitectura de las prótesis, en la que no existe distancia o espacio de separación entre las dos pieles, la corporal y la arquitectónica, mientras que en la casa-órgano se aspira a generar un espacio colchón entre las dos:

“A muchos les puede parecer inconcebible desarrollar una casa como una figura orgánica, cultivarla en el terreno de la forma que responde al comportamiento, una casa considerada como una segunda piel humana y por consiguiente como un órgano”¹².

Aún así es dentro del pleno discurso de las prótesis como Häring proyecta sus viviendas y la nave de las vacas, en las que el espacio entre pieles está poco desarrollado y en las que el grado de acomodo entre segunda y primera piel es muy alto porque emplea una ergonomía radical, incluso hasta llegar a proponer estas nuevas técnicas constructivas elásticas en las que no existe apenas diferenciación entre casa y cuerpo, lo cual le lleva a un mundo formal muy vinculado a las huellas corporales del cuerpo en movimiento en el espacio.

ESPACIOS COREOGRÁFICOS

Sin embargo deja también apuntada la posibilidad de que exista una especie de espacio *otro* entre las pieles, que llamaremos el espacio del devenir o coreográfico. En sus propios proyectos el espacio está sujeto o amarrado por la piel, que es siempre una envolvente continua tensa que impide que se desparramen hacia el exterior las funciones y sus espacios asociados, que sería su tendencia natural, de manera que la idea de transformación está presente a través de la posibilidad de crecimiento, un modo de componer las formas en sintonía con un espacio del devenir.

Siegfried Ebeling, alumno de la Bauhaus, publicó en 1926 un libro llamado *Der Raum als Membran* (El Espacio como Membrana) en el que se dice que la casa es “un

órgano multicelular de espacios vacíos o huecos, que es relativamente rígido como conjunto”¹³. Tal espacio hueco o vacío contrasta con los espacios de Häring, que tienden a presentarse llenos. El grado de negatividad o vacío del espacio según Ebeling es tal que:

“la arquitectura debería nivelar el espacio tridimensional, físicamente definido, con una membrana tridimensional biológicamente definida, entre nuestro cuerpo como sustancia lábil, y las formas precisas de las esferas”¹⁴.

A esta forma de espacio se le ha llamado negativa o neutra porque más que generar espacio real lo que hace es contribuir o provocar unas condiciones psicológicas previas en el usuario de estos espacios que apenas están materializados. Pero esta idea de espacio es muy similar a lo que Häring había llamado espacio trascendente al referirse a Mies, y sería un estado transitorio hacia un espacio de activación aún más abstracto: un espacio de reconocimiento corporal, de corte trascendente.

Ebeling, muy influido por Nietzsche y su dualismo entre Apolo y Dionisos y por el advenimiento del “hombre nuevo”, habla de ese espacio hueco o negativo como un espacio dedicado al movimiento libre y rítmico, como de baile, inspirado por el vitalismo dionisiaco¹⁵. Esto supone pensar en espacios que serían aptos para bailar o mejor dicho, para desplegar el cuerpo en movimientos libres fuera de cualquier código de uso previo, y esto es muy similar a lo que Häring llamaba espacio de los acontecimientos.

ESPACIOS DE LOS ACONTECIMIENTOS

La contradicción entre prótesis y órgano para el devenir se presenta en uno de los últimos proyectos de vivienda

7. Ibid., 71.

8. Ibid., 75.

9. HÄRING, Hugo: Kunst und strukturprobleme des bauens. *Zentralblatt der Bauverwaltung*. 1931, nº 29. Citado de BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999, p. 77.

10. Ibid., 77.

11. HÄRING, Hugo: Versuch einer orientierung. *Die Form*. Junio 1932, nº 7. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p. 36-37.

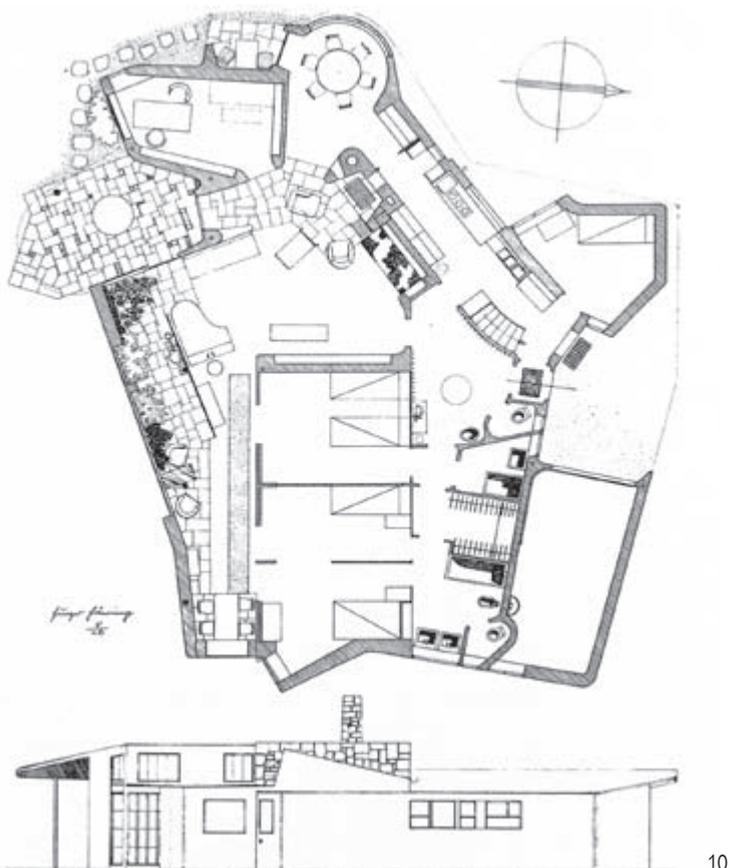
12. Ibid., 39.

13. EBELING, Siegfried: *Der Raum als Membran*. Dessau: Dünnhaupt Verlag, 1926. Citado de NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis editorial, 1995, p. 268.

14. Ibid., 269.

15. Para un desarrollo completo de este tema véase QUESADA, Fernando: *La Caja Mágica, Cuerpo y Escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pp. 143-179.

10. Villa de 1946, planta y alzado.



de Häring de 1946, en el que los espacios colchón entre pieles y geometrías parecen estar mucho más trabajados (figura 10). Las pieles son de diverso tipo, unas profundas, otras delgadas, portantes o no portantes, y siempre hay un espacio indeterminado muy fluido, como derramado, que sirve de atado a todas ellas. Las pieles se especializan tecnológicamente aunque los principios de composición son los mismos: orientación, concatenación, encabalgamiento, etc.

Con esta casa la teoría de las prótesis parece muy perfeccionada, pero no es posible leerla como un espacio hueco o vacío en el sentido de Ebeling, o como espacio trascendente en el de Häring mismo. Sigue habiendo multitud de huellas de los usos de lo doméstico que establecen una correspondencia formal directa y unidireccional entre lo que podemos llamar el acontecimiento corporal y la propia forma de la arquitectura. Como ejemplo basta fijarse en cómo Häring dibuja un par de guantes en la mesita de la entrada, que hace que la casa se comporte como una constatación de una serie de comportamientos

que ya existen con antelación a la propia existencia de la casa misma. En este caso la arquitectura sigue siendo prótesis y por lo tanto contradice las propias predicciones futuras de Häring, que escribe una vez más sobre su ideal de espacio doméstico, pero ahora de un modo contradictorio con su propia arquitectura, poco después de proyectar esta casa:

“El espacio donde se mueven las criaturas y donde desarrollan su vida es un espacio de acontecimientos. La geometría construye en su interior un espacio geométrico que únicamente toca la esfera conceptual, pero no el espacio de los acontecimientos. Es un concepto especial técnico que proporciona las construcciones de un mundo corpóreo material de acuerdo con el proyecto espacial establecido por la geometría para la construcción de los elementos”¹⁶.

Habrá que buscar en otros arquitectos ese espacio de los acontecimientos, en sintonía con la filosofía del devenir de Nietzsche, que el propio Häring no fue del todo capaz de proporcionarnos en su obra proyectada, aunque lo retratase con extrema precisión en sus escritos. ■

16. HÄRING, Hugo: *Geometrie und organik-eine studie zur genesis des neue baunens. Baukunst und Werkform*. 1951. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p. 120.

Bibliografía

- BEHNE, Adolf: *Der Moderne Zweckbau*. München: Drei Masken Verlag, 1926. Versión castellana: *La construcción funcional moderna*. Madrid: Serbal, 1994.
- BLUNDELL JONES, Peter: "Problems of Art and Structure in Building," *9H*, 1985, no. 7.
- BLUNDELL JONES, Peter: "Hugo Häring and the search for a responsive architecture", *AA Files*, autumn 1986, no. 13.
- BLUNDELL JONES, Peter: "The organization of Architectural Form," *A+U*, April 1987, no. 137.
- BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999.
- EBELING, Siegfried: *Der Raum als Membran*. Dessau: Dünnhaupt Verlag, 1926.
- GARCÍA ROIG, José Manuel: *Hugo Häring (1882-1958)*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2002.
- GARCÍA ROIG, José Manuel: *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2003.
- GIEDION, Siegfried: *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.
- GURIDI GARCÍA, Rafael: *Habitar la noche: Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del tercer Reich*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2008.
- JOEDICKE, Jurgen y LAUTERBACH, Heinrich: *Hugo Häring, Schriften, Entwürfe, Bauten*. Stuttgart: Karl Krammer Verlag, 1964.
- MUÑOZ, María Teresa: *El Laberinto Expresionista*, Madrid: Molly editorial, 1991.
- NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe Das Kunstlose Wort*, Berlin: Siedler Verlag, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis editorial, 1995.
- PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin Books.
- PEVSNER, Nikolaus, RICHARDS, J.M. y SHARP, Dennis (Eds.): *The Anti-Rationalists and the Rationalists*. Oxford: Architectural Press, 2000.
- POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983.
- QUESADA, Fernando: *La Caja Mágica, Cuerpo y Escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- SCHIRREN, Mathias (ed.): *Hugo Häring: architekt des neuen bauens 1882-1958*, Berlin: Hatje Cantz, 2001.

Fernando Quesada López, arquitecto por la ETSAM (1995) y doctor arquitecto por la UPM (2002). Ha realizado estudios de postgrado en la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York, entre 1998 y 2000. Desde 2001 es profesor de proyectos arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Alcalá, UAH. Ha sido profesor del Master Oficial de Proyecto y Ciudad, del Master en Práctica Escénica y Cultura Visual, de la UAH, y del Master Paesaggi Straordinari, del Politecnico di Milano. Autor del libro "La Caja Mágica, cuerpo y escena" (2005). Co-director, desde 2001, de la revista O-Monografías, con 6 volúmenes editados por el COAG. Ha realizado actividades de investigación postdoctoral en la Delft School of Design, DSD, TU University Delft, Holanda, durante el año 2009-2010.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 18, 1 (FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*. Koblnhavn, Jutland Archeological Society, 1966, p. 238); página 19, 2 (SCHRAUDOLPH, E: *Der Ruhm des Pantheon*. Berlin: Staatliche Museum zu Berlin, 1992, p. 37), 3 (http://www.info.roma.it/foto/roma_sparita/grandi/221.jpg, consulta junio 2010); página 20, 4 y 5 (Francisco J. Montero Fernández); página 22, 6 (Francisco J. Montero Fernández); página 24, 7 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010), 8 (BOESIGER W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957-1965. volumen 7*. Zürich.; Girsberger, 1965-1985, pp.182); página 25, 9 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 26, 10 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 27, 11 y 12 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 29, 13 y 14 (Francisco J. Montero Fernández); página 31, 15, a 17 (Francisco J. Montero Fernández); página 35, 1 (Nárödni Galerie, Praga); página 38, 2 (SEKLER, Eduard: *Josef Hoffmann: the Architectural Work*. New Jersey: Princeton, 1985, p. 59), 3 (Nárödni Galerie, Praga), 4 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.16); página 39, 5 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.20 y p. 104); página 40, 6 (publicado por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, pp. 59 y 53); página 41, 7 (publicados por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, p. 43); página 42, 8 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009, p. 66); página 43, 9 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 2009, p. 44); página 44, 10 (Fotografía de Dos&Bertie Winkel); página 45, 11 (publicado en WILLIAM, David: *Naval Camouflage 1914-1945*. Annapolis: Naval Institute Press, 2001, p. 134); página 53, 1 (©FLC 5845); página 56, 2 (©FLC 2029); página 57, 3 (©FLC. L4(19) 95); página 59, 4 (©FLC 2856); página 64, 1 (VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983); página 65, 2 (Archivo Larsson del Nationalmuseum, Estocolmo); página 66, 3 (Arriba: CALDENBY, Claes; Joran LINDVALL y Wilfried WANG (eds.): *Sweden. 20th-century architecture*. NY: Prestel, 1998. Abajo: Archivo fotográfico de SVAASCP); página 68, 4 (Arriba: LEJEUNE, Jean-Françoise y Michelangelo SABATINO (eds.): *Modern architecture and the vernacular dialogues and contested identities*. Nueva York: Routledge, 2010. Abajo: BLUNDELL-JONES, Peter: *Asplund*. NY: Phaidon, 2006); página 70, 5 (dibujos, archivo SVAASCP, 2010); página 72, 6 (Izquierda: BRUMMER, Hans H.: *Prins Eugen - Minnet av ett landskap*. Estocolmo: PE Waldemarsudde, 1998. Derecha: KAWASHIMA, Yoichi (ed.): *E.G. Asplund*. Tokio: TOTO, 2005); página 73, 7 (dibujos archivo SVAASCP, 2010); página 74, 8 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Centro: LINDWALL, Bo: *Carl Larsson. Aquarelles*. París: Bib. de l'image, 1994. Derecha: CRUICKSHANK, Dan (ed.): *Erik Gunnar Asplund*. Londres: AJ, 1988); página 76, 9 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Arriba: VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983. Centro: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Abajo: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 77, 10 (Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 84, 1 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 15/4); página 85, 2 y 3 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 86, 4 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 87, 5 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 18/7), 6 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 88, 7 (BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999); 8 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin); página 89, 9 (KAHN, Fritz: *Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwick-lungs-geschichte des Menschen. Vol. 2*, Stuttgart, 1926); página 92, 10 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 96/1); página 97, 1 (fotografía Anna Armstrong); página 98, 2 (fotografía Anna Armstrong); página 99, 3 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 100, 4 y 5 (fotografía y dibujo Teresa Rovira Llobera); página 101, 5 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 102, 6 (fotografía Archivo Sir Owen Williams and Partners. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 103, 7 (fotografía: Raphl Morris. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 105, 8 (fotografía Joseph McGarraghy); página 106, 9 (Archivo Sir Owen Williams and Partners. Fotografía Duncan Campbell); página 107, 10 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); páginas 121 a 132, 1 a 12 (Fondation Le Corbusier, FLC – ADAG P. 11, rue Berryer, 75008 París); página 137, 1 (Los Angeles County Museum of Art); página 139, 2 (© 1924 Mezhrabprom-Rus, © 2004 RUSCICO), 3 (© 1929 Universum Film AG); página 140, 4 (Metropolis © 1926 Universum Film AG); página 142, 5 (© 1956 Turner Entertainment Co.); página 143, 6 (Star Wars © 1977 Lucasfilm Ltd., Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation, Stargate Atlantis © 2004 MGM Global Holdings Ltd.); página 144, 7 (© 1968 Turner Entertainment Co.); página 146, 8 (THX 1138 © 1970 Warner Bros. Entertainment Inc., Blade Runner © 1982 The Blade Runner Partnership), 9 (Solaris © 1972 Mosfilm); página 147, 10 (© 1968 Turner Entertainment Co); página 148, 11 (© 1980 Lucasfilm, Ltd); página 151, 12 («Alien's cockpit» © 1978 HR Giger, obra n.º 377, acrílico sobre papel, 70x100 cm. Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation.); página 152, 13 (Dune © 1984 Dino de Laurentiis Corporation. Brazil © 1985 Universal Studios); página 153, 14 (Solaris y Stalker © 1972 y 1979 Mosfilm)